Universidade Federal de Pernambuco - UFPE
Universidade Federal da Paraíba - UFPB
Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais
Mestrado em Artes Visuais

MARCELA CAMELO BARROS

A POESIA PUXA O GATILHO:

das dimensões da arte e política a partir da série *Inimigos,* de Gil Vicente.

Dissertação apresentada à banca formada pelo Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal da Paraíba (Área de Concentração: *História da Arte, Teoria e Processos de Criação Artística*), para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Madalena de Fátima Zaccara Pekala.

Coorientador: Prof.º Dr.º Marcelo Farias Coutinho

RECIFE-PE
2014

MARCELA CAMELO BARROS

A POESIA PUXA O GATILHO:

das dimensões da arte e política a partir da série *Inimigos,* de Gil Vicente.

Dissertação apresentada à banca formada pelo Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal da Paraíba (Área de Concentração: *História da Arte, Teoria e Processos de Criação Artística*), para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Madalena de Fátima Zaccara Pekala.

Coorientador: Prof.º Dr.º Marcelo Farias Coutinho

RECIFE-PE
2014

Catalogação na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

B277p Barros, Marcela Camelo
A poesia puxa o gatilho: das dimensões da arte e política a partir da série Inimigos, de Gil Vicente / Marcela Camelo Barros. ï Recife: O Autor, 2014.
174 p.: il,, fig.

Orientador(a): Madalena de Fátima Zaccara Pekala.
Dissertação (Mestrado) ï Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Artes Visuais, 2014.

Inclui bibliografia.

1. Arte. 2. Política. 3. Literatura. 4. Poesia brasileira. I. Pekala, Madalena de Fátima Zaccara (Orientador). II.Titulo.

700 CDD (22.ed.) UFPE (CAC2014-160)

MARCELA CAMELO BARROS

A POESIA PUXA O GATILHO:
DAS DIMENSÕES DA ARTE E POLÍTICA A PARTIR
DA SÉRIE *INIMIGOS,* DE GIL VICENTE.

Aprovada em 25 de Agosto de 2014.

BANCA EXAMINADORA:

Professor Dr. Marcelo Farias Coutinho – Membro Titular Interno (UFPE)

Professor Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares – Membro Titular Externo (UFPE)

Professora Dra. Maria Virgínia Gordilho Martins – Membro Titular Externo (UFBA)

Para Maria de Fátima Camelo Barros,
minha musa, minha deusa, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Genaldo Barros. Com ele, tive o privilégio de uma formação política. E olhar para o meu pai, que não teve o mínimo do mínimo do que eu tive na infância, é ter a certeza que a educação liberta.

Aos meus irmãos Felipe e Lucas, e aos meus sobrinhos Maria Luíza, Beatriz e Bento, pois quando penso neles, me acometo de felicidade. Tenho muita sorte.

Ao meu companheiro Charles Martins, pelo amor e pela paciência, e por juntos compartilharmos da vida e da arte.

A Gil Vicente. Viva o artista que possibilita, através da sua criação, o debate. E, sem dúvida, pela disponibilidade e incrível gentileza.

A minha orientadora, Madalena Zaccara. Pelo estímulo, incentivo e generosidade. Por me apresentar ao universo da pesquisa acadêmica em artes, por abrir os caminhos desse trabalho ao me convidar para participar do grupo *Arte, Cultura e Memória* e do projeto do PIBIC, ainda durante a graduação.

A Marcelo Coutinho, co-orientador. Por abrir as portas do seu sítio para ouvir, dialogar e construir.

A Paulo Marcondes, pelo convite a participar dos seus encontros sobre Arte e Política, no Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPE. Contribuição significativa ao texto.

A Edson Barrus / BCúbico (Recife-PE) que ouviu algumas das minhas angústias sobre arte e política e me mostrou caminhos e livros.

Para os queridos e queridas do Programa de Pós-graduação em artes visuais da UFPE/UFPB: professoras e professores Maria Betânia, Renata Wilner, Carlos Newton, Neta e João. Ao querido José Fernando, sempre atencioso. Aos meus colegas de turma que fizeram das aulas e da trajetória do mestrado, um período mais doce e de grandes alegrias (Mariana Ratts, Laura Melo, José Patrício, Ailce, Adriano Carvalho, Fábio Santana, Marília Paes, Itamar Morgado, Marina Didier, Aline Basso, Diego, Roberta, Carol, Camilo).

Agradeço também, com muito carinho, a todos e todas que fazem a Licenciatura em Artes Visuais da UFPE. Aos meus colegas, professores e funcionários da graduação. E aos que foram meus alunos do estágio docente.

Aos meus colegas artistas, porque a arte também me proporciona conhecer e conviver com criaturas maravilhosas. Aos meus companheiros de coletivo Branco do Olho: Charles Martins, Luciana Padilha, Daniel Lima Santiago, Bruno Monteiro, Izidorio Cavalcanti, Eduardo Romero; e em especial ao amigo Braz Marinho (*in memorian*), por compartilhar da sua sensibilidade, criatividade e doçura.

“Esse crime, o crime sagrado de ser divergente,
nós o cometeremos sempre”.

Pagu

(...) Que capítulo sumiu?
Que se contava ainda ontem?
Que ilha no mundo nasceu?
Que esfinge se esfarelou?
Que pintura foi atual?
Que formalismo, que abstrato
anseiam por transmitir-se.
Preâmbulos sempre constantes,
depois choro no mirante,
e a privação dos sentidos,
e esse tatear de pesquisas,
e essa tortura espacial,
e essa unidade da dor,
e essa roca no silêncio,
e essa unidade sem fim.
Ó dilatada criatura,
ó sonda perenemente,
porém falo do meu ser
todo poros, todo antenas,
informe poema bifronte,
espesso, áspero, conjunto,
negando a vida linear, (...)

Jorge de Lima

Invenção de Orfeu. Canto 1, poema 23.

RESUMO

O tema arte e política se apresenta numa multiplicidade de características, conduzido por toda a complexidade e tensão que esses dois campos, quando em separado, exprimem.

Investigar tais dimensões que se sobrepõem e se embaçam, se misturam e se separam, demanda um olhar cuidadoso e detalhista e ao mesmo tempo livre e curioso, exatamente como devem ser os olhos dos viajantes, andarilhos, em que o destino é sempre uma nova estrada, uma nova vontade de viajar e desbravar horizontes.

É desta forma que o presente trabalho toma como ponto de partida o encontro com a arte e política mediado justamente através da viagem realizada por mim até a 29ª Bienal de São Paulo, que abordou o tema como recorte curatorial.

Nessa poética do deslocamento e da reconfiguração do olhar em um espaço até então desconhecido, há gatilhos que nos despertam para o estímulo à criação e ao conhecimento. Os autorretratos do artista plástico pernambucano, Gil Vicente, de arma em punho, prestes a assassinar Bush, Bento XVI, Lula, Fernando Henrique Cardoso, Ariel Sharon, dentre outros ícones do poder, todos em tamanho natural, foi o estopim para o desejo de compreender o fenômeno da arte e política.

Inimigos, a série de dez desenhos de Vicente, surge assim como guia nessa investigação que apura as dimensões da arte e política nas artes visuais. A análise perpassa leitura de imagem, conceito, processo de criação, estética, poética do artista e repercussão da obra. Reflete também junto aos teóricos do campo, os paradoxos da arte e política e a essência do dissenso que atravessa a produção acadêmica em artes visuais: convergindo história da arte na contemporaneidade, teoria, sociologia e filosofia da arte e processos artísticos.

PALAVRAS-CHAVE: Arte e política; dimensões; *Inimigos*; Gil Vicente.

ABSTRACT

The art and politics presents a multitude of features, all driven by the complexity and tension that these two fields, when separately expressed.

Investigate such dimensions that overlap and blur, blend and separate, demand a careful and thorough look and free and curious at the same time, just as should be the eyes of travelers, wanderers, in which the destination is always a new road , a new willingness to travel and find out news horizons.

It is thus that the present work takes as its starting point the encounter with art and politics precisely mediated through the journey performed by me until the 29th Bienal de São Paulo, which addressed the issue as a curatorial clipping.

In this poetic displacement and reconfiguration of looking into a hitherto unknown space, there are triggers that awaken us to stimulate the creation and knowledge. The self-portraits of Pernambuco artist, Gil Vicente, gun in hand, about to sign Bush, Benedict XVI, Lula, Fernando Henrique Cardoso, Ariel Sharon, among other icons of power, all life-size, was the catalyst for the desire to understand the phenomenon of art and politics.

Enemies, a series of ten drawings by Vicente, thus emerges as a guide in this investigation that clears the dimensions of art and politics in the visual arts. The analysis pervades reading images, concept, creative process, aesthetics, poetics of the artist's work and impact. Also reflects, together with the theoretical field, the paradoxes of art and politics and the essence of the dissent that crosses academic production in the visual arts converge in contemporary art history, theory, sociology and philosophy of art and artistic processes.

KEYWORDS: Art and Politics; dinensions; *Enemies*; Gil Vicente.

LISTA DE FIGURAS

1 Autorretrato matando Bush, 2005 | **122**
2 Autorretrato matando Lula, 2005 | **123**
3 Autorretrato matando Bento XVI, 2005 | **124**
4 Autorretrato matando Eduardo Campos, 2005 | **124**
5 Autorretrato matando Fernando Henrique Cardoso, 2005 | **125**
6 Autorretrato matando Elizabeth II, 2005 | **126**
7 Autorretrato matando Jarbas Vasconcelos, 2005 | **126**
8 Autorretrato matando Kofi Annan, 2005 | **127**
9 Autorretrato matando Ariel Sharon, 2005 | **128**
10 Autorretrato matando Ahmadinejad, 2010 | **129**
11 A série *Inimigos* exposta no Pavilhão da Bienal de São Paulo, 2010 | **130**
12 Homenagem a Osman Lins, 2002 | **131**
13 Autorretrato Rorschach - Eu e Maria Vasconcelos, 2002 | **131**
14 Autorretrato Rorschach - Eu e João Câmara, 2001 | **132**
15 Autorretrato Rorschach - Eu e José Cláudio, 2002 | **132**
16 Nanquim sobre papel. Sem título, 2008 | **133**
17 Nanquim sobre papel. Sem título, 2007 | **133**
18 Suíte Safada 3, 2006 | **134**
19 Nanquim sobre papel. Sem título, 2014 | **134**
20 Gil Vicente concede entrevista na 29ª Bienal de São Paulo | **135**
21 Intervenção com cartazes (Campina Grande – PB) | **136**
22 Intervenção com cartazes (Campina Grande – PB) | **136**
23 Anúncio da Galeria Mariana Moura | **137**
24 – Josephine Meckseper | Sem título, 2005 | **138**
25 – Tapume do Edifício Bóris Kertsman, Avenida Boa Viagem, Recife-PE | **139**
26 Tapume do Edifício Bóris Kertsman, Avenida Boa Viagem, Recife-PE | **140**
27 Projeto Tapume | **140**
28 Obra Segunda Parábola exposta no Projeto Tapume, 2014 | **141**
29 Obra Segunda Parábola exposta no Projeto Tapume, 2014 | **141**
30 Capa Jornal o Estado de São Paulo, de 17 de setembro de 2010 | **142**
31 Nan Goldin - A Balada da Dependência Sexual, 1979 – 2004 | **143**
32 Marcelo Silveira - Tudo certo, 2010 | **144**
33 Marcelo Silveira - Paisagem II, 2008/2009 | **144**
34 Dora Longo Bahia - Alexander Gardner, 2013 | **145**
35 Estudos de Gil Vicente para a série *Inimigos* | **146**
36 Estudo para Autorretratando matando Elizabeth II | **146**
37 - 38 Estudos para a face de Ahmadinejad | **147**
39 Estudo para Autorretrato matando Ahmadinejad | **148**
40 – 41 Estudo para Autorretrato matando Ariel Sharon | **149**
42 Estudo para Autorretrato matando Ariel Sharon | **150**
43 Escultura de revólver - objeto construído para composição de cena | **151**
44 Escultura de papel simulando a Mitra do Papa | **151**
45 - 48 Gil Vicente estuda poses para construção de cenas | **152**

49 – 56 Gil Vicente e modelos-vivos estudam poses para construção de cenas **| 153**
57 Estudo de composição o Autorretrato matando Lula **| 154**
58 Estudo de composição para o Autorretrato matando Bento XVI **| 155**
59 Estudo de composição para o Autorretrato matando Eduardo Campos **| 156**
60 Estudo de composição para o Autorretrato matando FHC **| 157**
61 Estudo de composição para o Autorretrato matando Jarbas Vasconcelos **| 157**
62 – 63 Estudo de composição para o Autorretrato matando Elizabeth II **| 158**
64 Estudo composição para o Autorretrato matando Kofi Annan **| 159**
65 Estudo de composição para o Autorretrato matando Ariel Sharon **| 159**
66 Pesquisa de imagens realizada por Gil Vicente **| 160**
67 Etapas da construção dos desenhos **| 161**
68 - 77 Estudos de traços, composições e aparência dos retratados **| 162-165**
78 Estudos do Papa Bento XVI **| 166**
79 - 80 Estudos para o Autorretrato matando Lula **| 167-168**
81 - 84 Ateliê de Gil Vicente: processo criativo do Autorretrato matando Bush **| 169-170**
85 – 86 Ateliê de Gil Vicente: processo criativo do Autorretrato matando FHC **| 171**
87 Ateliê de Gil Vicente: processo criativo da série *Inimigos* **| 172**
88 Ateliê de Gil Vicente: processo criativo da série *Inimigos* **| 172**
89 Ateliê de Gil Vicente: processo criativo da série *Inimigos* **| 173**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

CAPÍTULO 1 16
Arte e política como simbólicos vivos: da experiência
do encontro como experiência de transformação.

1.1 Vitrines artísticas, espelhos de poder 20
1.2 A Bienal de São Paulo – breve histórico 23
1.3 Arte e política na 29ª Bienal de São Paulo 24

CAPÍTULO 2 33
Arte, arma política: uma reflexão sobre *Inimigos,* de Gil Vicente.

2.1 Sobre o artista 35
2.2 Entre a técnica, a estética e a poética 44
2.3 *Inimigos*, inspiração no desencanto 49
2.4 De modelos-vivos mortos: obra, conceito e processo criativo 57
Real, ficção 65
Arte fora da lei, dentro do sistema 73
Das dimensões da arte e política 81

CAPÍTULO 3 88
"A pureza é um mito"

3.1 Arte e política do avesso 89
3.2 O mercado é inimigo da arte política? 97
Pintando a bandeira do inimigo? 101
3.3 Do caminho para o epílogo 108

Referências 115
Caderno de imagens 122
Anexos 142

INTRODUÇÃO

Qualquer mudança, suave ou potente, na organização política, social e econômica de um país, estado ou cidade, reverte em leituras significativas nos meios em que a sociedade se expressa. A arte é um deles: veículo poético, detentor da capacidade arrebatadora de resguardar, através de signos e símbolos, vestígios da história e do comportamento humano.

Para além do abrigo residual das obras que expressam artisticamente uma determinada conjuntura política, a arte é capaz de provocar a reflexão sobre tais questões e promover explosões sensoriais que guiam a emancipação do sujeito espectador.

É dessa forma que o tema arte e política se apresenta, sempre como bem-vindo. Enquanto houver uma sociedade em constante metamorfose de ideias e princípios nesta suposta pulverização ideológica da contemporaneidade, as manifestações artísticas não se eximirão de opinar a respeito de uma crise de representação política. Assim, é com a série *Inimigos*, do artista pernambucano Gil Vicente, interlocutora da reflexão sobre o assunto nesta dissertação.

A pesquisa aborda as diferentes dimensões da arte política tendo como referencial os autorretratos de Vicente. O artista pernambucano se autorretratou assassinando dez personalidades políticas que representam a hegemonia econômica e social em diferentes contextos: Brasil, Pernambuco e Internacional.

Os desenhos a carvão ganharam uma perplexa repercussão quando expostos no maior evento das artes visuais do país – a Bienal de São Paulo, em sua 29ª edição, que trouxe o tema arte e política como plataforma curatorial. Essa espetacularização em torno da obra trouxe uma gama de possibilidades que orientam a reflexão sobre a temática: o circuito e o mercado das artes visuais, a mídia, a presença curatorial e os processos de legitimidade.

Discutir o artivismo (o ativismo absoluto do artista), a presença política da obra, a arte crítica e a estética política são fundamentais na compreensão da análise. Abraçar os *Inimigos* como guia para este debate atual e necessário, é promover o atrito de conceitos e ideias préconcebidas numa atualidade que pede urgência de debate. Um artista que lança mão de suportes convencionais para os parâmetros da pós-modernidade (pintura e

desenho), no qual o percurso não está focado na arte e política, mas que viu seus desenhos figurativos transformarem-se em ícone do tema.

"As diversidades de conceituação da política podem ser compreendidas numa larga faixa que vai da sua imediata identificação com o social, o coletivo, o público – conforme a tradição clássica – até as abordagens em torno da prática do sujeito" (CHAIA, 2007, p. 19). O pesquisador Miguel Chaia considera que as práticas do sujeito estão de imediato relacionadas com as micropolíticas. O campo artístico é também uma micropolítica, onde rupturas e fendas podem ocorrer através de práticas artísticas no campo social, posicionamento dos artistas e circuito de exposição.

Foi dessa forma que a 29ª Bienal se apresentou, como um espaço em que designações como micropolíticas puderam adquirir sentido ativo, provocando a real transformação do sujeito receptor em níveis específicos. O deslocamento e a curiosidade, disparados através do olhar de quem viaja, e se dispõe a absorver o ineditismo que transparece aos olhos, e a partir daí arrebentá-los em poesia. "Todo espectador é já ator de sua história" (Rancière, 2012, p.21), sendo assim, a presente dissertação buscou tecer um paralelo entre a genealogia do encontro com o objeto da pesquisa, ocasionada através de uma visita à bienal e a reflexão suscitada por essa aproximação.

Contudo, a questão central analisa as dimensões da arte e política através do que os *Inimigos*, de Gil Vicente, refratem. Um objeto de pesquisa imbuído na atmosfera de transição, percurso e diário de memórias de uma viagem, atuando de modo muito afetivo e efetivo na escrita em primeira pessoa.

Este percurso demonstrou que não existe uma via única que abarque o pensamento sobre arte e política, arte crítica. O objeto de pesquisa se apresentou heterogêneo e múltiplo em conceitos e designações.

Sobre pesquisar a arte e, especificamente, a arte na contemporaneidade - a coleta de dados na atualidade, o registro de acontecimentos, a leitura de obras, a crítica e o conhecimento de processos de criação, implica justamente numa mudança de paradigmas na concepção da história e da teoria da arte. "A compreensão histórica não depende do apoio contemporâneo, mas um engajamento do presente, seja artístico, teórico e/ou político, é indispensável". (Foster, 2014, p.11)

A escrita afetiva foi um elemento metodológico do trabalho, fruto da existência do dilema inconsciente do devir arte, ciência e pesquisa que demanda experimentações

metodológicas procurando suavizar a cobrança de resultados precisos à maneira das ciências exatas.

Hal Foster aponta que a academia pouco colabora com focos múltiplos que a pesquisa progressista reivindica. O autor afirma que existe um movimento retrógrado, conservador, impulsionado por um clima reativo de autoritários: "a grande ameaça à arte e à academia, dizem-nos, vem dos artistas malcomportados e dos acadêmicos radicais; mas isso é o que os reacionários subsidiados nos dizem" (Hal Foster, p. 15). Foster descreve esses ideólogos como sendo de base conservadora, e que os fantasmas do artista e do acadêmico deteriora a crença na arte e na academia - "até agora a direita ditou as guerras da cultura e dominou a imagem pública da arte e da academia, enquanto o leigo é levado a associar a primeira à pornografia e a segunda à doutrinação, e ambas ao desperdício do dinheiro do contribuinte". (Foster, 2014, p. 15)

Portanto, além da arte ser um campo de conhecimento que necessita dessa experimentação metodológica, a própria arte na academia é um fenômeno político que reivindica investimento e reconhecimento da importância de sua produção que vai muito além da verificação de uma tangível utilidade. "... Reclamar por tais espaços não é fácil. Por um lado, é um trabalho de (des)articulação: redefinir termos culturais e recuperar posições políticas. (...) Por outro lado, é um trabalho de articulação. (...)É uma tarefa difícil, mas não impossível". (idem, 2014, p. 16)

Sobre a estrutura da dissertação, em linhas gerais, o primeiro capítulo versa sobre arte e vida: binômio da essência do conceito de arte e política, no qual a pesquisa mais se aproxima. É no primeiro capítulo que narro o meu encontro com o objeto de pesquisa, mediado pela Bienal de São Paulo do ano de 2010. Contextualizo o evento e a sua importância nas artes visuais do Brasil, apresentando brevemente a sua história, articulando o seu surgimento com os mecanismos do sistema de artes no país.

O segundo capítulo é inteiramente dedicado à análise da série "*Inimigos".* Inicio apresentando o artista, com um breve perfil construído a partir de conversas e que de alguma maneira apontaram indícios pessoais que se manifestaram em sua poética. Também abordei o contexto social e histórico da criação dos desenhos - o que inspirou o artista. No decorrer do capítulo, discorro sobre a poética do artista e o processo criativo da obra. Levanto a questão do pós-modernismo conservador e pós-modernismo pós-estruturalista. Na metade do capítulo, a repercussão da obra, o fenômeno midiático e as

tentativas de censura e encerro com a análise das situações-dimensões política da obra: arte crítica, politização da arte, estetização da política e presença política da obra.

O terceiro e último capítulo é dedicado a refletir as contradições, as ambiguidades da arte e política que anteveem o espírito paradoxal do assunto, com auxílio da meditação sobre fatos ocorridos no decorrer da pesquisa. É também no terceiro capítulo que promovo as minhas considerações finais.

E voltando à metodologia, além da escrita em primeira pessoa, os dados levantados pautaram-se pelas entrevistas ocorridas presencialmente com o artista. Os encontros ocorreram por três vezes no seu atelier e uma vez na extinta Galeria Mariana Moura, na cidade do Recife-PE. Sempre em clima de diálogo, a receptividade de Gil Vicente foi de fundamental importância para a construção deste trabalho, que contou também com os suportes teóricos, visitas a exposições, leituras de publicações, sites, filmes documentários, vídeos, revistas, conversas com artistas e vivência cotidiana no campo artístico. Trocas enriquecedoras que foram o conjunto de fatores que alimentam a construção de conhecimento.

CAPÍTULO 1

Arte e política como simbólicos vivos: da experiência do encontro como experiência de transformação.

Canto I – Poema II

A ilha ninguém achou
porque todos a sabíamos.
Mesmo nos olhos havia
Uma clara geografia.

Mesmo nesse fim de mar
qualquer ilha se encontrava,
mesmo sem mar e sem fim,
mesmo sem terra e sem mim

Mesmo sem naus e sem rumos,
mesmo sem vagas e areias,
há sempre um copo de mar
para um homem navegar.

Nem achada e nem não vista
nem descrita e nem viagem,
há aventuras de partidas
porém nunca acontecidas.

Chegados nunca chegamos
eu e a ilha movediça.
Móvel terra, céu incerto,
mundo jamais descoberto.

Indícios de canibais,
sinais do céu e sargaços,
aqui um mundo escondido

geme num búzio perdido.

Rosa de ventos na testa,
maré rasa, aljôfre, pérolas,
domingos de pascoelas.
E esse veleiro sem velas!

Afinal: ilha de praias.
Quereis outros achamentos
além dessas ventanias
tão tristes, tão alegrias?

Invenção de Orfeu – Jorge de Lima[10]

06 de outubro de 2010. Em viagem para São Paulo, pois o coração de quem viaja vibra na atmosfera das descobertas. E o coração do artista parece potencializar o porvir. "Há sempre um copo de mar para um homem navegar" era o título da 29ª Bienal de São Paulo, que viria a ser a minha ponte com a série *Inimigos*, de Gil Vicente e com as impressões mais efetivas de uma arte e política do extrapolamento dos sentidos e da potencialidade reflexiva.

Lá eu estava para visitá-la pela primeira vez. Dos versos do poeta alagoano Jorge de Lima, a reminiscência de uma Alagoas que morei por 10 anos. Mares, rotas, horizontes, caminhos e mudanças. Para onde vamos, levamos um pouco de nós e dos lugares que já passamos e ao retornarmos a alguma paragem, o fazemos sempre imbuídos de pertences simbólicos e emocionais.

O fluxo possibilita trocas poéticas expressivas e afetivas que alimentam o processo criador da pesquisa artística. Viajar faculta, assim, uma maior fricção das emoções. Enalteço, tal qual Nietzsche (1878/2013, p. 271) o fez em Humano, Demasiadamente Humano, os errantes, andarilhos, viajantes que observam, de olhos e corações abertos, o que se sucede no mundo e vivenciam a experiência em função do que é visto, absorvem e aprendem com as vivências da viagem, os que têm alegria na mudança e na passagem, e que, ao retornarem, transformam o caminhar em ação, em obra. "Mesmo nesse fim de mar

[10] LIMA, Jorge de. **A invenção de Orfeu.** Canto I, poema 2. (1952)

/ qualquer ilha se encontrava", poetiza Jorge de Lima. Atravessamentos. Vontade de realização. Alimento e subsídio para uma construção dialética de aprendizado, de conhecimento.

Dessa forma é o lampejo de viver a experiência sensível, estar receptivo ao que nos orbita: localidades, pessoas, fatos, notícias, imagens, conversas, sons. São Paulo, Pernambuco, Alagoas, poesia, arte, escolhas. Política. Fusão arte com a vida, pois experiências cotidianas são experiências estéticas, agora mais do que nunca atestadas pela arte contemporânea, mas que vieram conduzidas na segunda metade do século XX com a pop arte. Sim, e podemos regressar até um pouco mais no tempo para agregar o romantismo de Baudelaire, o simbolismo de Rimbaud, as botas de Van Gogh, a fuga de Gauguin para o Taiti, as prostitutas de Toulouse Lautrec, o empenho dadaísta, o surrealismo e, posteriormente, artistas dos anos 1960 e 1970, como John Cage e Joseph Beuys.

Assim, a história da arte ocidental busca situar o afloramento das manifestações artísticas que promoviam um diálogo mais estreito, sistemático e experimental com a vida, com o que ela tem de bom e de ruim, de vibrante, intenso e questionador.

Mas é bem verdade que pensar arte e vida de forma compartimentada parece impossível, principalmente para quem tem a criação como ofício. Do ponto de vista da representação (no sentido filosófico e semiótico), a vida nunca deixou de ser tema, pois de modo geral, tudo é vida. É lei natural. Porém, situando a vida como arte, refiro-me às manifestações artísticas em que a emoção do artista submerge transformando-se em protagonista da composição. São ações, obras, textos que surgem da natureza espinoziana dos afetos.

Arte e vida, arte e política. Cada artista tem seu copo de mar para transbordar. Transbordar transforma conteúdo e espaço. Mexe com a nossa expectativa, causa surpresa, causa espanto. Contemplar cada canto de areia, cada brecha entre pedras, arrecifes, conchas e declives sendo ocupados pelas águas do mar é uma experiência arrebatadora. Se o artista consegue transbordar, provoca deslocamentos, rupturas e reordenamentos no que já se prevê como estabelecido e confortável. De um conforto que é nocivo às mentes e corações, da capacidade de torná-los indispostos ao movimento da vida. A criação como um veleiro sem velas, sem amarras, sem medos.

Portanto, tentativas de fundir arte e vida podem mostrar-se ao mesmo tempo eficientes ou utópicas (sendo a utopia também muito bem-vinda) no que concerne não só

à criação, mas também ao campo artístico como um todo (mercado, instituições, crítica, curadoria). A 29ª Bienal de São Paulo, a ponte do meu encontro com o objeto desta pesquisa, trazia como recorte curatorial a arte e política definida justamente pelo caráter do transbordamento, que é da essência da ruptura, do dissenso, do desvio, da energia da vida.

E neste capítulo me proponho a contextualizar a genealogia do meu elo com o objeto. Acredito que as circunstâncias deste encontro são partes de uma mesma trama que envolve a reflexão sobre o tema geral.

Este é um olhar que se dissolve com o outro de forma inevitável, com a medida necessária de embaçamento defronte à miríade de perspectivas que a observação apresenta. Do embaçamento surgem as dúvidas e os questionamentos que fomentam o debate, estimulam a construção do conhecimento e a vontade de enxergar pequenos, porém poderosos, detalhes.

Do mesmo modo que este olhar embaça, ele se emociona e brilha a cada fresta de luz transmitida pela potencialidade da arte. Ao me perceber na alteridade dessa relação entre artista-pesquisadora, artista pesquisado e campo artístico, uma certa insegurança metodológica que acompanha a produção acadêmica em artes visuais transformou-se na certeza de que esta narrativa é capaz de alimentar os campos de conhecimento, pois discute a arte pelo ponto de vista de quem a produz.

O meu desejo sincero de iniciar uma produção escrita, encarando-a como obra da mesma forma que um vídeo, uma gravura ou uma instalação, possui a capacidade de dialogar com a sociologia, filosofia, história da arte, sendo esta uma história não linear, localizada na contemporaneidade, que necessita de coleta qualitativa de dados constantes para uma construção mais sólida e testemunhal de quem vive este presente.

E de fato, expandir a categoria artista é coerente com o discurso de arte e vida e com uma dimensão da arte e política que não percebe a arte como autônoma, como uma arte que não se separa da sociedade. Sendo assim, promovo a minha expansão e me permito adentrar na pesquisa. Para tanto, considero necessário um investimento no diálogo com os autores e com o campo.

É dessa maneira que afirmo: o meu texto é criação. Se sou artista, minha produção escrita é obra, que além de visual, é textual - “a história escrita da arte quando a imagem se dissolve. Quando a palavra também é arte” (BELTING, 2003, p. 11).

"Escrita incorporada". Assim Marcelo Coutinho denominou a escrita da criação abordada e posta em prática em sua tese: "foi no exercício diário de anotações nestes cadernos que descobri que a escrita pode ser algo muito diverso de uma pura expressão. Ali descobri que a escrita era criação" (2011, p.24), relata o artista-professor-pesquisador.

Portanto, afino-me com o pensamento de Hans Belting e de Coutinho e sigo construindo uma reflexão contagiada, justificando assim a escrita em primeira pessoa, lançando mão também de minhas memórias e experiências cotidianas.

Retornando a estrutura do capítulo: dedico uma parte do texto à apresentação da Bienal de São Paulo, que tem muita importância na trajetória de *Inimigos* e que mediou o meu encontro com a série causando-me a curiosidade e a necessidade de aprofundamento no conceito de arte e política. Conhecer a Bienal aponta perspectivas em que a arte e política se encontram e refratem questões conceituais, estéticas, paradoxais.

1.1 Vitrines artísticas, espelhos de poder

A ideia de legitimação é como uma sombra que caminha com o artista e sua obra. Refletindo do ponto de vista da sociologia da arte, na contemporaneidade esta ideia ganha força a partir dos anos 80 com o surgimento da figura do curador (HEINICH, 2004). Mas sem espectador existe obra? Se a obra se faz com o espectador, sem ele existiria o artista? Quem determina o que é ser artista? O próprio? O espectador? O comprador? Dominar uma técnica? Frequentar um bar? A mídia? E hoje, o curador? São variantes de uma relação dialética que sempre existiu: o artista faz a obra ou a obra faz o artista?

Ao ler *A origem da obra de arte*, de Martin Heidegger, durante o curso de mestrado, senti a reflexão ampliar-se poderosamente, agora do ponto de vista da filosofia. Refletindo sobre as questões de criação, o artista e o artístico, Heidegger pergunta: "de onde e através do que o artista é o que é?" E continua respondendo: "o artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Do mesmo modo também nenhum dos dois porta sozinho o outro" (1997, p.37).

Citar o filósofo alemão, fundamental para pensar a arte e sua produção no século XX, traz, para a reflexão sobre o caráter da obra, a questão do ser do mundo e do homem. A arte possui a característica de comunicar o que somos: tanto do desvelamento do ser, quanto da historicidade do homem. Somos o que somos e o que tem de verdade nisso inevitavelmente acompanhará a nossa obra. São indagações, inquietações necessárias a

todo artista. Então questiono: são elementos internos que fazem de um indivíduo artista (inspiração, sentimento, expressão) ou elementos externos (grandes exposições, eventos, curadoria)? A convergência e até mesmo a divergência desses elementos são propulsoras da expressividade.

Porém, retorno ao viés mais sociológico do início da reflexão e sigo analisando o fator da legitimidade e os elementos que a orbitam. Sabemos que o artista produz. A obra deverá ser exposta para um público, comprador ou não, dentro das várias perspectivas que cabe à definição deste indivíduo e desta relação de compra e venda. Neste público coexistem vários sujeitos, dentre eles, o crítico e o curador, que poderão repercutir ainda mais a obra exposta, se assim eles a "comprarem". E um elemento capaz de injetar poder em toda esta cadeia de relações que engloba artista, público, obra, curador, comprador, colecionador, é o **espaço** em que a obra de arte foi exibida - instituição, mostra, evento, festival. O local da exposição é um dos sujeitos da mediação que legitima artista e obra a depender do seu alcance e de sua capacidade de representação e ascensão dentro das especificidades de um mercado de arte que está a mercê de variados contextos – econômicos, sociais, políticos.

O lugar da obra de arte expande-se para além das paredes das casas de quem a adquiriu como mercadoria. Nas artes visuais, as estruturas segregam e emanam poder. A parede de um grande colecionador tem valor. A sala do acervo de uma instituição influente tem valor. O artista, presente nestes espaços, eleva-se, mas está sujeito a moldar-se, humano que é, sobrevivente que é. Parede como metáfora para uma prisão artística.

E uma exposição-espetáculo vem acompanhada de muitos holofotes. Afastando todo o determinismo econômico que parasita a produção artística, o espaço adquire cada vez mais importância já que a contemporaneidade é híbrida. Um lugar "adequado" pode dar visibilidade à uma produção que não se materializa apenas no objeto e nos suportes convencionais, que não se encaixa numa relação de compra e venda comercial.

O espaço da obra de arte hoje abre uma cortina na sala das possibilidades. A estrutura pode possuir uma grade que aprisiona. Contudo, o artista pode libertar-se, derrubar muros e estar apto a cruzar e transitar entre estas fronteiras: espaços, vãos, paredes, grades e tapumes. É livre para construir suas gambiarras para uma existência artística mais tranquila ou esquizofrênica.

Recorro à história da arte ocidental, não tão longínqua, para melhor compreender costumes e fenômenos do campo artístico da contemporaneidade. Na França, as primeiras

exposições de arte surgiram no século 18 dentro desta concepção de legitimação do artista através do espaço de exposição, da aura em torno da obra, da sacralização do artista perante o artesão.

Nesta época, os acadêmicos criaram os "salões" de pintura para estabelecer um outro modo de comercialização que se diferenciasse do que faziam os artesãos, que expunham suas produções aos passantes. "Mostrando suas produções em um espaço não comercial – os salões do Louvre – sem finalidade imediatamente lucrativa, os pintores e escultores davam provas de que não pertenciam mais ao depreciado universo do "ofício", analisa Natalie Heinich (2004, p.79).

O destino da obra de arte, anteriormente ao Louvre, estava atrelado a aristocracia, a realeza, banqueiros e mais fortemente ainda, a religião, grande mecenas. Esta outra realização já idealizava que demais valores imateriais ao serem agregados à obra poderiam influenciar diretamente no seu valor monetário, histórico e artístico.

No Brasil, a primeira exposição de arte foi inaugurada em 2 de dezembro de 1829, pela iniciativa do pintor, desenhista, gravador Jean-Baptiste Debret (Paris, França 1768 – idem 1848). Debret chegou ao país como integrante da Missão Artística Francesa e foi professor da Academia Imperial de Belas Artes – AIBA, criada no Rio de Janeiro em 1826, tendo como referência as academias de arte da Europa. Sendo assim, os objetivos da exposição eram semelhantes aos das academias europeias que buscavam elevar o status do artista segmentando o seu espaço, diferenciando-o do artesão. Além de objetivar a formação de artistas nos modelos neoclássicos, românticos, de pintura histórica, estava a cargo da AIBA organizar exposições, prêmios e acervos.

Elipse no tempo. São Paulo. Celebrada e identificada na história da arte brasileira como palco da Semana de Arte Moderna de 1922. Composta basicamente por artistas da elite paulista, a Semana recebeu todos os refletores para si, o que acabou por ofuscar outras produções importantes que aconteciam ali paralelamente.

A partir dos anos 40, percebe-se uma convergência desses artistas da alta burguesia, da aristocracia cafeeira, com os de origem urbana, operários, que não pertenceram ao movimento modernista (GUERSONI apud AMARAL, 1983, p. 95).

E o que motivou tal convergência? "Seria uma união de forças? A deselitização dos antigos modernos? Ou a abertura dos dois novos museus de arte em São Paulo que seriam propulsores de uma alteração de postura de nossos artistas, agora diretamente em contato

com centros internacionais por meio de exposições e bienais?", questiona Aracy Amaral (1978, p. 95).

A necessidade de fazer este regresso me fez compreender melhor o surgimento e o funcionamento de uma Bienal e sua importância como espaço legitimador e/ou potencializador de artistas no Brasil. Desde a Academia Imperial de Belas Artes até a Semana de 22, interesses perenes e difusos circundam artistas - campo artístico, visibilidade, mercado, poder público e privado. Uma multiplicidade de objetivos rodeiam os eventos de artes visuais, locais que tanto podem acolher a provocação artística como promover a carreira de um indivíduo, associar valores etéreos às produções e que desembocam em valores econômicos e fortalecimento de galerias.

1.2 A Bienal de São Paulo – breve histórico

> Diante da manifestação estupenda a que se assiste em São Paulo a cada dois anos no campo da arte, com a realização das Bienais do Museu de Arte Moderna, o artista brasileiro, o estudioso, o estudante e o interessado não deixam de receber um impacto formidável em face da imponência dessa "exposição-monstro". Ao mesmo tempo, não se pode fugir a considerações quase automáticas perante a pergunta: Como se organiza uma Bienal? (AMARAL, Aracy, 1961, p. 107)

A Bienal de São Paulo nasceu em 1951 de uma cartada muito mais empreendedora do que propriamente de uma visão romântica do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho (1892-1977), que já havia fundado o MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948 (PEDROSA, 1970).

Configura-se como a maior mostra de artes visuais do Brasil e aparece também no circuito artístico internacional como uma das principais, ao lado da mostra que a inspirou, Bienal de Veneza, na Itália, e da Documenta de Kassel, na Alemanha. Desejo da arte brasileira de internacionalizar-se.

O crítico Mario Pedrosa conta que numa das idas e vindas anuais de Matarrazo à Itália, provavelmente com visitas a bienais de Veneza, o industrial voltou com o vislumbre de uma bienal na cabeça e interpelou o segundo diretor do seu museu (o MAM) sobre "quanto custava uma bienal". Pedrosa caracterizou a primeira edição como uma jogada de

improvisação que deu sorte - “como é de costume acontecer aos grandes capitães da indústria (é a história mesma do capitalismo)”, reflete. (PEDROSA, 1970, p. 217).

Mas nem tudo foi questão de sorte e improvisação. Poder financeiro e trânsito na vida pública facilitaram a empreitada. O evento foi fundado numa conjuntura política favorável, com governantes de São Paulo próximos à família Matarazzo: no estado de São Paulo, Adhemar de Barros, e na capital, Jânio Quadros.

Desde a sua fundação, há um notável esforço não só para a formação de público, mas como também para a sua atração. Pedrosa situa a bienal como um evento que sempre tentou se aproximar das pessoas. O seu desejo era se consolidar, desde o início, no epicentro dos acontecimentos paulistanos: surgida num formato grandioso, expandida na quantidade de obras, valorizando o espaço expositivo e com forte objetivo de alcançar audiência para além de São Paulo e para além do circuito fechado das artes visuais (PEDROSA apud MINDÊLO, 2013).

O fato da Bienal ter absorvido com eficácia a produção artística brasileira dos anos 1960 – que se pautou pela participação do povo, pelo engajamento e a desierarquização das artes, caracterizou-a com o claro posicionamento da inclusão. Este posicionamento é também estratégia oportuna de manutenção de patrocínios, pois além da contrapartida da visibilidade, o maior valor agregado é o da contrapartida social.

A audiência do evento é um feito que acaba se destacando em um país em que o circuito das artes visuais é contraditório e dissonante. O exclusivismo das galerias e vernissagens cria uma notável limitação de público, uma barreira simbólica entre quem está dentro e quem está fora do “cubo branco”. As galerias, coerentes com a sua natureza comercial, se esforçam mais no sentido de atrair potenciais consumidores e nesse projeto a formação de público torna-se uma consequência. Não se paga ingresso para participar de uma abertura de uma exposição numa galeria, muito menos no decorrer da sua visitação. Mas o viés elitista que acompanha as artes visuais desde as primeiras tentativas do século XIX de elevar o status do artista, como já expus, mantém uma certa aura do inatingível em torno deste universo particular.

1.3 Arte e Política na 29ª Bienal de São Paulo

Do esforço de atrair público como objetivo político que a acompanha desde a sua fundação, é de se pressupor que a Bienal consegue desmistificar o empoderamento

inalcançável das artes visuais e atrair uma audiência diversificada, furando os bloqueios de uma barreira econômica e social invisível, porém bastante presente. De fato, a cada edição, a Bienal de São Paulo atrai um número extenso de visitantes em se tratando de um evento segmentado às artes no país. Contudo, o seu alcance em todas as camadas sociais é ilusório.

Mesmo abordando a arte e política sob o slogan "A arte não exclui. Só inclui", a 29ª Bienal registrou 530 mil visitas com o investimento de 30 milhões, mas não fugiu à regra: a arte contemporânea ainda apresenta-se como inacessível e o público continua segmentado pelo nível intelectual (MINDÊLO, 2011, p.16).

A dissertação de mestrado da pesquisadora Olívia Mindêlo utilizou a 29ª edição como campo de investigação e os dados levantados pelo trabalho apontaram que 86% dos entrevistados que visitaram o evento no ano de 2010 possuíam nível superior ou estavam acima dele. Inclusive eu corroboro com a estatística: visitei a mostra enquanto cursava a licenciatura em artes visuais da UFPE.

É um dado muito significativo. Mindêlo analisa que "mesmo com entrada franca e milhares de visitantes, o evento não se mostra, de antemão, tão aberto assim quanto se imagina e se difunde – ou quanto desejaram os vanguardistas brasileiros dos anos 1960" (2011, p. 85). Há de se pensar também sob a ótica do desinteresse de certa camada da população, provocado em partes pelo vínculo maior com o entretenimento e a diversão oriundos do *mainstream*, que investe com supremacia na atração desse público, que outras linguagens da arte mais ligadas à indústria, como a música e o cinema incorporam.

Ao pautar o tema arte e política, a Bienal de São Paulo, como espaço de poder, já é um elemento contraditório que não escapa à complexidade da arte. Esta complexidade me permite compreender que não existe cenário sem ambivalências e interseções. Mesmo sendo de iniciativa privada, a Bienal não se sustentaria sem a atuação do governo municipal e estadual de São Paulo, muito menos do governo federal. Justamente por não ser de natureza industrial, as artes visuais no Brasil necessitam, sistematicamente, dos incentivos e financiamentos públicos para continuar existindo. Se os recursos são públicos e uma Bienal, mesmo que não atinja o contingente de pessoas satisfatoriamente, faz da sua existência fundamental pelas razões que todos nós que vivenciamos o campo artístico[11]

[11] No decorrer deste texto, a expressão "campo artístico" tem como referência as contribuições teóricas do sociólogo francês Pierre Bordieu para a compreensão da produção artística. A noção de "campo", próprio da sociologia da dominação segundo Bordieu, ressalta as estruturas subjacentes, as hierarquias internas, os conflitos e a posição em relação a outros "campos" de atividade. Eles

acreditamos, que a arte é ferramenta de emancipação e fortalecimento de um país.

Todavia, não só a Bienal, mas qualquer evento, pede uma sistemática revisão dos seus objetivos, planejamento e otimização de resultados alcançados, da sua eficácia em si.

E a 29ª veio com este espírito de meditação sobre suas fragilidades. Diante das fissuras oriundas de crises administrativas, consequentemente financeiras e curatoriais, era preciso reposicionar a imagem do evento e da própria Fundação Bienal: "...a palavra que batizou a edição de 2010 foi "retomada", capaz de sintetizar a promessa de recuperação da imagem e do prestígio da fundação" (CYPRIANO, apud MINDÊLO, 2010, p. 82).

O projeto, sob a curadoria de Agnaldo Farias (MG/SP) e Moacir dos Anjos (PE), foi encarado também como resposta à polêmica 28ª edição que ficou conhecida como a "Bienal do Vazio". A mostra de 2008 anunciou de fato todos os problemas dos quais a fundação enfrentava desde meados dos anos 1990. Além da controversa ausência de obras do segundo andar do pavilhão, um grupo de pichadores invadiu tal espaço de poder e demarcou seu território simbólico neste país que sofre da síndrome da visibilidade - distúrbio proveniente dos nossos problemas sociais e que atacam categoricamente as populações periféricas, de baixa renda, que só ganham notoriedade na tragédia cotidiana noticiada com frescor nos programas policiais, no descaso, no abandono. O ato resultou na prisão de uma das integrantes do grupo e a aparente conivência da Bienal com a detenção da pichadora surtiu um efeito negativo diante da opinião pública (MINDÊLO, 2011). Portanto, a edição de 2010 evitou grandes riscos, justamente buscando restituir as suas bases (2011, p. 83).

Em 6 de outubro de 2010, o dia da minha primeira visita, a Bienal já contava 12 dias da sua abertura e uma série de matérias, entrevistas com os curadores, releases já vinham sendo publicados nos principais veículos de comunicação. O tom da polêmica já tinha soado em torno da série *Inimigos,* que estampou a capa do jornal o Estado de São Paulo no dia 17 de setembro de 2010 (anexo 1). Previamente eu já sabia de algumas produções que estariam lá expostas, inclusive a de Gil Vicente.

Ao adentrar o Pavilhão Ciccillo Matarazzo deparei-me com uma saraivada de obras e, confesso, não sabia por onde começar. Dali a plena certeza que teria que retornar outras

---

põem em evidência a pluralidade das categorias de atores implicados na arte e levam em conta as posições concretas e os contextos. O campo da arte tem uma autonomia relativa, hierarquias, lógicas, regras e dinâmicas próprias. E outros campos, como o econômico, interferem no campo da arte.

vezes para absorver e fluir o contingente de informação. Eram 159 artistas com instalações, vídeos, desenhos, esculturas, pinturas, fotografias e gravuras, todos dentro do projeto curatorial da arte e política - alguns se aproximando de maneira mais evidente com o tema, outros de modo mais ambíguo e difuso.

Nas palavras dos curadores, o conceito de arte e política abordado pretendia, basicamente, potencializar reflexões e proporcionar uma desarrumação dos sentidos:

> A 29ª Bienal de São Paulo pretende, assim, ser simultaneamente uma celebração do fazer artístico e uma afirmação de sua responsabilidade perante a vida; ser um momento de desmantelo dos sentidos e ao mesmo tempo de geração de conhecimento que não se encontra em mais parte alguma; envolver o público na experiência sensível que a trama das obras expostas promove e também na capacidade dessas de refletir criticamente o mundo em que estão inscritas. Pretende, por tudo isso, oferecer exemplos de como a arte tece, entranhada nela mesma, uma política. Política que não se confunde com práticas parlamentares ou com ativismo social – ainda que por vezes alianças legítimas entre a arte e essas instâncias sejam realizadas -, mas que é capaz, ao articular opacidade e inteligibilidade discursiva, de desafiar modos já estabelecidos de entendimento do mundo. (ANJOS, Moacir dos; FARIAS, Agnaldo, 2010, p. 20)

Entre o *Inferninho,* de Luiz Zerbini (SP), uma sala escura que emitia luzes e sons, e o piano parafinado de Tatiana Blass (SP), parei numa série de fotografias de Alessandra Sanguinetti (EUA). Eram cenas do cotidiano e cenas lúdicas, encenadas, misteriosas, protagonizadas por duas mulheres de uma zona rural argentina. A artista acompanhou-as desde a pré-adolescência até a fase adulta realizando tais registros. Eram imagens oníricas, estranhas e amorosas. Ali submergia o afeto. Sendo o amor desconcertante e a arte e política dos curadores uma discussão que busca o desconcerto, não relutei em considerá-la coerente com o conceito acima exposto. Esses foram meus primeiros momentos dentro da exposição: “desaprender o que convencionalmente se chama de política” (DOS ANJOS, FARIAS; 2010, p.21)

Encontrei também a polêmica pichação da 28ª edição que retornou ao espaço expositivo com a conivência da instituição e exposta utilizando-se da documentação do ato de 2008 – fotografias, vídeos, tudo bem organizado e composto pelas mãos dos curadores. No universo da pichação, documentar as ações se equivale ao ato de pichar. Ambas possuem a mesma importância, pois o pichador é como um performer. A audácia de alcançar os topos de prédios, a dificuldade de adentrar certas localidades, a ousadia de

demarcar espaço nos territórios mais difíceis, tudo demanda registro. Por isso, pichadores estão sempre acompanhados de videomakers e fotógrafos. A pichação é protesto, é reconfiguração do espaço urbano esmagador, é lazer e esporte da periferia, é indício de presenças heterogêneas, de disputa de espaço e poder, é comunicação interna, é fissura no comum ordenado da urbe.

Também é, a pichação, arte e política, mesmo quando absorvida pelo status quo? É da mesma dimensão da arte e política que Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias tratavam e que o universo das artes visuais legitima?

Se pensarmos de acordo com Rancière (2005), o dissenso neste espaço comum, que não é a cidade, e sim a Bienal, dotada de hierarquização de poderes e papéis simbólicos construídos na subjetividade, ocorreu no momento da 28ª edição, quando não se esperava a ação, quando tudo corria seu fluxo normal, quando o próprio evento se propôs a polemizar suas deficiências, deixando propositalmente um dos seus pisos vazios. A ruptura da pichação ocorrera ali, em 2008, na invasão inesperada, na surpresa, na correria dos seguranças, no cheiro de tinta, no barulho do spray, na prisão da garota. A intervenção nas paredes brancas e insípidas são como alegorias das fendas que artistas provocam no sistema.

No catálogo da exposição, os curadores justificam a escolha do projeto curatorial por dois motivos: pelo mundo de conflitos diversos, onde os "paradigmas de sociabilidade são o tempo inteiro questionados", e o privilégio da arte é ser um meio de apreensão e reinvenção da realidade. Em segundo, pela aproximação cada vez maior entre arte e política nas décadas recentes que se faz necessária novamente destacar a singularidade da primeira em relação à segunda, por vezes confundidas a ponto da indistinção. Salientam que não cabe mais pensar a arte de maneira autônoma ou afastada do mundo em que se vive.

O título retirado da obra de Jorge de Lima faz referência ao que os curadores querem enaltecer: "o valor da intuição poética face ao 'pensamento domesticado`"(2010, p. 19). Portanto, não era do interesse dos curadores as obras preconcebidas como instrumentos de propaganda ideológica, que só confirmam ideias já partilhadas, sem sair da zona do conforto, sem desestabilizar certezas.

Mas a Bienal consegue escapar da relativização do conceito de arte e política para adaptar artistas e obras à sua plataforma curatorial? Será que o contexto atual das artes visuais, onde vivenciamos o empoderamento dos curadores, os salões de arte temáticos,

os editais públicos não domesticam os artistas? E os artistas, será que estes não acabam adaptando suas poéticas aos temas?

Sinto um desejo de seguir organizando meu pensamento e minhas palavras em torno de outras obras que vi e que de alguma forma me afetaram. Ao visualizar *A Balada da Dependência Sexual,* de Nan Goldin (EUA) (anexo 2) ou *Tudo Certo e Paisagem III*, de Marcelo Silveira (PE/BRA) (anexo 3), mais uma vez o conceito da arte e política volta a ofuscar-se para mim.

As fotografias em slide show de Nan Goldin mostravam uma liberdade utópica, de um universo íntimo e familiar que a artista registrou durante décadas. Sexualidade, drogas, amizade representando o declínio de uma geração, passando longe de uma discussão moral. Nas obras de Marcelo Silveira, aos meus olhos a forma, é a grande protagonista junto com a ressignificação da matéria prima da confecção de seus trabalhos. Quais são as rupturas que essas formas de Silveira são capazes de causar? É de outra dimensão, consequentemente, com intensidade de força diferente.

Naturalmente, dentro da mostra meus olhos atraíam-se bastante pelas obras dos meus conterrâneos pernambucanos. Uma exposição que diante da sua importância no sistema de artes do Brasil, assume um caráter de termômetro transmutado em funil: ali não estão todos, mas sem dúvida os que meritocraticamente deveriam estar, seja por questões subjetivas acerca da poética de suas obras afinadas com o discurso da curadoria, seja por lastro no campo artístico e no mercado, ou até mesmo pela importância como um todo.

E subindo a rampa do asséptico e organizado pavilhão, dou de cara com os *Inimigos* (Fig. 11), de Gil Vicente. Dentro da mostra, não havia como fugir deles. Existia uma vontade de impacto nessa disposição estratégica dos desenhos – a mão invisível do diretor, a mão invisível do curador. Fico a observá-los por um tempo, mas ainda não havia em mim a intenção de pesquisa.

Aos poucos fui despertando para aquele fenômeno entre artístico e midiático que ali se apresentava. Os visitantes inevitavelmente paravam, tiravam fotos, sorriam, imitavam as poses dos retratados. Era imponente, era potente: uma extensa parede branca dispondo dez desenhos emoldurados, um ao lado do outro, após a subida para o último pavimento do pavilhão.

Os dez desenhos estavam ali igualando representantes de um poder, político, religioso ou institucional. Simbolicamente, o artista aniquila a todos eles. Não escolheu a

pintura, e sim o desenho, pois a nobreza das tintas não combinaria com o que poderia ser os traços de um retrato falado policial, elaborado única e exclusivamente para prender um "inimigo".

Gil Vicente se autorretrata matando Bush, Lula, Papa Bento XVI, Eduardo Campos, Fernando Henrique Cardoso, Elizabeth II, Jarbas Vasconcelos, Kofi Annan, Ariel Sharon e Ahmadinejad (Figs. 01 - 10), todos em tamanho natural. Por contemplar ícones do poder e da política nacional e internacional de maneira figurativa e literal, os *Inimigos* também cumpriam ali, na 29ª Bienal, uma função didática de introduzir com mais clareza o conceito de arte e política.

Era pouco o meu conhecimento sobre a trajetória de Gil Vicente. E eu me encontrava descontaminada de qualquer associação prévia com a sua poética e com a sua história pessoal. Estava ali diante de uma obra direta e sagaz que poderia dialogar para além da política partidária, mesmo representando alguns modelos desta seara, reverberando na discussão da própria arte: o artista quer matar o principal patrocinador da Bienal, o governo.

O poder, do qual ele nos fala em sua obra, é inimigo da arte? Até quando ele tem o domínio sobre esta relação – poder e arte - enquanto artista abrigado neste espaço? Eu estava ali contemplando a obra no maior espaço das artes visuais no Brasil. Não parti da reflexão da sua imagem através de um catálogo, eu estava lá e há uma grande relevância para os estudos de teoria e história da arte a oportunidade de analisar a obra em seu momento mais profícuo: a exposição.

Sigo refletindo e amadurecendo, sendo uma espectadora que faz relação com o seu meio. Investigando o que esta obra pode representar para além da crítica ao poder instituído, da desilusão do artista que a criou, dos motivos que vêm de fora e de dentro, da violência simbólica, da espetacularização da imagem.

De forma desierarquizada, fluida, nos vários papeis que me cabem, artista, estudante, pesquisadora, espectadora, mulher, cidadã, busco transformar este encontro e a partir dele compreender melhor este campo. É um contato que me inquieta e me move à compreender os fenômenos da arte e política. Para Moacir do Anjos e Agnaldo Farias "uma relação que deve ser pensada de maneira especulativa, onde mais vale formular perguntas precisas do que oferecer respostas difusas" (2010, p.21).

E elas são várias: será que é toda arte que traz mesmo o desejo de transformar? Transformar em que sentido? Pois a transformação pode se dar para qualquer lado, se

existir lado. Será que o artista quer a transformação? Pensa nela no momento da criação? Qual é a efetiva transformação que ele quer? Será que a arte e política tem todo esse potencial? Ela tem essa capacidade de influenciar e resolver questões ou está só interpretando fatos a partir do olhar do artista? É possível estar totalmente isento de ideologia? Não deixo de refletir também que tanta atribuição de responsabilidade ao artista pode limitar a sua criatividade, pode conduzir seu processo.

Sendo assim, o encontro, a Bienal, a reflexão, a curiosidade, seriam o "pensamento unido à ação" que a arte e política demanda. Possibilidades de ativar um simbólico refletido pela arte. Para a pesquisadora Rosemary Segurado, é necessário que os espaços sejam vivos e ativadores das singularidades dos sujeitos:

> Diante das tentativas constantes de homogeneização da criação artística e da ação política, amplamente utilizadas pelo capitalismo contemporâneo, é necessário incitar o processo de singularização dos indivíduos como forma de construção de territórios existenciais, espaços vivos e comprometidos com a criação de novas práticas sociais. Transformar os territórios pelos quais os indivíduos transitam em espaços nos quais a ação e o pensamento sejam indissociáveis. (SEGURADO, Rosemary, 2007, p. 54)

E seria autêntica, crível e possível uma real transformação dos sujeitos quando promovida por um espaço de poder institucionalizado, como a Bienal? Em o *Espectador Emancipado,* Jacques Rancière[12] defende que a emancipação do sujeito pode se dar logo quando começa o questionamento sobre a oposição entre olhar e agir, na compreensão dessas relações do dizer, do ver e do fazer como pertencentes à estrutura da dominação e da sujeição e que igualmente começa quando se entende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições:

> "O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras

[12] Filósofo franco-argelino. Nasceu em 1940, na cidade de Argeu (Argélia). Atuante na produção teórica no campo das artes visuais, imagem e do cinema. Pesquisador dedicado, proeminentemente, aos estudos da arte e política de modo mais aplicado, refletindo sobre o paradoxo do tema e colocando o espectador como sujeito fundamental na análise das obras. É professor emérito da Universidade de Paris VIII. "Viveu e sentiu o Maio de 68, permaneceu sempre ao lado das posições da esquerda radical na Europa, ainda que crítico de muito dos erros que se foram cometendo ao longo da segunda metade do século XX" (www.acomuna.net/ index.php/contra-corrente/4391-recensao-critica-de-qo-espectador-emancipadoq). Possui relação com o Brasil. Casado com Danielle Ancier, que foi professora de filosofia na USP em 1968. Se conheceram quando ele esteve no país para uma conferência sobre *Ler o Capital.*

> coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIERE, 2012, p. 17)

A transformação pode se dar em vários níveis. Transformação de ideias, descobertas, sensações, contato com o novo, ressignificação. "Arte e política serão de fato estimuladoras da vida quando atuarem em conjunto para resgatar o processo de produção da subjetividade e propiciar a expansão de novas práticas políticas, de formas de expressão capazes de recriar a existência individual e coletiva", diz Rosemary (2007, p.58). Então, que se estimule e se construam espaços que repercutam em novas tomadas de atitudes e de práticas cotidianas. Que as ruas não sejam só para os carros, que se ocupem novamente as praças, que se valorizem os movimentos coletivos e sociais, e que as exposições de arte promovam mais a arte na sua singularidade. E que as viagens, essas em especial, nunca deixem de ser possibilidades de frutíferos encontros e aprendizados, de abertura de olhares, de ideias. Tal qual Jorge de Lima, que transformou percursos em poema: "viagens de cima a baixo/ unindo as coisas, reunindo/ aliás metaforseando-as,/ seus sovacos, suas testas,/ seus horizontes, seus suores"[13].

É dessa forma que partir do macro (bienal) para o micro (*Inimigo*s e arte e política) reforça uma costura sensorial e imersiva para os capítulos restantes. Não há política sem dissenso. Que haja o dissenso numa escrita a que ele se refere e por ele se deixa guiar.

[13] LIMA, Jorge de. **A invenção de Orfeu.** Canto I, poema 23. (1952)

CAPÍTULO 2

Arte, arma política: uma reflexão sobre os *Inimigos*, de Gil Vicente.

> "Tenho a mais pacífica disposição. Meus desejos são: uma modesta cabana com teto de palha, mas uma boa cama, boa comida, leite e manteiga bem frescos, flores diante da janela, em frente à porta algumas belas árvores e, se o bom Deus quiser me tornar inteiramente feliz, me concederá a alegria de ver seis ou sete dos meus inimigos serem enforcados nessas árvores. De coração tocado eu lhes perdoarei; em sua morte, todo o mal que na vida me fizeram – pois devemos perdoar nossos inimigos, mas não antes de serem executados".[14]
>
> *Heinrich Heine*

Ao lançar meu olhar para a série *Inimigos*, num primeiro momento, na experiência retratada no capítulo I, estava ali diante de um elemento que despertou dentro de mim um desejo de reflexão, culminando tempos depois num desejo de pesquisa. Um conceito de arte e política alargado, mas pedagogicamente ilustrado através de um artista assassinando o poder. Um artista que se diz[15] movido pela vontade de experimentação com a forma, com as possibilidades pictóricas e gráficas da criação artística, explode toda essa mobilização técnica numa obra de conteúdo político.

Mas o que é um conteúdo político? O que caracteriza uma obra como sendo política? O que objetiva a arte quando política? Existe de fato um objetivo? São questões que levanto na busca do entendimento desta relação. Muitas vezes, a sensação é de que a arte, assim como a política, estão dissolvidas no ar. São como poeiras infiltradas em imagens carregadas de camadas, filtros e sobreposições. São partículas orgânicas em órbita no nosso universo: é algo que pode explodir, é algo que pode não explodir, ou por

[14] Heinrich Heine apud Freud em *O Mal Estar da Civilização*, 2011, p.56.
[15] VICENTE. Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

fim, é algo que poderá ser absorvido e devidamente acomodado. Então, sinto-me como no poema *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima. Navegando sim, mas muitas vezes conduzida por um veleiro sem velas. Buscando demarcar um campo de conhecimento, mapeá-lo, ilustrar a sua dimensão. Tenho textos como mapas, obras de arte como guias e o exercício de elaborar uma reflexão sobre a arte enquanto ciência.

No decorrer da pesquisa, entre leituras, entrevistas, conversas, visitas à exposições, fui movida a compreender que a série *Inimigos* aponta várias dimensões da arte e política. Que não existe um conceito fechado, concluso, muito menos definidor que limite esses dois campos do conhecimento tão contraditórios e igualmente fascinantes. *Inimigos* abre, *Inimigos* guia esta reflexão, porém nunca a fecha. Para além da forma, da criação e da interpretação de um contexto social, os desenhos também dialogam com o próprio campo artístico: seus contrassensos, o desejo de criação do artista, as motivações que o levam a produzir, o curador e a sua presença-existência, a mídia, este veículo ora excludente e sensacionalista, ora legitimador.

A arte é contraditória. A política é contraditória. E abrigam disjunções e tensões constantes: "trata-se de um paradoxal encontro, no qual as partes envolvidas estabelecem instáveis equilíbrios, porém, sempre de fortes intensidades. Por vezes, uma incômoda reunião, outras vezes, uma surpreendente união", afirma Miguel Chaia (CHAIA, p.07, 2007). Esta relação, descrita pelo autor como multidirecional, não escapa à minha análise da série do pernambucano Gil Vicente.

O conceito da "política como tragédia" permeia esta reflexão a partir da afirmação de que existe uma permanente tensão na vida e na história e que por conseguinte, acompanham a arte política. Chaia aponta a tragédia grega como "uma das mais antigas e explícitas manifestações desta relação, com os seus dramas teatrais que congregavam o povo ou a comunidade revelando os fundamentos da sua existência e entrelaçando-os às tramas da polis" (CHAIA, 2007).

Simultaneamente, ao desejo de investigar a arte e política através dos *Inimigos*, cabe conhecer o artista que realizou tal obra. Quem é o homem que se autorretratou matando, de arma em punho, aquele político, aquele poder, aquela instituição? Quem é este artista que expõe seus inimigos desenhados à carvão, emoldurados, fixados na parede e curados por uma instituição? Quem é este artista que demonstra domínio do desenho, da composição, que trabalha o branco, o preto, espaços vazios atravessados por poucos traços esfumaçados que formam corpos em estado de tensão? É preciso conhecê-lo para

além de sua técnica, da ideia que teve e transportou para o papel, de suas obras impressas em catálogos, de suas entrevistas em vídeos, dos textos críticos e curatoriais.

Sendo assim, este capítulo abarca a análise da série *Inimigos* juntamente com as questões por ela suscitadas. Primordialmente, o contexto, o conceito, o processo de criação e as dimensões da arte e política que os desenhos apontam. Inicio apresentando o autor da obra, o artista Gil Vicente, partindo de conversas que tive com o artista. Alguns assuntos brotaram para além da série *Inimigos*, mas orbitam ao redor dela como partículas orgânicas.

É dessa forma que sigo na elaboração de uma pesquisa em arte que abrange o paradoxo da construção de uma história da arte no presente, admitindo o método como uma experiência de criação, consequentemente como um fato artístico, pois "a incerteza sobre como prosseguirá a arte – e o que é arte – suscita novas questões entre os artistas, ao passo que os historiadores da arte formulam a pergunta sobre o que afinal foi a história da arte e sobre se ainda resta alguma certeza a esse respeito" (BELTING, 2003, p. 202).

2.1 Sobre o artista

Quando se discute a interseção arte e vida é com a vida de alguém que ela se mistura. É com a vida de quem pela obra é tocado, é com a vida de quem se identifica ou não se identifica com o que vê, ouve e sente, é com a vida pública, é com a vida privada, é com a vida política. Mas acredito que o primeiro cruzamento do binômio arte/vida se dá com a vida do próprio artista. E este alguém é um sujeito dotado de desejos, experiências, sentimentos e princípios.

Não me atrevo a limitar a arte enquanto campo de conhecimento, mas se escrevo sobre arte, escrevo sobre obra, escrevo sobre artista. Se quero refletir sobre a ciência da arte, não devo fugir do que a constrói e o artista é um elemento que está na essência dessa construção, seja da história, da teoria ou da filosofia da arte.

Procurar conhecer este alguém quando acredito que eu mesma não me conheço muito bem, parece um desafio. Então conto com o fator da impossibilidade de possuir o perfil completo do artista. Não é o meu objetivo desvendar a alma, o ser, as minúcias da subjetividade e das experiências que Gil Vicente carrega em seus mais de cinquenta anos de vida. Mas traços da sua personalidade, indícios dos seus sentimentos, acontecimentos

da sua vida, posições políticas, palavras, gestos, atitudes me auxiliarão na condução da análise que me proponho.

É um desafio metodológico a relação pesquisador e objeto de pesquisa. Há os que defendam uma certa distância do pesquisado para que se mantenha a imparcialidade científica.

Mas no que contribui esse contato com o artista para a construção da história da arte no presente? Para a discussão teórica da arte? A possibilidade de estar diante do artista, conversar, ouvir sua voz, sua maneira de se expressar, os movimentos que faz, o modo como se movimenta dentro do seu atelier, até o jeito de se vestir, tudo adquire um significado estético e simbólico quando relacionado à arte.

Reminiscências de um primeiro contato

Primeiro semestre de 2011, Centro de Artes e Comunicação da UFPE. Uma residência artística com cinco artistas ocupava a Oficina Guaianases de Gravura dentro do projeto Laboratório Oficina Guaianases de Gravura – Reestruturação, Ampliação e Consolidação do Atelier Coletivo. Gil Vicente fazia parte do grupo.

Transitando na linha do tempo não linear, o presente se anuncia como passado. No final da década de 1970, Gil fez parte do grupo que ajudou justamente a fundar o Atelier, quando este ainda não era integrado ao CAC.

Dentro desta nova experiência na Oficina Guaianases, o artista participou de momentos de conversa com estudantes, professoras e professores. Num deles, escutei de Vicente que não parássemos de produzir, fosse gravura, texto, fotografia ou até mesmo visitas às exposições, considerado por ele ação tão importante quanto realizar uma obra de arte: a formação de público. Tendo em vista esta preocupação, idealizou a Sala Recife, que além de expor artistas de diversos lugares, abrigou um projeto parceiro da universidade, que objetivava incentivar através de um edital, a submissão de projetos de exposição e de textos por parte dos estudantes da Licenciatura em Artes Visuais. O mesmo demonstrou-se atento ao que nós, estudantes de artes, pensávamos a respeito do ofício do artista, além de receptivo a perguntas e ao diálogo. Foi nessa ocasião que o conheci pessoalmente.

Acredito não ter sido apenas o espírito de troca que toda residência artística evoca que aproximou Gil Vicente dos estudantes de artes plásticas daquele período. Ele é mesmo um sujeito atencioso e acessível, fato que garante uma convivência muito tranquila para a pesquisa.

Sua gentileza não combina com ataques de fúria. É difícil associar a sua figura à imagem da violência, como se autorretratou na série que vi um ano antes na Bienal de São Paulo. Gil Vicente Vasconcelos de Oliveira parece não ter inimigos.

Nasceu em 1958, em Recife. Desde 1993 habita e trabalha na casa atelier ampla e iluminada, localizada numa esquina no bairro de Boa Viagem, zona sul da capital pernambucana. "Faça um pé direito alto, senão achata as ideias", foram as palavras do artista Zé Claudio para Gil Vicente durante a construção do lugar de morada e labuta[16].

E sobre este espaço ele fala com carinho. Fruto da venda de obras de arte através de três consórcios que envolveram sessenta pessoas, mais uma parte de suas economias e um empréstimo do pai. Também me diz que o consórcio era prática muito comum há 20 anos, que tornou-se obsoleta nos dias de hoje. Enxergo como um vestígio da capacidade de reinvenção e transmutação da dinâmica de um mercado de arte recifense que sempre ensaiou a sua existência.

Visitei o atelier de Gil Vicente para algumas entrevistas. É seu espaço de trabalho e extensão do seu lar. Acredito que conversar no atelier do artista me aproxima ainda mais do seu universo, do seu processo criativo, do indivíduo e sua subjetividade. É neste ambiente que o dispositivo da ideia transforma-se no processo criativo, sendo ele um artista que trabalha predominantemente com suportes do desenho e da pintura e que necessita de um espaço estruturado para realizar seus trabalhos.

Luz em equilíbrio, jardim bem cuidado, uma rede. Na cozinha, fotos. Obras de arte distribuídas pelo ambiente. Mesas e cadeiras de trabalho, tudo arranjado de forma orgânica e aconchegante. O atelier é peça importante no processo criativo de Gil Vicente, que preza pelos detalhes e pensa na logística da sua produção: desde não ter nenhum móvel fixo, para mudar de posição, de acordo com o trabalho que estiver fazendo, a ter deixado uma solução para caso precisasse isolar o seu local de trabalho do restante da

---

16 VICENTE. Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Maio 2014). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

casa “se eu tivesse casado e tido filhos”, me diz Gil Vicente, emendando com “a casa funciona muito bem”.

Na cartografia deste espaço fiz perguntas, ouvi respostas, estabelecemos diálogos interessantes. Começo percorrendo um caminho cronológico, de buscar conhecer sua constituição enquanto indivíduo: quando criança, o que seus olhos e ouvidos já captavam, sensações, lembranças, indícios da construção de um artista. E mais: quais relações podem ter a sua formação com a obra que pesquiso?

Gil Vicente narra uma infância tranquila. Terceiro dos cinco filhos de Lauro de Oliveira e Marilda Vasconcelos de Oliveira. O avô, João Vasconcelos, era escritor e crítico literário e escolheu o nome do neto. A casa da família de classe média recifense era bastante frequentada por artistas e escritores[17]. Seus pais foram grandes incentivadores e estimuladores no seu interesse pelas artes plásticas. Uma família que estava preocupada com as questões sociais e com a educação dos seus filhos. Gil aponta o convívio muito estreito dos seus pais com o movimento social da igreja católica, de grande legado para o país:

> A minha infância, na casa dos meus pais, se reuniam muitas pessoas ligadas ao movimento cristão através de Dom Hélder, Padre Henrique... Esse pessoal frequentava muito a casa dos meus pais. E aí a gente presenciava as reuniões e tal e minha vó materna morria de medo, por causa que a gente estava num período de Ditadura Militar. Ela morria de medo de meu pai estar organizando algo, mas não era um militante exatamente, mas dialogava com a igreja católica, principalmente através de Dom Hélder, Padre Marcelo Carvalheira, que depois foi bispo em João Pessoa. E Padre Henrique que conversavam muito sobre essas questões. Então a história das Ligas Camponesas, etc. rolava isso. Eu era muito pequeno e não tinha noção do que se falava em cada reunião, em cada encontro, e não era uma coisa assim tão sistemática, mas se discutia sempre isso, e mesmo quando estávamos só em família, sem nenhuma pessoa de fora, se comentava muito sobre justiça social, sobre todos os problemas do sertão, que continuam a mesma coisa, sobre educação, saúde, isso tudo. Os disparates sociais do Brasil. Que infelizmente continuam a mesma coisa[18].

[17] Cronologia do artista. **Gil Vicente - 25ª Bienal de São Paulo, São Paulo**: edição do artista, 2002.

[18] VICENTE. Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

Dom Hélder Câmara, Padre Henrique, as Ligas Camponesas, nomes que, na história do Brasil, são fortemente associados à luta pela igualdade social, pelos direitos humanos na ditadura, pela erradicação da pobreza, definem com clareza o posicionamento político de esquerda no âmbito familiar em que o artista foi criado: "fui educado numa casa de pai e mãe cristãos, católicos, e que eram muito ligados a essas atividades mais sociais da igreja", afirma o artista. No decorrer de nossa conversa, Gil Vicente narra que sua ida à Paris para estudar na École de Beaux Arts foi viabilizada através de Dom Hélder:

> Quando eu fui pra Paris com a bolsa (...) meu pai visitou ele no palácio do bispo ou ele já estava fora do arcebispado, não sei, talvez tenha sido lá na Igreja das Fronteiras que ele morava (...) Aí ele perguntou como sempre pelos filhos, e papai disse que eu estava querendo estudar em Paris, mas que eu não tinha curso superior (....) um mês depois, Dom Hélder ligou para papai e disse: '- olhe, pode mandar Gil, arranjei uma bolsa'. Ele pediu ao cônsul daqui e o cara me deu uma bolsa de três meses para eu que não tinha feito universidade, não tinha começado nada, nem ia fazer, já tinha decidido.

E seguiu Gil Vicente para Paris, no rumo corajoso de quem escolheu se dedicar às artes plásticas. O de praxe seria entrar na universidade, percorrer o caminho tradicional quase óbvio para um jovem com o seu perfil e colocação social. Entre 1980 e 1981 frequentou a Escola de Belas Artes da capital francesa como bolsista do governo francês. Assistia a aulas de desenho de observação, realizava algumas pinturas e tinha um bom professor. Mas não deixou de perceber que a escola passava por um período em que a estrutura estava deficiente, que não tinha muito acesso a materiais de trabalho. Porém, a convivência com o professor e a oportunidade de conhecer a França, a viagem em si, foram celebradas por Vicente: "visitei museu pra caramba, vi muita coisa que foi ótimo, mas não trabalhei tanto".

Mas os primeiros contatos de Gil Vicente com a construção do aprendizado artístico se deu pouco tempo antes, na Escolinha de Arte do Recife, onde estudou dos 12 aos 18 anos. Lá praticou diversas técnicas de desenho e pintura com Thereza Carmem Diniz e gravura em metal com José de Barros.

Gil considera que a passagem pela Escolinha foi fundamental para sua formação. Esta importância não se deu pela aquisição de um domínio técnico do desenho, da pintura, apesar de não esconder que sua atração pelas artes visuais está muito ligada aos fenômenos pictóricos possíveis na experimentação da forma. O que o pernambucano

revela e enaltece é que a Escolinha lhe proporcionou um autoconhecimento através da arte, estabelecer um contato com ele mesmo. Frequentando a instituição, o conhecimento ia muito mais além de se especializar e/ou aprender uma técnica. Esse entendimento da importância do autoconhecimento que a Escolinha de Arte do Recife lhe proporcionou veio depois de um certo amadurecimento[19].

Conhecer a si próprio através da arte. A arte sinalizar o artista que somos (aqui o é sujeito indeterminado para se estender à categoria artista). Olharmos para nossa produção e enxergarmos o quanto da gente existe ali, do nosso pensamento, do nosso modo de ser, do que gostamos, das cores, do gestos, das palavras, da música e da imagem que apreciamos e nos identificamos. Talvez este conhecimento possibilite que encontremos uma convivência equilibrada entre a nossa singularidade e a nossa poética. Mas talvez este equilíbrio não seja extremamente necessário, pois estranhamentos haverão de acontecer e serão sempre bem-vindos, pois estamos em eterna transformação, somos seres inacabados.

Fayga Ostrower, ao refletir sobre a criação em seu livro *Acasos e Criação Artística*, levanta questões em torno dos modos como formulamos nossos pensamentos e expressamos nossas emoções e de como captaríamos, nesses estranhos acasos, ecos do nosso próprio ser (OSTROWER, 1995, p.7). E neste processo de descoberta e identificação, Gil Vicente reconhece a sua introversão: “sempre fui muito introspetivo, tímido, acanhado, empulhado”, afirma com a convicção de quem conhece bem um traço da sua personalidade.

Mais acentuada na juventude, a introspecção foi uma barreira para a sua interação social. Porém, já trabalhando como artista, os encontros de modelos-vivos em seu atelier ajudaram a amenizar a timidez. Os convidados posavam para o artista, o que rendia boas conversas[20]. A relação de Gil Vicente com o retrato veio dessa forma de conhecer e de se relacionar socialmente.

Para além do ofício de artista e do prazer de experimentar formas e técnicas da pintura e do desenho, a arte acabou por tornar-se seu instrumento de mediação com o outro. Um meio de se livrar da timidez:

---

[19] VICENTE, Gil. **Gil Vicente**: depoimento (1996). Entrevistadores: Grima Grimaldi e Paulo Macedônia. Recife- PE. Entrevista concedida ao documentário Ofício e Silêncio, sobre o processo criativo de Vicente.

[20] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Julho de 2012). Recife – PE. Conversa com o público na Galeria Mariana Moura, em ocasião da exposição individual *Geometrias*.

> Na verdade, eu comecei a trabalhar com arte como uma tentativa de me libertar mais da minha introversão. Eu sempre fui muito introvertido e a partir desse pressuposto a gente já pode concluir que o meu trabalho tem sempre uma ligação muito grande com a minha vida e portanto é autobiográfico. O meu trabalho com arte serviu desde o começo como uma tentativa de construir uma moeda de relação com o mundo. E eu, a minha pessoa, trocar com o mundo é muito mais difícil. Eu prefiro que o meu trabalho troque, intermeie a minha relação com o mundo[21].

É possível enxergar com clareza um interlocutor através dos muitos nanquins, guaches, pinturas e carvões de Gil Vicente, pois o ser humano está presente na obra do artista com o corpo, o olhar, a face, a expressão, devido à poética predominantemente figurativa do artista. Mas esta presença não apazigua a áurea de solidão que emana de muito dos seus trabalhos.

E ele segue, na mesma entrevista, apontando características suas que estão presentes em pinturas que foram expostas na mostra Primeira Pessoa (2006/2007), do Itaú Cultural, e na 25ª Bienal de São Paulo (2002): "são desenhos que vêm muito mais da minha lama escura que da minha parte mais alegre ou mais descontraída da vida"[22]. E de fato, essa lama escura é perceptível no nanquim de negro intenso em que o artista encharca as suas figuras. Em *Homenagem a Osman Lins* (2002) (Fig. 12), o negro preenche quase todo o espaço da obra. Osman Lins boia no líquido escuro que inunda toda a composição. Apenas o que emerge são seus pés e seu rosto, de olhos fechados, em tons de cinza. De resto, tudo está submerso em tinta preta. No *Autorretrato Rorschach - Eu e Maria Vasconcelos* (2002) (Fig. 13), Gil Vicente e Maria, sentados frente a frente, na mesma atmosfera escura, em um diálogo silencioso, onde é impossível detectar a expressão dos rostos através dos traços, linhas e contornos. No *Autorretrato Rorschach - Eu e João Câmara* (2001) (Fig. 14) Gil está sentado ao lado do amigo, os rostos estão agora um pouco mais visíveis, aparentando a seriedade de ambos. Neste, os traços, linhas e contornos estão mais presentes formando uma espécie de proteção ao redor de cada corpo. Esta proteção me lembra um véu pela leveza da pintura de técnica aguada, mas ao mesmo tempo me remete à uma armadura. São elementos de esconderijo e proteção nesse lidar com o outro? Assim como no *Autorretrato Rorschach – eu e José Cláudio* (2002) (Fig. 15), em que o artista partiu de uma perspectiva em que as cabeças estão em primeiro plano e os

[21] VICENTE, Gil. Gil Vicente: depoimento (2006). São Paulo. Entrevista concedida ao Itaú Cultural na ocasião da exposição Primeira Pessoa (2006). Exposição coletiva que tinha como tema biografias, autobiografias, memórias, reflexões do artista sobre si mesmo e sobre os outros.

[22] VICENTE, Gil. Gil Vicente: depoimento (2006). São Paulo. Entrevista concedida ao Itaú Cultural

corpos deitados no chão. Um chão como sugestão, pois o negro continua inundando toda a composição, deixando para o espectador compreender o cenário como um espaço metafísico.

Expurgar um sentimento é um modo de inspiração. Vicente afirma que as experiências vividas, as reflexões, o cotidiano e até mesmo os amigos surgem em suas obras. É possível, através da arte, comunicar aos outros "o quê" estamos sentindo e pensando; e os outros poderão avaliar a extensão de nossas emoções e de nossos pensamentos, pois o artista detém a habilidade de dar forma ao pensamento, concretizando-o (OSTROWER, 1995). E ele, a partir do momento que promove esta troca, deixa para nós vestígios de sua personalidade, da sua individualidade e idiossincrasias. Percebo a afirmação dessa introspecção como um vetor importante de sua poética, principalmente nos pretos e brancos extraídos do nanquim, do carvão, que expulsos de seu devir material transformam-se em sensações de melancolia e meditação.

Na conversa em seu atelier, Gil Vicente narra um episódio quando me diz: "eu tenho facilidade de entrar numa onda melancólica, seja por causa de relações interpessoais, seja por família, namoro". Quando foi estudar em Paris, na década de 1980, namorou uma recifense: "sim, é engraçado, saí daqui para namorar uma recifense lá". O término da relação culminou numa das suas crises mais fortes:

> Eu tinha 23, 22 anos. E depois eu fiquei numa melancolia. Minha avó gostava muito dela, minha mãe... torciam para dar certo. Mas eu fiquei assim, muito comum de ter, mas essa foi a crise mais forte. Fiquei quase sem trabalhar (...) aí pensei: eu não sei se vou me inscrever no salão do Estado, eu tinha participado de um antes de ir para Paris e participei de outro quando voltei. Aí me lembro que meu pai uma vez disse: meu filho, faça o salão sim, tome isso como um desafio, retome seu trabalho. Meu pai sempre foi muito bacana. Meus pais apoiaram muitos seus filhos. Aí eu fiz três trabalhos para o Salão e fui premiado. Recebi o primeiro prêmio do Salão, foi super bacana e tal... fui saindo da melancolia depois desse evento.[23]

E ele segue contando que se trabalha para que as inquietações sejam melhores acomodadas dentro dele, que todos devem buscar o mesmo: "fiz terapias várias vezes, agora estou fazendo de novo, a gente vai passando por momentos da vida que a gente tem

[23] VICENTE. Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

é que se questionar mais pra não capotar também. E acho que isso não conseguimos mudar, mas a gente pode viver melhor, tem muita coisa boa nisso"[24].

Acredito que as minúcias de um completo perfil do ponto de vista psicanalítico e social, por exemplo, são impossíveis de se traçar. Incorro no risco de limitar e enquadrar as características de um indivíduo, determinar o que ele é. Somos sujeitos passando por processos de transformação continuamente, de mudança de convicções, com a consciência de não permanecemos intactos infinitamente. Mas há demanda para isso no exercício do escrever sobre o outro, sobre um artista, como já mencionei anteriormente. Não é atributo apenas expressionista o enaltecimento da visão interior do artista exposta em obra de arte. Seja na pintura de uma paisagem, seja no desenho de um autorretrato, há sempre algo de quem o fez ali que está para além do gesto manual.

Então, do que pude captar através dos encontros, entrevistas, vídeos que assisti, textos que li e, principalmente, das conversas com o próprio: sim, há uma natureza introspectiva e melancólica, mas em contrapartida, há uma tranquilidade nos gestos e fala que transcorre entre gentileza e leveza. Gil Vicente é bem-humorado, sorri, entre uma história e outra reverbera um palavrão para ilustrar, faz brincadeira.

Ao mesmo tempo em que anuncia sua timidez, não teme se apresentar completamente desnudado em dois autorretratos que seguem visualmente a mesma inundação negra de nanquim já vista em seus trabalhos. Em *Sem Título* (2008) (Fig. 16), Gil Vicente está de pé, braços cruzados, como a fitar algo que se encontra a sua frente. Este algo está imerso na escuridão intensa, obtida através da sua exímia habilidade de pintor. O posicionamento do seu corpo na composição, despido, entregue à observação do espectador, sugere até mesmo que ele está ali a apreciar um outro corpo, um corpo que ele mesmo criou, um desenho de outrora. Seus braços cruzados, olhar concentrado, pernas firmes é o típico movimento de quem visita uma exposição, de quem se localiza em frente a um quadro para apreciá-lo. O artista expõe sua obra. O artista se expõe. O espectador observa a obra, aprecia a arte e observa o artista. Há uma relação metalinguística muito forte neste desenho.

No outro autorretrato *Sem Título* (2007) (Fig. 17), Gil Vicente posiciona seu corpo nu ao chão. Numa diagonal que coloca sua cabeça no canto inferior esquerdo do quadro e direciona suas pernas e pés abaixo do centro da composição. Barriga para cima, mãos no peito, cabeça levemente caída para a esquerda. Posso entendê-lo como entregue,

[24] Id., nota 10.

moribundo ou relaxado. Mas há algo de angústia nesse ambiente escuro, na expressão do rosto. Novamente, o Gil Vicente tímido mostra seu corpo despido. Está expondo. Está exposto. Aceitamos a beleza desse paradoxo, o da alma. E são essas as minhas impressões da natureza vicentina.

2.2 Entre a técnica, a estética e a poética

Das conversas sobre criação. Gil Vicente declama seu encantamento pela pintura, pelo desenho. Sente-se movido pelas possibilidades da experimentação pictórica. Se diz com um olhar bidimensional. Gosta do plano, do papel, da tela. Aprecia. Sente-se bem. Afirma que seu processo de criação parte mais dessa motivação pela forma. Assume essa postura de caminhar ao lado do que sente prazer em seu trabalho: "é encontrar dentro disso uma expressão própria, o que eu persigo é a minha forma de ver o mundo através da pintura[25]".

O documentário *Gil Vicente - Ofício e Silêncio* (Grima Grimaldi e Paulo Macedônia, 1996) aborda as questões da criação e da poética vicentina intercalando depoimentos de críticos, artistas e pesquisadores, com depoimentos do próprio artista e imagens dos seus trabalhos.

No vídeo, Gil Vicente afirma que cresceu vendo a obra de Brennand, José Claudio, Vicente do Rego Monteiro, Reynaldo Fonseca, Ismael Caldas, João Câmara. Além de visitar as exposições, pode conhecer de perto esses artistas, visitar seus ateliers, tornar-se amigo deles: "eu cresci nesse ambiente pernambucano. As minhas referências são muito mais pernambucanas, não que com isso eu estivesse ignorando o que estava acontecendo no resto do país, no resto do mundo, eu estava sabendo de tudo". O artista diz que essa referência local o marcou definitivamente. E os artistas que cita são claramente vinculados ao seu viés de pintor, desenhista e figurativista.

Nas vozes dos entrevistados, Gil Vicente surge celebrado pela sua obra e pelo seu domínio técnico: "Cezanne se orgulha em dizer que ninguém sabia pintar um vermelho em

[25] VICENTE, Gil. **Gil Vicente**: depoimento (1996). Entrevistadores: Grima Grimaldi e Paulo Macedônia. Recife- PE. Entrevista concedida ao documentário Ofício e Silêncio, sobre o processo criativo de Vicente.

toda Paris. Esta observação eu fiz há poucos momentos admirado com alguns vermelhos que Gil Vicente tinha conseguido pintar no fundo de um quadro", disse Francisco Brennand[26]. "Eu não sei se na idade de Gil, ou mesmo hoje, eu seria tão bom em desenho quanto Gil"[27], afirma José Claudio. Brennand e José Claudio apontam Gil como um virtuoso. Um artista que sabe pintar. E o destacam mais ao lado do formalismo.

Ana Mae Barbosa também dá seu depoimento e salienta a potencialidade de expressão na poética do artista que ultrapassa o louvor à sua técnica: "na pintura de Gil há um diálogo muito significativo entre forma e espaço vazio. O espaço vazio é tão expressivo e comunicativo quanto à própria forma. E não é fácil essa dominação do vazio para fazê-lo significar"[28].

Quem também opina pelo mesmo teor é o crítico Frederico de Morais dizendo: "ele não é um artista, digamos assim, erudito ou literário, eu acho que ele chega a certas atmosferas, a certos climas, a partir do próprio ofício"[29].

Oficina, ofício. O trabalho manual. A lida com materiais. Tudo isso é assumido por Gil Vicente como algo com o qual ele se identifica. Mas toda essa labuta, transmutada em traços e pinceladas, não exime a presença expressiva do que comunica, seja na reflexão ou na sensação. E o ser humano é parte importante nesse repertório do artista, como bem afirma Madalena Zaccara:

> Pintor e desenhista por excelência, figurativo em quase toda sua trajetória (exceção para a recente incursão na abstração em uma série intitulada *Geometria Adiada),* Vicente abandona as paisagens e naturezas mortas do início de sua trajetória para se concentrar no homem. Mais precisamente no retrato fragmentado dessa humanidade que ele observa com a curiosidade de um flaneur. (ZACCARA, p. 142, 2010)

Gil Vicente e seus retratos, usando a arte como moeda na sua relação com o outro, nos apresenta homens e mulheres capazes de dialogar com quem os veem. O espectador que se posiciona em frente a uma obra do artista, não escapa ao diálogo com a figura representada. Uma conversa de silêncio e de formas.

---

[26] BRENNAND, Francisco: depoimento (1996). Entrevistadores: Grima Grimaldi e Paulo Macedônia. Recife- PE. Entrevista concedida ao documentário Ofício e Silêncio.

[27] Id., nota 13.

[28] Id., nota 14.

[29] Id., nota 15.

Debatendo sobre o seu favoritismo ao figurativismo, Gil abre uma gaveta de desenhos e retira dois retratos que executou a pedido de clientes: "fiz o retrato de dois amigos, João Marinho, que é um colecionador, e essa é a esposa de outro colecionador. Fiz a partir de fotos, tirei as fotos deles, mas demora para caramba fazer assim e está assim bem feito. De *Inimigos* (o desenho) é mais sacado"[30].

Puxou da gaveta os desenhos com o intuito de fazer a comparação. Apesar de terem sido executados com o mesmo material, o carvão, no mesmo tamanho e com o mesmo tipo de papel, os desenhos dos *Inimigos* e os retratos dos colecionadores guardam as suas diferenças. Para os seus clientes, dedicou-se a realizar o trabalho numa precisão quase hiper-realista. São as demandas da encomenda. A capacidade do artista de aproximar-se de um Deus, gerando figuras no papel semelhantes à eficácia de uma máquina fotográfica. É o festejo do virtuosismo para confortar olhos e mentes. Geralmente, a aptidão ao desenho causa admiração - o artista possui "um dom" especial. Já em *Inimigos,* a liberdade de criar permitiu que ele lançasse mão de um traço mais rápido e visceral, afinados com a temática, foi o que Gil adjetivou como sacado.

Dessa forma, argumentou a diferença entre a polêmica série e os retratos feitos sob encomenda. E eu pergunto se ele mantém uma relação diferente com tais categorias de trabalho: o mais autoral e os encomendados. Com relação à dedicação, Gil é enfático ao afirmar que coloca o mesmo envolvimento para tudo que está fazendo:

> Eu me envolvo com os trabalhos. Com esses dois retratos (dos colecionadores) eu me envolvi muito. A vontade de executar de uma maneira bacana, ter um bom resultado, equilibrar os valores do desenho... Eu sou apaixonado por essa oficina, essa coisa oficinal do trabalho.[31]

A predileção pela figura e a observação contínua da alma humana através do corpo exposto em desenho ou pintura. "É possível ler através dos seus retratos a obra que esse artista realiza", reflete Frederico Morais no documentário. De acordo com a sua trajetória profissional, as obras figurativas e as suas referências de artista, Gil Vicente está

[30] VICENTE. Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Maio 2014). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

[31] VICENTE. Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

fortemente vinculado às belas artes e nos remete até aos pintores retratistas que atravessaram vários períodos da história da arte e foram frequentemente convocados para realizar os retratos da aristocracia (nobres, homens especiais).

Concebo um desafio assentar Gil Vicente num lugar confortável na arte contemporânea. Um desafio saudável que provoca a análise do que caracterizaria a arte na pós-modernidade. E o desconforto alimenta o debate. A reflexão passa totalmente pelas questões técnicas, pela própria poética e estética.

O artista que celebra o prazer da forma atua em plena contemporaneidade. Contemporaneidade esta que emana, através de muitos críticos, teóricos e artistas, a ultrapassagem desses valores formais oriundos de suportes e técnicas que supostamente seguem na contramão da exploração de novas tecnologias, experimentação em vídeo, instalação, objetos. Mas caberia nomear como convencional, tradicional ou conservador suportes como a pintura e o desenho? Por consequência, daria para enquadrar o artista em tais categorias a partir dos materiais que ele se utiliza?

Hal Foster, em *O Retorno do Real* (1996, p. 29), diz que o historicismo ainda impregna a história da arte. Rancière (2009, p. 27) segue com crítica semelhante afirmando que existe uma historicidade própria que se confunde a um regime das artes em geral. No livro *A Partilha do Sensível*, uma das suas críticas mais contundentes é sobre a noção de modernidade: é como se ela tivesse uma estética própria que caracterizasse todos os estilos, bastando pertencer ao período da modernidade para caracterizar um estilo artístico como sendo de vanguarda. Mas fazer parte do período da modernidade não faz da obra e do artista modernos. Esse mesmo pensamento posso transpor para a questão do estilo e do artista pós-modernos. Pertencer a pós-modernidade faz do artista um pós-moderno? Existe uma definição precisa para uma possível estética pós-moderna? No decorrer do capítulo, discutirei a abordagem conservadora e a abordagem pós-estruturalista do pós-modernismo para auxiliar nesta reflexão.

Voltando a Rancière (Idem, p. 32), ele sistematiza três regimes de identificação que divide a arte na tradição ocidental. O **regime ético** das imagens que consiste na arte subestimada em relação à imagem. Relaciona-se com um destino, os usos que têm e os efeitos que induzem. A arte tem uma função, não é autônoma. As imagens carregam uma origem e teor de verdade. Tem como exemplo as imagens da divindade, do direito, como na Grécia Antiga. O **regime poético** (representativo) vinculado às belas artes, as maneiras de fazer e de apreciar imitações bem feitas. Hierarquias dos gêneros segundo a dignidade

do tema. Arte da mimese, da figura. E o **regime estético**, que contrapõe o poético. A identificação das artes não está na maneira de fazer, mas na distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Pertencem a esse regime específico do sensível. Identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Para o filósofo, o regime estético das artes não opõe o antigo e o moderno. Não existe essa historicização.

Quando Gil Vicente me relata a execução tecnicamente bem elaborada dos seus trabalhos, o cuidado, a dedicação na realização de dois retratos feitos sob encomenda para seus clientes, reflito: tem algo de regime poético (representativo) nesta relação? São trabalhos que anunciam a admiração pela maneira de fazer e pela mimese. Mas quando penso a obra de Vicente sob o ponto de vista do regime estético, acredito este se fazer mais presente no que há de singular que extrapola a mera apreciação do virtuosismo, que vai além da observação da pintura e do desenho bem feitos e da capacidade do artista de reproduzi-los. Até admito uma convergência entre os dois regimes, mesmo Rancière descrevendo o regime estético como um contraponto ao poético e decretando: "o regime estético das artes é, antes de tudo, a ruína do sistema de representação" (Idem, p.45).

Quanto ao suporte, este também é uma partilha do sensível (Idem, p. 20), quando vai além da sua função, quando provoca desvios, rupturas, quando se reposiciona de modo a abrir fendas na percepção do espectador. Fendas para caber pensamentos novos, que quebrem paradigmas, que o ajude na sua construção enquanto indivíduo ou simplesmente que lhe proporcione um sacolejo dos sentidos. Papel, tela, tintas e pincéis em pleno advento da tecnologia digital, são detentores sim da capacidade de provocação do sensível.

Ao intervir com nanquim sobre páginas de livros, subtraindo palavras e preenchendo espaços com o intuito de formar um desenho devasso, provocador da linguagem e dos sentidos, Gil Vicente abre tais cissuras na percepção. *Suíte Safada* (2007) (Fig. 18) é um dos seus trabalhos que, ao lado de *Inimigos*, acredito possuir essa característica de ruptura pelo suporte, mesmo sendo estes tidos pejorativamente como "tradicionais". *Suíte Safada* é composta de desenhos eróticos e pornográficos, baseados no nanquim, pincel e desenho figurativista, todas essas ferramentas das belas artes. Tal qual *Inimigos,* o uso das belas artes como instrumento para representar uma subversão (no caso da série, um crime). Não é unanimidade em todo o seu portfólio, mas são exemplos dessa possibilidade.

Outro exemplo de ruptura pelo suporte ocorreu nos anos 1960 e 1970 com Nam June Paik e Wolf Vostell. A televisão era o auge do período. A sociedade estava encantada, admirada com as novas possibilidades de se comunicar, extasiada em se enxergar na tela eletrônica. Foi nesse contexto que os artistas se apropriaram da TV e dos mecanismos de gravação como suportes para fazer arte. E experimentaram, infinitamente, os recursos de manipulação de imagem, de transmissão, de desconstrução do aparelho televisivo, o que deu origem a videoarte.

Enxergo o suporte como sendo um elemento que pode existir enquanto obra de arte se carregar em si um aspecto simbólico, que é subjetivo, porém, claramente da ordem do sensível e que o eleva a este status artístico. Seria ingenuidade excluir dessa constatação os processos de legitimação do campo artístico: curadores, críticos, instituições, dentre outros. Sim, eles também fazem parte. Mas o formalismo e a técnica quando encontram-se nas mãos e nas mentes de artistas inquietos, são capazes de se postarem como arte e política.

Recife, família, melancolia. Gentileza, bom humor. Nanquim, carvão, desenho e pintura. Escolinha de arte, Paris e oficina. Dom Helder, João Câmara. Timidez e paradoxo. São palavras-chave com quais encerro esta primeira parte do capítulo dedicada a apresentar Gil Vicente. Não me prendi ao detalhamento biográfico. Mas situá-lo acaba por ser mais um instrumento na reflexão sobre *Inimigos.*

2.3 *Inimigos,* inspiração no desencanto

> "... o artista é aquele que reage e procura reencontrar energias e potência no interior de uma condição social na qual não se é livre e o céu pode desabar sobre a sua cabeça. Arte é uma atitude e necessidade central, sendo análogo um gesto de um pintor ou de um ator ao desastre deixado pela larva de um vulcão. Pintar pode ser uma forma de vociferar"[32]
>
> *Artaud*

[32] Artaud apud Chaia, 2007, p.32.

Gil Vicente está aflito. O século XXI surge como uma ventania empoeirando as lentes do artista. Suas verdades agora estão embaçadas. Verdades construídas no ambiente familiar, no convívio social, na formação educacional, no cotidiano. Ciscos nos olhos: deixaram de ser verdades e agora são incômodos. O desconforto provoca um ataque de nervos. Gil Vicente reage com dez desenhos, sendo um híbrido de autorretrato em tamanho natural com os retratos dos que estão sob a sua mira. É a tradução pictórica do mal-estar do artista diante de um sistema que fomenta desigualdades, violência, intolerância, corrupção.

Carvão e papel são suas armas materiais. Usa seu pleno domínio do desenho, seu olhar apurado para a observação, sua experiência e sua paixão pelo trabalho manual para executar, simbolicamente, nove revólveres e uma faca. Dupla execução artística: a mão do artista que executa o desenho, a mão do artista que executa/mata o retratado.

Assim nasceram os *Inimigos.* O parto não foi doloroso, pois Gil Vicente sente prazer na execução dos seus trabalhos, sente prazer na execução dos retratados: "eu me diverti muito fazendo", disse-me Vicente. Mas a concepção veio da dor, da decepção, da descrença. Vociferar seria um alívio, um auxílio terapêutico para o desconforto:

> ... foi resultado de uma decepção quando eu compreendi que é tudo uma *escrotice* muito grande (...) Mas eu acho que foi o descarrego. Não foi um processo intelectual, foi mais o impulso. Aliás, como minha produção toda. É mais isso do que uma coisa pensada, calculada...[33]

Toda decepção resulta de uma expectativa frustrada. Depositamos apreço, esperança em algo, em alguém. Esperamos, queremos, ansiamos. Com a ajuda da imaginação, somos capazes de nos transportarmos para o momento vindouro, desfrutando das gratificações do que prometia o alvo das nossas expectativas.

Então penso que se existiu decepção é porque antes existiu o afeto. É dessa forma que digo que o primeiro inimigo de Gil Vicente já foi seu aliado de outrora: Luiz Inácio Lula da Silva.

> Em 2005 caiu a ficha e compreendi que o governo de Lula não ia fazer porra nenhuma por uma justiça social. Que ele estava roubando pra caralho como todo mundo. Eu estava muito puto com as invasões do

[33] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

> oriente médio que Bush estava fazendo. E fui compreendendo que não adianta nada a gente votar, que essa participação é somente cênica, que a gente não está interagindo com nada da política. A política é decidida sozinha. É só encenação essa coisa de votar, entendeu?[34]

2005. O ano do estopim do mensalão. O ano da ficha caída para Gil Vicente. O ponto de virada na sua narrativa de ode à desilusão político-partidária. O ano que Lula despedaçou corações, estrelas e ideais de pureza. Mas analisar o mensalão é tarefa complexa. Como definição, o mensalão seria uma espécie de mesada que o Partido dos Trabalhadores oferecia a parlamentares como troca de apoio no Congresso Nacional. E essa mesada oriunda de desvios de dinheiro público. O conhecido Caixa 2. Mas a história não se resume de forma tão simples assim.

O mensalão petista, a incoerência do PT ao fazer alianças e acordos com partidos, políticos e corporações que sempre passaram longe da sua base e do seu discurso, foi o contexto principal em que a série *Inimigos* foi criada. Era o auge da descoberta do esquema de corrupção. Roberto Jefferson, José Dirceu, Marcos Valério, José Genuíno, foram nomes que não saíram da boca e das pautas dos jornalistas naquele ano.

Identifico o contexto a partir da própria fala de Gil Vicente, mesmo tendo o artista generalizado a sua crítica ao poder como um todo durante o processo de criação, produzindo desenhos dos seus vários ícones. Por isso, acredito ser importante esta breve contextualização, mesmo não sendo através do ponto de vista da ciência política, especificamente, e sim das dimensões e intersecções entre arte e política, da qual me propus a pesquisar.

O escândalo partiu do PT, sigla construída em cima do discurso da ética e da diferença em relação aos outros partidos. E toda a espetacularização em torno do seu julgamento não poderia ser diferente, pois de fato há muitos interesses políticos por trás da condenação e do enfraquecimento do partido.

Porém, mesmo acreditando que existam tais interesses na derrocada do PT e da figura do seu presidente, que naquele período caminhava para a reeleição com um excelente índice de aprovação, de fato existiram muitas irregularidades. Tais acordos malignos e alianças inescrupulosas chocaram os próprios petistas. Muitos migraram para outros partidos ou fundaram outras siglas (Heloísa Helena, Paulo Rubem, Chico Alencar).

---

[34] VICENTE, Gil. **Gil Vicente**: depoimento (Dez. 2010). Entrevistador: Daniel Seda. São Paulo – SP. Entrevista concedida na 29ª Bienal de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K44in5vhKTY&list=PL4395CB386145EBDB&index=4

Mas chocaram também aqueles indivíduos de formação de esquerda, militantes, artistas. Foi o caso de Gil, que me diz: "eu perdi a inocência. Perdi totalmente a esperança de que pode haver um equilíbrio social bom no Brasil"[35].

Em nossa conversa, Gil faz uma espécie de recapitulação da sua condição de eleitor para endossar a sua decepção com a política como um sentimento que se formou aos poucos:

> Então, eu fui crescendo um pouco mais e vendo... constatando assim, por minhas tomadas mesmo de andar na rua, de ver coisas e tudo... de desigualdade social. E foi quando a abertura foi acontecendo, já no final dos 70, começo dos 80 e eu comecei a votar. 18 anos, foi a primeira vez que reabriam as eleições. Foi a primeira vez que votei. Fui até convocado para trabalhar numa zona eleitoral, acho que duas ou três eleições. E existia Arena e PMDB, um negócio assim. O PMDB era de esquerda, lutava por uma nova construção, pela justiça social, etc. Tudo como manda o figurino para o discurso, né? E... Então eu votei, votei, votei até 2005. Votei sempre com esperança, das últimas vezes com muita desconfiança. A minha última esperança, mesmo assim, em Pernambuco, foi o Governo de Arraes, achei que a volta de Arraes tinha um significado muito grande e que ia advertir, que ia resolver muitas questões sociais, mas não aconteceu de jeito nenhum. E aí já foi uma quebrada para mim muito forte, foi um baque muito forte, porque nessas alturas eu compreendo que ninguém governa só, é a coisa de conchavo e todos os governos roubam. Mas aí também esse começo da minha vida como eleitor eu ainda tentei engajar: pintei muros para Arraes, pintei camisetas, etc. E depois fui me desiludindo. E realmente a última coisa foi a eleição de Lula e a primeira eleição que eu ainda fiquei esperando uns seis meses, um ano. Porque eu achei que ele tinha feito uma série de acordos para poder estar no poder, mas chegando lá ia mandar os filhos da puta tudinho para fora. Mas... ilusão da porra, esperança, vontade, ingenuidade, enfim...[36]

Apesar de todo esse desencanto com a conjuntura política brasileira, o seu primeiro retratado foi o ex-presidente dos EUA, George W. Bush. Vicente estava indignado com as invasões promovidas por Bush ao Oriente Médio: "aqueles desmandos todos dos EUA. Os EUA é a coisa mais nojenta que existe em termos de política", relatou[37]. E num certo dia, em seu atelier, foi a força desse pensamento que guiou suas mãos para a execução de um

---

[35] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

[36] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

[37] Id., nota 22.

desenho que viria a ser a gênese da série. Nas palavras do próprio artista, nada estava claro ainda, tudo era pensamento, impulso e vontade de desenhar:

> Quando eu compreendi isso, quando eu expurguei a minha decepção com a política que já vinha há muito tempo, isso me fez muito bem. Quer dizer, em primeiro lugar eu devo dizer: eu fiz o trabalho do mesmo jeito que eu fiz todos os trabalhos desde que eu entrei na Escolinha de Arte: porque eu queria expressar alguma coisa e não sabia nitidamente o que era. *Inimigos* eu não sabia exatamente. O primeiro desenho que eu fiz aqui, que eu até perdi, não sei onde está esse desenho, com guache preto ou acrílica, que era a minha mão enfiando um revólver na boca de Bush. Naquele momento, você (o artista) nem entende direito o desenho. Eu lamento muito por não saber onde está, se eu dei a alguém. E foi um desenho feito com uma raiva muito grande, com uma mobilização muito grande. Mas ainda não estava contido o planejamento da série toda. A coisa foi se desenvolvendo a partir disso.[38]

Portanto, do desenho da arma na boca de Bush até o último da série, que foi o Ahmadinejad, passaram-se cinco anos. Durante este período, outros inimigos foram eleitos pelo artista com base em variados critérios. Em nossas conversas, questiono um a um a escolha deles. Gil Vicente inseriu Jarbas Vasconcelos e Eduardo Campos por representarem duas grandes frentes políticas do seu Estado, mas, além disso, não esquece de falar em desamparo: "e mesmo a luta armada que o Brasil teve contra a Ditadura Militar, no final das contas era uma luta por grupos que queriam entrar no poder também. Quem era Marcos Freire, Jarbas Vasconcelos? Que na minha juventude eram ícones e agora roubam..."[39]

O Papa Bento XVI foi uma crítica a igreja católica, instituição religiosa e enormemente política. "Eu tenho um imaginário católico e não tem como tirá-lo da cabeça, mas já na adolescência, meus irmãos, os dois mais velhos que eu, deixaram de ir para a missa e eu também", diz o artista criado no catolicismo social. Para ele, a igreja católica tem o poder de realizar muitas ações na questão social e não o faz: "nos anos 1960 ela teve

[38] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

[39] Id., nota 24.

uma grande possibilidade de fazer, tomar uma atitude social forte mundialmente e não fez. Recuou e até trancou-se demais".[40]

A Inglaterra, através da sua rainha Elizabeth II, e Kofi Annan, representando a ONU, também não escaparam da mira de Gil. E o discurso segue no mesmo tom: raiva, desilusão e rancor com o sistema que vigora, com o poder.

Para além do contexto sócio-histórico que inspirou a criação dos desenhos com base na revolta contra o poder, existe o contexto de produção que se conecta ao percurso criativo da série, fator inerente ao campo artístico. Curadoria, um convite para alguma exposição, salão, prêmios, instituições, galerias. O sistema das artes e seus variados sujeitos da mediação não escapam ao desenrolar de uma ideia que o artista tem em determinado momento a partir da sua experiência sensível, no caso de Gil, o sentimento melancólico de desilusão representativa, e que se desdobra até chegar num "produto".

Em 2005, Agnaldo Farias era o curador da mostra *Afinidades Eletivas*, que ocorreria em Campinas-SP. Cada artista convidado teria que convidar outro, com o qual tivesse afinidade, para também participar da coletiva. Numa espécie de curadoria compartilhada, Gil Vicente foi o escolhido por um dos participantes – Fábio Bittencourt. Vicente já tinha realizado o primeiro desenho, Bush, e enviou-o para Agnaldo e Fábio, que prontamente gostaram e aprovaram. Para a exposição, Gil Vicente realizou mais dois: Lula e o Papa Bento XVI, nesta sequência. E foi aí que se deu a primeira aparição dos *Inimigos*:

> ... na extremidade esquerda dessa primeira sala, encontramos as pinturas e desenhos de extração expressionista de Fabio Bittencourt e seu convidado, o pernambucano Gil Vicente. O primeiro emprega seu corpo na construção de figuras humanas e de animais em branco e preto ou em cores, não importa. Importa sim o dispêndio de energia, a afirmação do gesto como um recurso de sobrevivência num mundo onde os gestos e as experiências deles decorrentes são mais e mais esvaziados. Quanto a Gil Vicente, seus autorretratos monumentais matando figuras públicas – George Bush, Lula, o Papa -, são o mesmo que a liberação de ódio social, purgam os recalques e as incompreensões que sofremos calados e impotentes[41].

[40] Id., nota 25.
[41] FARIAS, Agnaldo. Afinidades Eletivas. 2005. Texto disponível em: http://www.atelieaberto.art.br/afinidades-eletivas/

O convite para participar da exposição *Afinidades Eletivas*, o pensamento, o desencanto, a inspiração e a criação do desenho matando Bush, o envio do trabalho para o curador e o artista, a aprovação: a meu ver, todos são fatores que se entrelaçam formando um contexto que faz o artista desdobrar um único desenho em série e amadurecê-lo enquanto conceito. O artista pernambucano tinha uma ideia preconcebida para uma obra (o desenho de Bush) e convidado para expor por um curador renomado no país, apresenta esta célula criativa que quando abraçada pela curadoria, é impulsionada e motivada a amadurecer e crescer. Sendo assim, o contexto da criação de *Inimigos* é sociopolítico e de produção artística.

Cinco anos após a coletiva de Campinas, Gil Vicente preparava-se para expor na 29ª Bienal de São Paulo, quando foi sugerido pelos seus curadores a inserção de mais um inimigo, o Ahmadinejad, finalizando a série em dez desenhos.

Inimigos é um produto do seu tempo. Esse tempo, no qual escrevo agora, um presente de difícil definição. Um tempo de extrema crise de representação política. O que é esquerda, direita, centro, religião, arte e política quando Deus se torna dinheiro[42]? De bandeiras difusas, de manifestações apartidárias, porém vazias de conteúdo e foco. Uma sociedade que parece desamparada de convicções ideológicas, mas amparada por instrumentos tecnológicos que diminuem distâncias, democratiza informações e fomenta um novo tipo de ativismo, o virtual. Marilena Chaui afirma que vivemos a sociedade pós-industrial, onde o poder econômico e político pertencem ao capital financeiro e ao setor de serviços das redes eletrônicas de automação e informação (CHAUI, 2006). Ou seja: nada escapa aos olhos e às garras do capital.

Segundo Chauí, o momento é mesmo de contradições, incoerências, ambiguidades ou incompatibilidades entre nossas crenças. Momentos de crise, momentos críticos, quando sistemas religiosos, éticos, políticos, científicos e artísticos estabelecidos se envolvem em contradições internas ou contradizem-se uns aos outros e buscam transformações e mudanças cujo sentido ainda não está claro e precisa ser compreendido (CHAUI, 2006).

Mas seria o desencanto de Gil Vicente algo que caracterize a contemporaneidade? Segundo Freud, em *O Mal-estar na Civilização*, a infelicidade é algo que nos acompanha,

---

[42] "Deus não morreu. Ele tornou-se dinheiro" – Giorgio Agamben. Entrevista disponível em: http://blogdaboitempo.com.br/2012/08/31/deus-nao-morreu-ele-tornou-se-dinheiro-entrevista-com-giorgio-agamben/

independente de período histórico. No livro, ele busca construir uma análise das origens da infelicidade e sobre o conflito entre indivíduo e sociedade:

> Parece fora de dúvida que não nos sentimos bem em nossa atual civilização, mas é difícil julgar se, em que medida, os homens de época anteriores sentiram-se mais felizes, e que papel desempenharam nisto suas condições culturais. Mas a felicidade é algo inteiramente subjetivo. Por mais que nos arrepiemos ante determinadas situações – a do antigo escravo nas galés, do camponês na guerra dos trinta anos, da última sagrada inquisição, do judeu à espera do pogrom -, é para nós impossível nos sentirmos na pele dessa gente. (FREUD, 2011, p. 33)

Sim, de fato, a obra de Gil Vicente exprime ira e desilusão e são sentimentos que partiram de dentro dele, desencadeados por elementos externos, como o poder, a política e a religião: "o que me motivou essa série foi uma raiva interior. Assim como aqueles desenhos saem como uma necessidade de se expressar, esse saiu do mesmo jeito, só que eu quis me expressar nitidamente." E são sentimentos compartilhados por muitos outros indivíduos. É uma referência aos seus outros desenhos, de conteúdo não literal, mas que estão vinculados muito a sua poética de se relacionar com o mundo através da arte.

E mesmo com a infelicidade que acompanha o homem, há de fato um contexto para a criação da obra. A série é muito clara quanto aos ícones que escolhe representar. Gil Vicente não elege Luís XVI, que foi degolado pelo povo francês, dando origem a Primeira República Francesa. Nessa herança iluminista de não confiar em ninguém, não confiar nos poderosos, Vicente degola o Luiz Inácio Lula da Silva, com a sua arma eficaz.

Sendo assim, a não autonomia da arte em relação ao transcurso da história é uma das perspectivas das quais se pode refletir a arte e política, como bem analisa Miguel Chaia:

> As relações entre arte e política ganham diferentes matizes no transcurso histórico, em função de inúmeros fatores como particularidades das formações sociais, os períodos de valorização do coletivo ou do individual, os contextos de guerras e revoluções, a importância de ações artísticas de grupos, vanguardas ou movimentos e os domínios de gêneros, escolas ou tendências artísticas. Assim, sob diferentes condições, o artista alcança a capacidade de expressar poeticamente a sua sociedade, de maneira que a obra passa a conter – de forma mais ou menos explícita – o conjunto de fatores sociais circundantes a ela. (CHAIA, 2007, p. 13)

Desde a revolta ao governo Lula como ponto de partida que escoou sua raiva para outros representantes do poder, Vicente segue relacionando-se com o mundo através do retrato. Introspectiva necessidade se expressar.

2.4 De modelos-vivos mortos

Obra, conceito e processo criativo

Algo que se desenha na cabeça e vai tomando forma, vai se tornando imagem, vai se tornando sensação. Os desenhos que a mente sugere são ideias evocadas a partir de gatilhos ordinários e extraordinários do dia a dia. Com as mãos, com os pés, com a fala, com o olhar: todas as armas do artista, prontas para disparar aquilo que parte de dentro da nossa cabeça canhão, da nossa cabeça vulcão. Somos armas da natureza.

E essa cabeça canhão pode escolher um alvo para mirar, pode ter exército, pode se posicionar. Basta ter a vontade do desenho. O desenho como ideia, como pensamento em ação. Há estética na política - símbolos, marcas, cores, gestos, hierarquias, que são construídas a partir de acordos e desacordos simbólicos.

E o desenho se formou no pensamento de Gil Vicente. Um desenho que ainda não tinha cor, não tinha forma definida, mas aos poucos foi se construindo. Era o desenho de um homem. Este homem incomoda o artista. Ele tem rosto, tem nome. E ele fez o gatilho disparar numa série de questionamentos. Era o momento de transformar este incômodo em obra de arte, o ofício do artista. A partir daí, entra em cena o campo artístico. Ele atravessa a criação e impulsiona uma ideia a transformar-se em arte na sua singularidade. Desse modo, Gil Vicente narra o que caracterizou a origem da obra - convergência de ideia, a ocasião da exposição em Campinas e o diálogo com o curador - são interfaces da criação na contemporaneidade:

> Agnaldo Farias estava curando a exposição Afinidades Eletivas em Campinas. Um artista tinha que convidar outro que tivesse afinidade. Quem me escolheu foi Fábio. A série *Inimigos* já estava se desenhando na minha cabeça, aparecendo. Aí eu fiz o primeiro desenho matando Bush, o mais jogado. Aí mandei para Agnaldo e para o artista que me convidou. Os dois gostaram. Aí eu disse: posso continuar? E fiz mais dois. Foram os três

> primeiros: Bush, Lula e o Papa. Ainda não tinha ideia que ia ser uma série de tantos desenhos...[43]

Gil Vicente já tinha um inimigo em mente. Realizara uma pintura, em guache ou acrílica, da sua mão atirando na boca de Bush, como já disse. E a ideia ficou ali, não se perdeu junto com o papel. Prosseguiu ele amadurecendo. E na sua poética de se relacionar com o mundo e com o outro através da arte, partiu para outros personagens que também o acometiam de desgosto.

"Inimigos eu fiz ali", aponta Gil Vicente para uma parede lateral do seu atelier. No lugar, vestígios de tinta do seu último trabalho (Fig. 19): um rosto masculino, de grandes proporções, feito com diluições negras de nanquim, que na luz e sombra da composição deixa entrever um rosto de olhos fechados. "Era um mendigo que estava deitado na calçada do Iphan. Eu estava fotografando crianças de rua de noite e de dia e esse homem estava lá, perto de uma mala qualquer, tentando se arrumar para dormir"[44].

A parede. O compensado. O papel. O carvão (anexo 5). Elementos que aos poucos vão surgindo no movimento interno e externo do artista dentro do atelier. Ele mobiliza mente e corpo, junto às necessidades técnicas, que envolvem a concretização da ideia:

> Fiz *Inimigos* nesta parede. Pegava um compensado e prendia a folha de papel. E aí eu já tinha feito carvão em outra exposição no Mamam, que percorreu outros museus, em 2000, no MAM do Rio, no MAM da Bahia, MAC do Rio Grande do Sul. Então nessa época eu fiz uns carvões no mesmo tamanho de Inimigos, 2m por 1,5 m, e no mesmo papel que eu usei para fazer *Inimigos.* Então eu tinha feito carvões para essa exposição itinerante. E aí os *Inimigos* eu resolvi fazer em carvão porque em cada desenho eu estou fazendo dois retratos: o meu e o da pessoa. Porque fazer retrato é difícil e você erra, tem que voltar, refazer... se eu usasse nanquim, por exemplo, não permite nenhuma reversão. Então, para fazer o retrato com nanquim é preciso um super domínio para você conseguir fazer tudo ficar parecido, ficar bem resolvido, sem ter que subtrair nada. Então eu fiz em carvão porque precisava dessa possibilidade de errar, refazer, apagar, o carvão se você fizer assim (gesticula com a mão) sai quase todo. E quando você acha que o desenho está pronto, você fixa.[45]

---

[43] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

[44]VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Maio 2014). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

[45] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Maio 2014). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

Da experiência do artista e da sua sensibilidade brotam os materiais que sincronizam conceito e estética. O carvão e o papel não foram escolhas aleatórias nesse jogo intenso da criação: "eu escolhi também o carvão porque além de ser uma técnica ideal para a correção permanente que tinha que fazer no desenho, é uma técnica que se aparenta mais com um registro de uma execução"[46]. Aqui execução no sentido de assassinato.

O carvão - primitivo, do fogo, dos ossos carbonizados, das árvores queimadas. Nossos ancestrais descobriram o elemento e passaram a utilizá-lo como ferramenta, como técnica de desenho e pintura. Sem dúvida, o carvão é um dos primeiros materiais artísticos.

E o homem do paleolítico expressou seus desejos de caça desenhando com carvão e outros pigmentos seus possíveis alvos, os animais. Sendo assim, o carvão expressa uma força e agressividade primitiva. O homem agindo sobre a natureza, tentando dominá-la, impondo sua atividade. Ele, o homem, transcende o orgânico. Segura com as mãos o carvão e, assim, entre o impulso e o raciocínio, efetua o traço. A trajetória do pedaço de madeira carbonizado até o risco na parede de uma caverna. Indícios de cultura, essa palavra-cilada (GUATTARI; ROLNIK, 2005). O homem primitivo e Gil Vicente: ambos com carvão em mãos desenham suas presas, no desejo de matá-las, como que por mágica.

Gil Vicente afirma também que escolheu o carvão, o desenho, "porque o papel é mais íntimo de qualquer pessoa do que uma tela"[47]. Ao sujar as mãos de carvão, aproximar-se do papel, afastar-se, colocar as mãos sobre ele, Gil imprime energia.

Sobre o suporte, o artista fala:

> O trabalho pedia porque o papel é uma coisa que está mais ligada a um documento. Documento é papel. E eu não queria que nenhuma instituição artística, como a tela, a pintura a óleo, ficasse entre o desenho e o público. Eu queria que o público identificasse rapidamente que era um desenho feito assim a mão. [48]

---

[46] Id., nota 31.

[47] VICENTE, Gil. **Gil Vicente**: depoimento (Out. 2010). Entrevistador: Daniel Seda. São Paulo – SP. Entrevista concedida na 29ª Bienal de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K44in5vhKTY&list=PL4395CB386145EBDB&index=4

[48] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

A sintonia entre carvão, papel e conteúdo dos desenhos potencializam o conceito da obra e o discurso do artista de desencanto com o poder. Essa sintonia poderia ser obstruída com o uso da pintura, técnica que, mesmo na contemporaneidade, guarda uma herança de nobreza, prestígio e valor de mercado, mesmo que tais hierarquias tenham implodido com a pós-modernidade. Mas são as escolhas e os caminhos tomados pelos artistas que transformam o suporte em partilhas do sensível.

O debate sobre técnica, suporte e estética me faz retornar à reflexão de Jacques Rancière. Quando o filósofo diz (2009, p.48) que "a revolução técnica vem depois da revolução estética", assegura que é o olhar do artista que produz a fotografia e não o mecanismo da câmera fotográfica. Aparatos tecnológicos, instrumentos, papel, carvão, não fazem de algo arte, muito menos de alguém artista. É preciso ir além. Ir além é partilhar o sensível. E Rancière coloca o tema, ou seja, o conteúdo da obra em primeiro plano, fornecendo um parâmetro para designar o que deve ser promovido à categoria artística nesses tempos de regime estético das artes e principalmente quando se pretende discutir as propriedades políticas da obra de arte: "para que um modo de fazer técnico seja qualificado como pertencendo à arte é preciso primeiramente que seu tema o seja" (2009, p. 48).

Mesmo que Gil Vicente imprima importância ao fazer artístico, à forma, à reprodução bem feita, ao trabalho bem acabado, relacionando-se diretamente com o regime de representação em muitas de suas produções, acredito que em *Inimigos* prevaleceu o regime estético. Na série, o artista não enaltece os nobres, os reis, as conquistas históricas, como seria de praxe no regime representativo, que exaltava a hierarquia segundo a dignidade do tema. Do contrário, ele nos apresenta todos esses ícones do poder em posição de vulnerabilidade. "A revolução estética pertence à ciência do escritor antes de pertencer à do historiador", acrescenta Rancière (Idem, p. 48).

A ciência do escritor, a ciência da arte. E a arte política da ruptura, dos desvios, da divisão do sensível é a arte política do regime estético, da poesia:

> Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico (RANCIERE, 2009, p. 49).

De acordo com o pensamento de Rancière, a arte é um tipo de sintoma da sociedade. Se o tema é importante, mais importante ainda é a maneira como ele é abordado. Linguagem, signos, a lógica própria da estética são "rastros do verdadeiro" (Idem, p.50)

Voltando ao processo de feitura do desenho. Bush, o primeiro a ser retratado. E Gil diz que foi o traço mais "sacado", mais "jogado". Sacado e jogado são adjetivos para um traço mais grosseiro, com pouca preocupação de acabamento. Característica que é bastante visível quando comparamos os contornos do figurino de Gil Vicente no *Autorretrato Matando Bush* em relação aos contornos do seu figurino no *Autorretrato Matando Ahmadinejad,* o último desenho da série. No primeiro, os contornos pretos da vestimenta de Vicente, dos seus braços e mãos são bem marcados, pouco esfumaçados em relação aos outros autorretratos que acabaram seguindo uma estética quase hiper-realista.

Na composição, o ex-presidente dos EUA está de joelhos e mãos posicionadas para trás. Seu olhar é de angústia. Seu terno e gravata contrastam com o despojamento dos chinelos de Gil Vicente. Na mira do revólver, sua têmpora. O cenário é praticamente nulo. Apenas riscos no chão dão indícios de um ambiente e situam a perspectiva do desenho.

Eu considero que ler o relato de um percurso criativo através das palavras do próprio artista que o realizou, é sempre muito cativante. Compartilhar o funcionamento de sua mente é uma atitude generosa. O artista tem dúvidas, inseguranças, inquietações, e ao falar delas, demonstra que acredita, sem pudor, na imaginação como ofício. Aqui, os primeiros caminhos de *Inimigos*:

> O de Bush foi o primeiro e eu não sabia nem exatamente como seria: se teria mais de um (desenho), quantos iriam ter, ou quem seria... Ele tem um gesto assim mais rápido de execução. Ele é mais corrido, o traço mais sujo, digamos assim. Mas nesse primeiro eu fui compreendendo certas coisas: que eu tinha que desenhar a figura no tamanho natural para que o embate do espectador com o desenho fosse de um para um numa escala, porque se aqueles fossem desenhos pequenos eles não iriam abraçar o espectador como abraçam, não é? O espectador não iria ser cúmplice, não iria se sentir tão envolvido, tão agarrado pelo trabalho, se fosse uma coisa pequena. Bush eu quis matar numa posição assim de quem faz uma execução sumária. A pessoa está no chão, ajoelhada, qualquer coisa assim, aí você atira, amarrado, não é? Acho que eu já tinha visto em foto e imagem em movimento de execução assim pela TV, qualquer coisa, ou de filme mesmo. Aí depois foram seguindo os outros. Eu achava que cada um tinha que ser uma morte diferente, porque o de Lula, que foi o segundo, eu usei uma faca. O terceiro foi o do Papa. Esses três primeiros foi para a

> exposição de Campinas. Aí o do Papa eu disse: - vou matar o papa com veneno. E como é que eu vou representar uma morte de veneno? Não sei... E aí depois eu achei que isso ia virar um enredo diferente em cada desenho e que isso iria distrair o espectador da coisa principal. Eu não estava querendo fazer novela, estava querendo mostrar que eu matei e acabou, sabe? Aí eu voltei a usar o revólver. Foi só o de Lula que ficou com a faca. Como eu já tinha feito, ficou. Não ia mudar. É até um pretexto para as pessoas especularem: por que só Lula de faca? Por que é nordestino? Ou por que sua raiva era maior? Não, não era. Era tanta raiva de todos...[49]

Na medida em que o artista foi dando continuidade aos outros desenhos, elementos foram adicionados, composições foram repensadas, contornos foram suavizados. Todos seguem um mesmo padrão, mas há elementos que são peculiares de cada um.

Com relação ao cenário da composição, Gil Vicente diz:

> Eu não queria que tivesse nenhum mobiliário. Eram as duas figuras (o artista e o inimigo). O mobiliário que tem é uma cadeira se o cara estivesse sentado. Mas eu não queria nada que interferisse na leitura, que dificultasse a leitura do trabalho. Queria que fosse imediato. A pessoa entender o que estava acontecendo.[50]

O cenário limpo e vago dialoga com outros trabalhos de Gil Vicente: uma poética que possui momentos de melancolia, vazio e solidão (ZACCARA, 2011). Na série *Inimigos,* o espaço vazio e branco grita, o cenário é um hiato. O branco frio dá destaque à cena do crime: "não queria botar cor, porque a cor significa muita coisa e mexe muito com a leitura, altera muito a leitura. É um desenho simples, direto. É algo para se conhecer". A cor distrai. "Tinha que conseguir a melhor semelhança da pessoa que eu estava matando, que fosse fácil reconhecer"[51].

Voltando às leituras das imagens, é interessante observar o *Autorretrato Matando Lula*. A faca, segundo Vicente, não tem nada de simbólico, nem metafórico. Foi apenas mais uma escolha no âmbito do processo criativo: era o segundo desenho realizado e o artista

---

[49] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

[50] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

[51] Id., nota 36.

ainda estava amadurecendo a ideia. Mas e o inconsciente, a sua produção de subjetividade como coparticipante da criação?

Não há como negar um teor de agressividade maior perante os outros autorretratos. Lula está completamente amarrado. É o único retratado em que Gil Vicente chega a tocar no corpo (no *Autorretrato Matando Eduardo Campos*, o artista apenas toca a roupa do inimigo). Vicente puxa os cabelos do presidente, curvando a cabeça da vítima para trás. O semblante de Lula é o mais atordoado. Olhos fechados, a face da dor. Talvez o maior inimigo do artista. A produção de subjetividade constitui matéria-prima de toda e qualquer produção (GUATTARI; ROLNIK, 2005).

Nas gradações de cinza do carvão, outras composições são formadas, sempre nas posições que enquadram o retratado na posição de vítima de assassinato.

E depois desse percurso no trajeto da criação, é muito pertinente expor indagações a respeito do conceito da obra, questões sobre estética pós-moderna, pós-modernismo pós-estruturalista e demais pontos que articulam teoria e análise crítica das imagens.

**

Realismo. Genealogia pop. Quadrinhos. Diálogo com a charge (esta última, uma característica que o artista afirma não querer se aproximar). A estética na série *Inimigos* é impura, dissolução pós-moderna de um conceito conservador de pós-modernismo, aquele que, segundo Hal Foster, "está marcado por um historicismo eclético, no qual antigos e novos modos e estilos (bem usados, por assim dizer) são remanejados e reciclados" (1996, p. 168). "Esse retorno à história, portanto, deve ser questionado. O que, afinal de contas, é essa "história" a não ser uma redução dos períodos históricos a estilos da classes dominantes que passam a ser plagiados?" (1996, p.169) Considerar que a série possui uma estética pós-moderna com base apenas na mestiçagem de estilos e referências visuais que ela apresenta, é ratificar uma designação redutora e linear da história da arte. Tal consideração limita uma reflexão mais ampla da criação e do conceito da obra.

Já o pós-modernismo pós-estruturalista supera o modernismo. Os pós-estruturalistas declinam de definições pautadas em verdades absolutas. Então, *Inimigos* pode conter um diálogo com o pop, com os quadrinhos, com o realismo, mas a obra não se enquadra apenas à tais características e seria redutor por demais nomeá-la como um

pastiche. A diferença entre esses conceitos de pós-modernismos é descrita da seguinte maneira por Foster:

> ... a oposição neoconservadora ao modernismo é principalmente uma questão de estilo, de um retorno à representação, enquanto a oposição pós-estruturalista é de tipo mais epistemológico, preocupada com os paradigmas discursivos do moderno (por exemplo, a ideologia de inovações puramente formais). (...) Para a oposição pós-estruturalista, o estilo neoconservador da história está duplamente equivocado: o estilo não é criado pela livre expressão, mas é enunciado por meio de códigos culturais; e a história (como a realidade) não é um dado "de fora" a se captar pela alusão, mas uma narrativa a ser construída ou (melhor) um conceito a ser produzido. Em suma, para a oposição estruturalista, a história é um problema epistemológico, não um dado ontológico (FOSTER, 1996, p. 175).

Portanto, é na arte contemporânea, numa visão pós-estruturalista, que a obra de arte pode ir além dos formalismos e potencializar seu conceito através da sua presença desviante e de sua capacidade de descentramento. *Inimigos* tem carvão, papel, moldura, vidro, figura e reflete um momento social, histórico e político. Além de obra emoldurada e exposta no âmbito do circuito habitual das artes visuais, *Inimigos* possui também uma ação pública de cartazes de rua, transbordando seu discurso para além dos espaços legitimados e preparados da arte, e indo direto ao embate na urbe. O cartaz como objeto relacional de uma obra pictórica.

Essa interferência urbana gera um registro de fotografias desses cartazes rasgados, resultados do confronto com a cidade – mais um desdobramento. E há também a nota de repúdio da OAB com o pedido de retirada dos desenhos da 29ª Bienal de São Paulo, que também poderá ser agregada como mais uma ampliação da série para além dos dez autorretratos. Todos esses elementos incorporados fazem da obra o que ela é.

Mesmo enaltecendo uma análise pós-estruturalista da obra, o pós-modernismo conservador existe concomitantemente. A existência do diálogo de *Inimigos* com a pop arte e com o realismo denotam a gênese de estética crítica desses dois movimentos -uma relação com a projeção engagé de Andy Warhol (Foster, p. 125), a ironia e o realismo traumático. Em suma, "(...) é extremamente difícil mediar fenômenos tão diversos como a arte pós-modernista, a teoria pós-estruturalista e a sociedade capitalista avançada, e a tentativa de fazê-lo pode apenas se refletir numa crítica presunçosa e ansiosa (em uma palavra, paranoica)" (idem, p. 81).

Real, ficção

> "Eu já parti para o desenho porque naturalmente eu não partiria para uma atitude dessa. Só peguei numa arma uma vez na vida: um tio meu que tinha um revólver e disse: - está descarregado, pode pegar. Mas nem teria nenhuma vontade de fazer uma coisa dessa. Tudo ali é simbólico, mas todos morreram para mim, tudo morreu para mim".[52]
>
> *Gil Vicente*

Dez inimigos. Dez retratados. Todos estão vivos, na realidade e na fantasia. São sujeitos públicos, extremamente influentes, detentores de cargos e posições políticas de domínio e hegemonia. De um poder capaz de torná-los imunes a qualquer atentado violento: pseudo-heróis, pois vivem em redomas.

Mas por um infortúnio da arte, caíram nas mãos de um artista. E vão morrer por essas mãos. Vão morrer pela arte. Este é o quadro. Esta é a cena. E quem não conhece o artista poderá especular a sua natureza violenta. Poderá colocar a moral à frente dos seus olhos e questionar a legitimidade do retrato do crime, o grotesco, o horror como obra de arte. Um debate defasado.

Na arte, é melhor falar da ausência de lei do que da presença da justiça. Podemos sonhar e simular (soa até como uma obviedade). Aqui Gil Vicente realiza um assassinato simbólico com a força de uma morte real e compartilha seu desejo com vários outros indivíduos que, através dele, poderão sentir a mesma sensação de realização. Freud diz que entre as satisfações pela fantasia está a fruição de obras de arte (2011). E Vicente matará seus desafetos um a um. Toda essa ação mediada pela poesia. Nessa linha divisória aristotélica, a dos historiadores e a dos poetas, é preciso distinguir entre ficção e falsidade - "a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção" (RANCIERE, 2005, p.58). Portanto, não busquemos compreender essas obras

[52] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

como documentários históricos, mas sim como uma expressão do momento histórico com a mesma robustez de documento. Não é falso, é ficção. E Freud pondera "a suave narcose em que nos induz a arte não consegue produzir mais que um passageiro alheamento às durezas da vida, não sendo forte o bastante para fazer esquecer a miséria real". (FREUD, 2011, p.25)

"O real precisa ser ficcionado para ser pensado", diz Ranciére (2005, p.58). O que se vê: a representação de um artista, com arma em punho, encurralando ícones do poder. Segundo o filósofo, a ficcionalidade própria da era estética se desdobra entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação. Não é um retrato falado, nem a reconstituição de um crime. É uma obra de arte que expõe a revolta e o descrédito de um artista que não se vê mais representado pelos que ali estão. É um discurso, a defesa de uma ideia. Consequentemente, inúmeras leituras e reflexões partirão desse gatilho, inclusive esta pesquisa na qual escrevo.

Hal Foster aposta na força da simulação como uma ferramenta de dissuasão. A simulação de acontecimentos é uma forma importante de dissuasão social hoje, pois como é possível intervir em acontecimentos quando estes são simulados ou substituídos por pseudoacontecimentos? Nesse sentido, as imagens-simulacro podem reforçar as representações ideológicas (FOSTER, 2014). Por isso, a linha tênue que separa a arte política da ruptura e do desvio da arte política panfletária, que se apropria da expressividade da arte e a utiliza como ferramenta de comunicação e persuasão. A obra de arte para instruir.

Em *O Retorno do Real*, Foster reflete sobre o pop de Andy Warhol relacionando justamente simulacro e referencial. Percebo essa relação como uma oportuna contribuição à análise da série *Inimigos*, na qual observo muitas semelhanças com o debate que Foster levanta: uma discussão que atravessa o real, o ilusionismo, o surrealismo, o engajamento. Segundo Foster, pela via de uma abordagem referencial, Warhol liga-se ao engajamento político. Também não se pode menosprezar o comportamento do artista, as suas posições políticas, a sua conduta social de qualquer análise que se faça da sua obra, pois seu modo de ser era extensão de sua produção artística, os primeiros lampejos da arte e vida. Glamour, fetiche, consumismo, celebridades, publicidade, elementos que Warhol sabia muito bem como manipular para confrontar, provocar a sociedade e o próprio campo artístico. Portanto, aos que abordam-no pelo viés do simulacro, as imagens apresentam-se desconexas, indiferentes e complacentes. "Nenhuma das duas projeções é errada", afirma

Foster. Mas o autor recomenda a leitura dessas imagens do pop de Warhol de uma terceira maneira: em termos de realismo traumático (Foster, p. 124, 125).

E é esse realismo traumático, com gênese surrealista, que destaco como principais atributos estéticos e conceituas de *Inimigos*. Foster cita as investigações de Lacan a respeito do real em termos de trauma e informa que a teoria do trauma não foi influenciada pela pop e sim pelo surrealismo. E é dele que vem o realismo traumático.

Literalmente, a cena é surreal: artista pernambucano mirando a cabeça da rainha da Inglaterra, fazendo rastejar no chão Ariel Sharon, chegando tão próximo de Bush. Surrealista, pois a produção de subjetividade do artista o transporta para perto de quem ele deseja exterminar. Sonhou em ser justiceiro e acabar com o poder.

Mas Gil Vicente não mataria nem seu pior inimigo e não acredita que seus desenhos motivariam alguém a fazê-lo. Se acreditasse, não os faria. Porém, acredita na poesia e não é obrigação do poeta prestar contas à realidade. Mesmo se apropriando do figurativismo dos seus desenhos intencionando a literalidade do discurso, a realidade social que se apresenta projeta a nossa condição no mundo. A ironia que constrange exibe o inimigo e a vítima em toda ambiguidade dessa relação. E nós escolhemos o nosso lugar, o nosso papel na cena.

E a poesia de *Inimigos* é capaz de ativar esse simbólico e transformar pensamento em ação e assim caracterizar-se como arte política? De acordo com o pensamento de Rancière, sim.

Contudo, trago mais uma vez Hal Foster que aponta para uma bipolaridade pós-moderna indicando que “muitos artistas parecem impulsionados por uma ambição de habitar um lugar de afeto total e serem completamente esvaziados de afeto, de possuir a vitalidade obscena da ferida e ocupar a niquilidade radical do cadáver” (...) “Puro afeto, nenhum afeto: Dói, não sinto nada”. (FOSTER, 2014, p.156)

"Havia uma pistola, carregada, lá, querida. Eu estava pronta para morrer"[53], foi com essas palavras que Marina Abramovic (Belgrado, 1946) descreveu *Rhythm 0*. Atravessou a condição da ficção, mesmo permanecendo no campo da representação, e submeteu seu corpo ao real. Na performance, a artista disponibilizou 72 objetos para que o público

[53] ABRAMOVIC, Marina. **Marina Abramovic**: depoimento (2014). Entrevistadora: Emma Brockes. Brooklyn. Entrevista concedida ao The Guardian, publicada pela Folha de São Paulo, disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1463654-marina-abramovic-fala-sobre-sofrer-pela-arte-e-distribuir-armas-carregadas.shtml

utilizasse da maneira que quisesse. Dentre eles, uma arma. Não sabemos se o risco era calculado, mas o elo ficcional certamente foi rompido. Outra maneira de se relacionar com a imagem da violência.

Outro artista que rompeu o elo com a ficção para se aproximar de forma mais ativa da política da transformação social, foi Carlos Zílio (Rio de Janeiro, 1944), que atravessou a fronteira entre a expressão ideológica na arte e uma atuação mais direta no contexto sócio-histórico[54]. Zílio interrompeu sua produção artística, claramente vinculada à arte política, para participar da luta armada pelo fim da Ditadura Militar brasileira. Em 1970 foi ferido e preso[55], solto dois anos depois. Na cadeia retomou sua produção e, quando solto, voltou a pintar.

No artigo *Arte à mão armada: vanguarda e militância em Carlos Zílio*, o pesquisador Artur Freitas analisa Zílio na militância política e na prática artística. A experiência do artista é interessante para se fazer pensar sobre o ativismo absoluto (FREITAS, 2004), quase extremo. Em 1967, Carlos, engajado nos movimentos políticos da época, questiona a potência da arte, mesmo de vanguarda, enquanto gesto transformador. "A cada dia a história, na concepção desse artista, parecia demandar uma ação revolucionária mais eficaz que o mero testemunho crítico do artista", analisa o pesquisador. A partir desses questionamentos, o artista começou a desacreditar no poder da arte e consequentemente se afastou do campo artístico. Mas o retorno de Carlos Zílio à pintura, logo após ser liberto em um novo contexto, pode soar como um retrocesso, já que a vanguarda considerava a pintura uma expressão tradicional e se pretendia sempre a romper com a tradição. Porém, é uma atitude sintomática do dilema que envolve o artista e a arte e política: o devir artista e o devir militante - a dosagem, fusão ou exclusão desses termos.

Gil Vicente, Marina Abramovic, Carlos Zílio: diferentes modos de se relacionar com a arte e com o campo artístico, diferentes níveis de intensidade e diferentes modos de entrega. Distintas dimensões da arte e política. Gil Vicente explica: "eu quero dizer que essa série é uma coisa assim extra na minha produção, e o que eu gosto mesmo é de desenho e pintar seja lá o que for. Fazer um retrato de um amigo, pintar coisas que eu nem

---

[54] MORAES , Angélica de. **Carlos Zílio expõe arte política no MAM.** *Estado de São Paulo*, 14/01/1997.

[55] ZILIO, Carlos (1944). **Biografia:** http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_item=1&cd_idioma=28555&cd_verbete=578

compreendo o que é, fotografar coisas na rua que me interessam, que interessam enquanto desenho e pintura"[56].

Sendo assim, temos um Vicente Apolínio de espasmos dionisíacos? Um dândi a desfrutar da imagem ou um "artivista"? Para Foster, não há dúvidas que exista uma tensão (ou seria compromisso?) entre engajamento e dandismo (Foster, p.119). Se a ambivalência política do dândi for transmutada em arte poética e inteligência crítica, eu creio nessa tensão como uma convergência produtiva.

Walter Benjamin cita Baudelaire como o retrato do artista que atua nessa condição ambígua. Para Benjamin, essa ambivalência muitas vezes restringe a política do vanguardista baudelairiano à "metafísica do provocador" e pode ser sadomasoquista em sua essência (o desejo de ser ao mesmo tempo carrasco e vítima) (Benjamin apud Foster, p. 118 - 119). Um artista como Cândido Portinari (1903 – 1962), por exemplo, opera essa ambiguidade agradando comunistas, populistas e conservadores. A dualidade é uma das características da arte política.

Sensação e sensacionalismo

O gatilho ainda não dispara. Estamos diante da iminência de uma morte. A tensão gerada é o espaço da reflexão. Como se Gil Vicente deixasse propositadamente que fôssemos cúmplices no puxar do gatilho imaginário. Não é um ato de covardia do artista. Em *Inimigos,* o espectador encontra sensacionalismo e sensação e morde a isca. Muitos se incomodam, outros se divertem.

Esse estouro que não vem, o sangue que não escorre. A bala que não sai é o *punctum* da imagem, o tique, segundo Lacan. Ansiedade, aflição, angústia, expectativa. As mãos do assassino estão sujas de carvão, não de sangue. Mais um *punctum*: as belas artes à serviço da representação de um assassinato, de uma cena abjeta, um corpo abjeto, uma condição moral. Sobre a composição dessas cenas, Gil Vicente fala:

> São cuidados narrativos com o trabalho. Do mesmo jeito que o escritor quando está escrevendo tem o cuidado de levar o leitor para o caminho

[56] VICENTE, Gil. **Gil Vicente**: depoimento (Out. 2010). Entrevistador: Daniel Seda. São Paulo – SP. Entrevista concedida na 29ª Bienal de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K44in5vhKTY&list=PL4395CB386145EBDB&index=4

> que ele quer. Por isso, eu fiz um esforço para que o trabalho fosse visto, compreendido imediatamente. Que não fosse repugnante. E seria repugnante se eu tivesse feito o tiro explodindo na cabeça do cara, não me interessava de jeito nenhum, primeiro ninguém ia identificar quem era, depois era espetacularização do assunto que eu não queria.[57]

Optar por não retratar o ato da bala atingindo o alvo mantém os desenhos na fronteira do mundo cão. Mas o espetáculo é inevitável. O conteúdo violento atinge em cheio personagens da vida pública e traz em sua gênese o sensacionalismo que inflama a audiência numa sociedade ávida pela desgraça alheia. Realitys shows, programas policiais, o sucesso dos MMAs marcam a década do crime-espetáculo midiatizado. Gil Vicente apropriou-se com ironia da tendência voyeurista que habita o lado sombrio do ser humano. Essa ironia efetua-se na produção de subjetividade de cada sujeito: o receptor poderá compreendê-la ou não, entendê-la da forma como quiser, pois a obra de arte está livre para qualquer interpretação. Para qual lado caminha a emancipação do espectador? Não há como o artista determinar, porém existe a possibilidade de induzir/conduzir a rota da emancipação.

Outro trunfo sensacionalista é essa bala que não dispara, deixando antever que estão por vir cenas do próximo capítulo. É o gerador da ansiedade que prende o espectador como numa narrativa cinematográfica.

Deleuze dedicou *A Lógica da Sensação* a analisar a pintura não figurativa de Francis Bacon. Como pintar uma força? Tornar visível o invisível sem recorrer a representação do real na figura? Instigado a compreender a intensidade das sensações que repercutem através da pintura, o filósofo foi para além do que seu olho poderia abarcar e deixou-se levar pelos pedaços de carne do pintor:

> Quando se fala da violência da pintura, isso nada tem a ver com a violência da guerra. À violência do representado (o sensacional, o clichê) opõe-se a violência da sensação, que se identifica com sua ação direta sobre o sistema nervoso, os níveis pelos quais ela passa e os domínios que atravessa: sendo figura, ela não deve nada à natureza de um objeto figurado. (DELEUZE, 1981, p.12)

[57] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Maio 2014). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

Bacon distorcia suas figuras, fragmentando o corpo, isolava pedaços. Gil Vicente é literal para promover sua tortura: são níveis de sensações e de representações, mas ambas exprimem aspectos da violência e despertam sentimentos no sujeito que com elas travam um contato.

A verdade, quando orquestrada pelo simbólico, expande o olhar. Pois se estamos diante de um quadro, os olhos não bastam. É preciso enxergar. E temos um olho domesticado. Contaminado. Sobrecarregado de imagens. E enxergamos imbuídos desse nosso repertório. Assim também é com o artista.

Gil Vicente precisa construir o crime perfeito e recorre aos seus arquivos de imagem de violência. São essencialmente imagens de filmes, cenas de TV, pois também nunca presenciou um assassinato. Que sujeito contemporâneo escapa desse imaginário das narrativas da bestialidade? A empunhadura da arma, a posição dos braços, o corpo caído, as mãos amarradas, o tiro pelas costas, toda uma iconografia utilizada como meio para a descrição do combate.

A guerra e a dor estão nas imagens, seja para ilustrar uma história, para teor documental ou de conteúdo jornalístico e são fatores que levam à formação dessa iconografia. Susan Sontag teceu uma oportuna reflexão sobre a natureza dessas representações. No trecho de *Diante da Dor dos Outros*, a autora escreve: "Representar a guerra em palavras ou em imagens requer uma frieza aguçada e inabalável" (2011, p. 64).

De fato, é de se pensar como se porta o fotógrafo diante das chacinas diárias do dia a dia? Talvez se assemelhe em algo com o outrora pintor de batalha, que perdurou até o século XIX. Mas acredito que são questões pertinentes à produção de subjetividade de cada autor. E Sontag declara: "a piedade pode acarretar um julgamento moral. Leonardo da Vinci sugere que o olhar do artista seja, literalmente, impiedoso. A imagem deve estarrecer e nessa *terribilitá* reside um tipo contestador de beleza". (idem, p. 64)

No processo de criação de *Inimigos*, a composição das cenas foi auxiliada pelos modelos-vivos, substancial para o desenho de observação e ao figurativismo do artista, juntamente com as fotos dos retratados e o sistema de ampliação por linhas. A mãe de Gil, o artista plástico Renato Valle e outros amigos estão dentre os que posaram. Sem demonstrar incômodo ou tristeza, Gil Vicente me narra a formação da cena do crime para a realização do desenho:

> ... Eu fazia uma foto entre eu e alguém, posando também. Depois escolhia uma para guiar o desenho. Aí esquadrinhava foto e desenho.

> ... Esses demorados eu fiz a partir de foto. Não incomodava a pessoa nem a mim. Por foto a gente vai olhando e vai descobrindo muita coisa. Na série *Inimigos* eu usei várias pessoas para posar. O cara que posou como Ariel Sharon foi um amigo jornalista, mais amigo do meu irmão. Aí meu irmão disse a ele: - rapaz, quer posar para Gil no retrato que ele vai fazer matando Ariel Sharon? O cara disse: - quero. Ficou entusiasmado. Um cara gordo assim... Deitou no chão... Aquele foi o nono desenho que fiz. Acho que fiz com um acabamento mais gostoso. Porque para mim era o último. Só alguns anos depois eu fiz o Armadinejah para a Bienal. Então era o último, como se eu estivesse me despedindo, então foi mais gostoso de fazer. Estava com saudade. Curti muito fazer Sharon. Fazendo um trabalho desse a gente não fica só envolvido com o conteúdo que o trabalho tem, a gente se envolve com isso tudo.[58]

O escudo da ficção proporciona esse alheamento à cena literal e criminosa. A dor e o incômodo são precedentes ao trabalho manual e desencadearam os trabalhos. Gil Vicente expurgou um ódio real aos seus retratados com a ajuda de modelos-vivos e fotografias – representantes que ocupam o lugar do que verdadeiramente representam, para acreditarmos veementemente na sua raiva.

> Eu também fazia muitos estudos do rosto da pessoa, pegava muita foto da internet, desenhava a foto para ir já me acostumando com o rosto. Alguns ficaram mais parecidos, outros nem tanto, mas na legenda tem o nome para quem quiser tirar a dúvida. Tem o nome de quem eu estou matando. Então assim, abordando a série tecnicamente, o processo foi simples. O carvão é simples, a ampliação é simples e a fixação é simples.[59]

Abraçar o espectador foi outro recurso utilizado pelo artista: Vicente retratou, intencionalmente, os inimigos em tamanho natural para que o espectador fosse agarrado pela cena e se tornasse cúmplice do ato. A construção da imagem é um encontro mútuo entre público, obra e artista.

Susan Sontag também refletiu sobre imagens de guerra/violência que foram recriadas para potencializar sua força de repercussão. “Deixemos que as imagens atrozes nos persigam”, diz a autora (2011, p.95). O estudo de Sontag se concentra bastante nas imagens icônicas de guerras, deixando entrever a mão invisível do fotógrafo que constrói

[58] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

[59] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Maio 2014). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

também a cena: posiciona corpos caídos no chão, paralisa uma execução, dispõe de soldados, feridos, mortos, armas e objetos a favor do discurso.

Sontag acredita que mesmo que sejam símbolos e não possam, de forma alguma, abarcar a maior parte da realidade a que se referem, "elas ainda exercem uma função essencial". As imagens dizem: é isto o que seres humanos são capazes de fazer. (idem, p. 95) Portanto, o fotógrafo que expõe as vísceras de um ser humano vítima de guerra demonstra que aquela imagem é resultado de uma ação também "humana". E como expor essas vísceras em galerias, museus e instituições?

O debate sobre tais imagens perpassam questões éticas e morais que apontam não só a potencialização de um discurso/reflexão que se queira emitir através delas como também questões problemáticas e contraditórias, tais como o mercado de compra e venda dessas imagens, exposição, colecionismo. Considero que as imagens de guerra das quais Sontag se refere seja um debate que se relacione indiretamente com *Inimigos,* tendo em vista a polemização em torno da obra com intervenções jurídicas e extrema publicização midiática.

Arte fora da lei e dentro do sistema

"A guerra era, e ainda é, a notícia mais irresistível – e pitoresca".[60]

Susan Sontag

Ação e reação. O discurso que acompanha a arte contemporânea caracteriza-a como espaço da liberdade de criação, de provocação, de experimentação: estamos no regime estético das imagens. Seria a arte contemporânea imune de julgamentos morais, censuras e retaliações? Ou a ruptura dos sistemas de representação ainda deixa algumas amarras morais?

Para Susan Sontag (2011, p.97) "A indignação moral não pode determinar um rumo para a ação". Mas qual a verdadeira motivação quando se fomenta uma polêmica? Vontade de espetáculo? Vontade de política? Vontade de poder?

[60] SONTAG, Susan. 2011, p. 43.

A polemização gerada em torno de *Inimigos* se deu, principalmente, em consequência ao pedido formal de retirada dos desenhos da 29ª Bienal de São Paulo, por parte da Ordem dos Advogados do Brasil – seção São Paulo (OAB), anterior à abertura da exposição. A polêmica inflamou o espetáculo. E a Bienal, um evento de grande porte, é um palco que demanda audiência e publicização.

Transcrevo aqui, na íntegra, o texto da OAB, assinado pelo seu então presidente Luiz Flávio Borges D`Urso:

> Uma obra de arte, embora livremente e sem limites expresse a criatividade do seu autor, deve ter determinados limites para sua exposição pública. Um deles é não fazer apologia ao crime como estabelece a vedação inscrita no Código Penal Brasileiro.
>
> A série de quadros denominada 'Inimigos', do artista plástico Gil Vicente, é composta por obras as quais retratam, dentre outras, o autor atirando contra a cabeça do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, noutra mostra o mesmo autor, de posse de uma faca, degolando o presidente Luiz Inácio Lula da Silva.
> Essas obras, mais do que revelar o desprezo do autor pelas figuras humanas que retrata como suas vítimas, demonstra um desrespeito pelas instituições que tais pessoas representam, como também o desprezo pelo poder instituído, incitando ao crime e à violência.
> Certamente não se pode impedir que uma obra seja criada, mas se deve impedir que seja exposta à sociedade em espaço público se tal obra afronta a paz social, o estado de direito e a democracia, principalmente quando pela obra, em tese, se faz apologia de crime.
> Por esse motivo é que a OAB/SP está oficiando os curadores da Bienal de São Paulo, para que essas obras de Gil Vicente, da série 'Inimigos' não sejam expostas naquela importante mostra[61].
>
> Luiz Flávio Borges D'Urso - Presidente da OAB (SP)

O teor da nota demonstra que, por estar o artista Gil Vicente retratando em situação vulnerável personalidades dignas de respeito, pois representam setores importantes na sociedade, a obra incita a violência, faz apologia ao crime e demonstrava completo desprezo pelos retratados.

No trecho, "essas obras, mais do que revelar o desprezo do autor pelas figuras humanas que retrata como suas vítimas, demonstra um desrespeito pelas instituições que tais pessoas representam, como também o desprezo pelo poder instituído, incitando ao crime e à violência", Flávio Borges é bastante direto em relação à motivação da OAB. Gil

[61] D'URSO, Luiz Flávio. **Nota pública que oficia a Bienal de São Paulo a retirar as obras de Gil Vicente da sua 29ª Edição**. São Paulo – SP. 2010. Disponível em: http://www.oabsp.org.br/noticias/2010/09/20/6441/?searchterm=Gil%20Vicente

Vicente estaria desrespeitando, nas palavras do advogado, as pessoas que representam o poder instituído. Contraditoriamente, aqui as novas possibilidades do sistema de representação na arte contemporânea esbarram no poder que a arte mesma provoca. A OAB não cita em nenhum momento que o que motivou o artista a construir a série foi a revolta diante de um sistema excludente, que subtrai do cidadão a sua dignidade, de sujeitos que deveriam nos representar, mas que surrupiam o Estado, cobrindo-o de corrupção. Pelo contrário, a Ordem dos Advogados do Brasil, no entanto, reverte em seu texto o papel da vítima.

No artigo que publicou na Folha de São Paulo, D'Urso compara *Inimigos* com a cena de um pintor que retrata "a mãe de alguém, nua, inserida num bacanal, num prostíbulo". O advogado diz que, embora o pintor tenha liberdade para concretizar a obra, "não lhe será permitido, impunemente, exibi-la publicamente. Isso não tem nada a ver com censura." E continua seu raciocínio defendendo que respeitem a sua opinião: "tenho visto manifestações de alguns poucos que asseveram que estou errado, desqualificando-me, negando-me o direito de opinar, debochando dos argumentos"[62].

Diante da posição dos curadores da Bienal de não retirarem a obra da exposição, a OAB aciona o Ministério Público de São Paulo e mais uma vez solta um texto com conteúdo que reforça as suas reais motivações: a de não expor o presidente e ex-presidente da república:

> A OAB vai continuar insistindo para que as obras de Gil Vicente não sejam expostas na Bienal de São Paulo. Acredito que o grande papel da OAB/SP foi ter trazido esse debate para a sociedade.
> A OAB/SP sempre foi, é e será defensora da liberdade de expressão como estabelece a Constituição Federal e nisso não vamos recuar. Entendemos que as obras de Gil Vicente, na medida em que apresentam personalidades públicas, inclusive o presidente da República sendo executado, extrapola o limite da arte.[63]

As notas da OAB pedem ao Ministério Público a avaliação do cabimento de um inquérito. De acordo com todos os textos disponíveis no site da instituição é possível

---

[62] D'URSO, Luiz Flávio. **Na democracia, a liberdade de expressão deve ter limites?** Disponível em: http://www.oabsp.org.br/palavra_presidente/2010/142/?searchterm=Gil%20Vicente. Acesso em: Setembro de 2013.

[63] D' URSO, Luiz Flávio. **Nota da OAB (SP).** Disponível em: http://www.oabsp.org.br/noticias/2010/09/20/6441/?searchterm=Gil%20Vicente. Acesso em: Setembro de 2013.

compreender que caso o Ministério Público compreenda da mesma forma que a OAB, haveria o indiciamento dos responsáveis por apologia ao crime, com pena prevista de três a seis meses de detenção, ou pagamento de multa. O que felizmente não ocorreu.

Também no site é possível ter acesso à transcrição do debate[64] "Limites à liberdade de expressão na Democracia", ocorrido em 14 de outubro de 2010, todo dedicado a debater a questão dos *Inimigos*, de Gil Vicente. Como artista e pesquisadora do campo da arte, me vi tentada a transcrever aqui grande parte do texto disponibilizado, diante do exagero, do autoritarismo e da sombra da censura. Onde está o uso da razão para distinguir o real?

> Em sua exposição, o jurista Ives Gandra da Silva Martins trouxe uma análise sob o prisma dos princípios fundamentais previstos na Constituição Brasileira. "Liberdade de expressão absoluta, liberdade artística absoluta, violação da dignidade da pessoa humana, ou seja, aquilo que o cidadão comum não poderia fazer sem ser levado às barras do tribunal, o artista também não pode", resumiu Ives.
>
> O ex-presidente da Fundação Bienal, Manoel Pires da Costa questionou as mudanças que a exposição sofreu nos últimos tempos, afirmando que a Bienal tem se entregue "à necessidade de apresentar alguma coisa, por mais absurda que seja, para atrair a sociedade", fugindo de seu caráter educacional. Atribuiu as mazelas da Bienal à ditadura dos curadores e ligação com galerias que representam os artistas.
>
> Manoel Pires endossou a posição do presidente da OAB SP de que a obra de Gil Vicente, a exemplo de uma peça teatral com cenas de sexo explícito, pode ser exibida, mas em ambiente fechado. "Na Bienal, foi apresentada uma violência, num local onde crianças são convidadas para entender a arte, se preocupar como ela caminha, de que forma ela é elaborada", lamentou. Para ele, fica evidente o "aplauso à violência contra as instituições". Manoel Pires da Costa, que presidiu a Fundação Bienal por sete anos, concluiu que o ambiente de cultura e o trabalho educacional, que se tenta levar adiante com a organização das Bienais, foi seriamente comprometido na exposição deste ano, algo "sem razão e lamentável.
> A presidente do Instituto dos Advogados de São Paulo, Ivette Senise Ferreira, fez uma análise sob a ótica do Direito Penal, colocando de forma inequívoca a transgressão do artista quanto ao Art 287 do Código Penal (apologia de crime ou de criminoso). Ivette explicou que no conceito de "ordem pública há diversas facetas, uma de ordem legal – aquilo que o direito dispõe para reger a conduta dos indivíduos na sociedade –, a

[64] GANDRA, Ives; PIRES DA COSTA, Manoel; SENISE, Ivette; ROSSINI, Augusto. **Limites à liberdade de expressão na Democracia.** Debate ocorrido em Outubro de 2010. Disponível em: http://www.oabsp.org.br/noticias/2010/10/15/6493/?searchterm=Gil%20Vicente Acesso em: Setembro de 2013.

> ordem jurídica – o conjunto da legislação – e a ordem social, em que se apresentam diversos aspectos que se relacionam com a ética e a moral.
> Neste contexto, ela afirmou que há limites previstos na própria Constituição Federal, quando se fala em liberdade de expressão, destacando o Art. 5, em que é vedado o anonimato ao se recorrer à "livre expressão do pensamento", o que para Ivette deixa patente que as responsabilidades decorrentes daquilo que se exprime publicamente devem ser observadas.
>
> Último a falar, o promotor do Ministério Público de São Paulo, Augusto Rossini, informou que via sintonia entre a tese defendida pelo presidente da OAB SP frente a série "Inimigos" de Gil Vicente e o entendimento da MPCrim (Associação Nacional do Ministério Público Criminal), que preside. Sugeriu o envio do áudio gravado no debate para o ministro da Justiça e também para o Procurador Geral da República, para suscitar reflexão sobre a injúria praticada contra o presidente Luiz Inácio Lula da Silva.
> Para Rossini , a série "Inimigos" não atende a interesse coletivo algum, mas "talvez interesse individual ou de um grupo". Sob esta ótica de interesses difusos, Rossini pediu também que o debate seja enviado ao promotor Airton Grazzioli, secretário da promotoria de Justiça da Curadoria de Fundações de São Paulo, para que "se possa fazer uma reflexão sobre a destinação dos recursos públicos" que são utilizados para promover a Bienal de São Paulo, que este ano utilizou um montante vultoso de 40 milhões de reais.

A vontade de D'Urso de fomentar esse debate da liberdade de expressão em plena contemporaneidade, através da série *Inimigos,* transformou-se numa grande publicidade para a mesma. Se a tentativa real era tirá-la do contato com a sociedade, ocorreu exatamente o contrário: todos os holofotes apontaram para ela. "O cara da OAB deu uma assessoria de imprensa maravilhosa ao trabalho. Acho que se não fosse ele, o trabalho não teria tanta visibilidade. Dei entrevista para vários lugares, até para a Grécia, fui ao Jô Soares, que me arrependo", disse Gil Vicente[65].

Além da OAB-SP, o IASP (Instituto dos Advogados de São Paulo) também enviou nota de repúdio:

> O Instituto dos Advogados de São Paulo – IASP, ao tomar conhecimento de notícia veiculada na data de hoje pelo jornal "O Estado de São Paulo", em sua primeira página, que estampa a foto de quadros a serem exibidos na Bienal de São Paulo, de

[65] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

> autoria do artista Gil Vicente, nos quais figuram o Presidente Fernando Henrique Cardoso e o Presidente Luiz Inácio Lula da Silva sendo vitimados, o primeiro a tiros, o segundo por degola, não pode deixar de vir manifestar a sua indignação e o seu repúdio.[66]

De acordo com a presidente do Instituto, Ivette Senise Ferreira, as obras, "de gosto duvidoso", representam uma afronta ao Código Penal, em seu artigo 287, que veda a exposição consciente de fato criminoso, "que possa ofender a paz pública".

A igreja de São Paulo também se manifestou. A nota foi publicada em 25 de setembro de 2010:

> Em nome do mesmo princípio da liberdade de expressão, que permite aos artistas a livre manifestação da sua arte, a arquidiocese de São Paulo vem a público para manifestar sua estranheza, desconforto e repúdio diante da série de telas "Inimigos", do artista plástico Gil Vicente, expostas na Bienal de São Paulo, com autorretratos do artista em cenas de extrema violência contra personalidades públicas, como o Presidente da República e o Papa Bento XVI. São cenas de um narcisismo chocante, de um mau gosto repugnante e de implícita apologia à violência. Nenhum diretor de escola ou professor de bom senso permitiria expor tais cenas em sala de aula, pois seriam consideradas deseducativas. Cenas de execução de condenados à morte seriam, certamente, evitadas nos meios de comunicação de massa. Numa sociedade já marcada por conflitos e ferida por tanta violência, é altamente questionável que, em nome da arte, sejam expostas cenas que sugerem o desafogo do próprio ódio contra supostos inimigos. Trata-se de um péssimo serviço à arte, uma lamentável falta de respeito pela dignidade humana e uma ameaça à paz no convívio social. Violência real, ou apenas sugerida, gera mais violência. De modo particular, a comunidade católica sente-se ofendida e triste com o desrespeito ao Papa Bento XVI, que peregrina pelo mundo em missão de justiça e de paz. Sugerir ou imaginar violência contra o Papa causa tristeza e indignação. Que ninguém, em nenhuma parte do mundo, tenha a insana iniciativa de consumar as cenas chocantes retratadas na tela! Deus proteja nosso Papa Bento XVI, o Presidente da República e toda pessoa contra os desatinos da violência![67]

---

[66] SENISE, Ivette. **Nota pública do IASP – repúdio a série *Inimigos.*** Disponível em: http://www.oabsp.org.br/noticias/2010/09/20/6441/?searchterm=Gil%20Vicente

[67] RIZZARDO, Dom Redovino. **Quem morreu: Bento XVI ou Gil Vicente?** Disponível em: http://www.douradosagora.com.br/noticias/opiniao/quem-morreu-bento-xvi-ou-gil-vicente-dom-redovino-rizzardo

2010 era ano de eleição. A atual presidenta, Dilma Roussef, em visita à exposição, saiu em defesa da obra de Gil Vicente. Ela disse aos jornalistas[68] que é preciso ter tolerância e compreensão numa área fundamental como a cultura, para que esta não seja objeto de censura: "A gente tem que entender que obra de arte trabalha o simbólico e as pessoas têm direito de se manifestar. Do meu ponto de vista estético ela é uma obra bonita. Mas o que ela quis dizer são outros quinhentos e cinquenta", opinou Roussef.

A série já tinha sido exposta em Natal, Campina Grande e Recife sem grandes polêmicas. Apenas alguns assinantes de jornais que ameaçaram cancelar suas assinaturas aos veículos que publicaram matéria sobre a obra, me diz Gil. Em Campinas-SP, quando foi exposta pela primeira vez com os três primeiros desenhos, alguns incômodos - foi preciso retirar os desenhos da sala em que estavam inicialmente expostos e reposicioná-los numa sala mais escondida. Outra retaliação recebida foi por parte do Itaú Cultural de São Paulo. Numa mesma curadoria de Agnaldo Farias, Gil Vicente foi convidado para expor a série na mostra Primeira Pessoa: "o Itaú não topou. Agnaldo não quis criar problemas, não quis fazer polêmica, eu também não", relata o artista[69].

E por que toda essa contestação gerada a partir da Bienal de 2010? Por ser justamente o lugar do espetáculo das artes visuais no Brasil? Em partes, sim. É a maior mostra de artes do país, espaço político e de poder, ambiciona, consequentemente, a espetacularização que gera propaganda, repercussão e um maior número de visitantes. *Inimigos* foi transformado em atração quase que turística e promoção do evento. Mesmo não tendo sido a obra, em sua gênese, criada com esse intuito: "eu fiz a série em 2005. Aliás, tem pessoas que acham que eu fiz essa série para a Bienal que tem o tema arte e política. E eu não tive nenhuma intenção de fazer para a Bienal e muito menos de aparecer", afirma Gil Vicente[70]. Mas o desagravo deu a garantia de sucesso. "Gil virou um

---

[68] ROUSSEF, Dilma. Depoimento (Out. 2010). Entrevistador: Ricardo Galhardo. São Paulo – SP. Disponível em: http://ultimosegundo.ig.com.br/eleicoes/adversarios+deram+guinada+conservadora+para+ganhar+diz+dilma/n1237796220449.html

[69] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Maio 2014). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

[70] VICENTE, Gil. **Gil Vicente**: depoimento (Out. 2010). Entrevistador: Daniel Seda. São Paulo – SP. Entrevista concedida na 29ª Bienal de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K44in5vhKTY&list=PL4395CB386145EBDB&index=4

pop star, tinha uns quarenta jornalistas em volta dele" (Fig. 18), contou Paulo Bruscky. "Tem 15 fotógrafos cercando ele aqui", disse Marcelo Silveira[71].

Há matérias sobre *Inimigos* publicada nos principais veículos de comunicação do Brasil e em inúmeros portais da internet: *Folha de São Paulo, Estado de São Paulo, Istoé, Carta Capital, Veja, Globo, UOL, Terra, A Nova Democracia*, além dos pernambucanos *Jornal do Commercio, Diário de Pernambuco*. Segundo Olívia Mindêlo (2011, p. 137) , foi "a obra mais citada na lista do que os visitantes gostaram em especial na 29ª Bienal", "no público pesquisado, 82,6% disseram ter gostado muito ou simplesmente ter gostado do conjunto de autorretratos do artista."

Se hoje, 20 de maio de 2014, experimento consultar o Google, esse oráculo da pós-modernidade, com o termo "arte e política", a primeira imagem que aparece é a do *"Autorretrato matando Bush".* Ou seja, *Inimigos* já é sinônimo imagético de arte e política, num fenômeno entre midiático, curatorial, atravessado pelo conteúdo da obra, a crise de representação e o processo de criação, mesmo sendo o artista não vinculado diretamente com o artivismo político: a dimensão da arte e política mais ativista e engajada conceitualmente e esteticamente.

O que legitima uma obra como sendo a representação da justiça (pela ótica do Direito)? *Inimigos* parece inconstitucional, pois em nada se parece com as representações clássicas, como a da mulher, de olhos vendados, segurando uma balança. Talvez por representar pessoas vivas, públicas, celebridades políticas, Gil Vicente produz o choque. Mas a discussão não é por um inimigo em específico. Ela é ampliada, e quando ampliada, torna-se mais profunda e passível de um debate que vá ao cerne da questão.

A obra de arte transgressora, "subversiva", pode desestabilizar o convencionalmente estabelecido, ir além e imprimir vigor a uma discussão. No catálogo de *Inimigos,* Moacir dos Anjos assim reflete sobre a transgressão na arte:

> Pensar em arte transgressora é, portanto, pensar nessa relação necessariamente inacabada e irresoluta entre negação da autoridade de um sistema de valoração das coisas que habitam o mundo e a necessidade da preservação desse sistema para que o próprio ato de negá-lo possa existir socialmente. Dito em termos mais amplos, a arte constantemente quebra os tabus dos quais contraditoriamente necessita para afirmar sua diferença diante de tudo o que mais existe. Nesse sentido, talvez seja até possível dizer que toda arte que expande o seu lugar de existência no

[71] DIÁRIO DE PERNAMBUCO, CADERNO VIVER, 21 de setembro de 2010.

> mundo é, por definição, transgressora e, no limite, criminosa. Ela desfaz regras, ignora convenções, alarga o campo de percepção da realidade. A arte é perigosa (DOS ANJOS, 2010, p. 07).

Moacir continua a reflexão dizendo que arte e ações transgressoras se assemelham ao pensamento da quebra do consenso da qual Jacques Rancière defende. (ANJOS, Moacir dos, p. 08)

Para Miguel Chaia (2007, p. 27), "todo o conjunto da arte crítica e alguns casos da politização da arte se inscrevem no cenário ativado pelo conflito entre o artista/obra e a ordem estabelecida". Portanto, que seja bem-vinda a desordem. Que se localize estrategicamente à margem do institucional para ele mesmo conseguir atingir. Que seja preferível sermos anti-heróis à heróis, ("seja marginal, seja herói", aconselha Oiticica), para que escapemos das tentativas da absorção de nosso poder contestador, das armadilhas dos espaços disciplinadores, da fetichização e da instrumentalização da arte pelo Estado.

Também sejamos conscientes das nossas limitações, das nossas fraquezas, da nossa humanidade e não nos angustiemos diante das exigências que recai sobre nossos ombros leves de artista. Exigir que o artista, a cada passo que der, promova uma ruptura, é demasiadamente injusto e cansativo. Nós aceitamos o combate criativo e não as cobranças extremas e beatificadas.

Das dimensões da arte e política

Para finalizar este capítulo, exponho aqui as quatro situações da arte-política que o autor Miguel Chaia[72] (2007, p. 22) sistematizou e analisou em *Arte e Política: Situações* no intuito de relacioná-las com a série *Inimigos,* na busca de uma maior compreensão dessas dimensões da arte e política e sempre consciente, como já afirmei no decorrer do capítulo,

[72] Cientista Social, formado pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras São Bento da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1972. Mestre em Sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, 1981. Doutor em Sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, 1989. Professor da Faculdade de Ciências Sociais e pesquisador do Núcleo de Arte, Mídia e Política da pós-graduação em Ciências Sociais (PUC/SP).

que não é uma análise fechada e conclusiva, mas sempre aberta e infinita, principalmente por se tratar de um campo não autônomo da arte.

Tais situações podem ser construídas ao se considerar as ações e produções dos artistas, o desenrolar dos movimentos artísticos e as estratégias adotadas por instituições políticas. São situações inter-relacionadas e que podem coexistir. (CHAIA, 2007)

A primeira é a situação da "arte crítica". De acordo com o pensamento de Chaia, ela se estabelece a partir de uma aguçada consciência crítica do artista. As obras são criadas a partir de uma sensibilidade social e há esforços e pesquisas para o avanço e a revolução da linguagem. Na "arte crítica", a arte aparece como forma de conhecimento, uma aptidão investigativa na busca da compreensão do mundo como forma de apresentar e sintetizar a realidade. "Em certos momentos ou como parte de um projeto pessoal a produção artística consegue representar a condição humana, os mecanismos do poder e da economia, ou a estrutura social na qual o artista está envolvido", diz Chaia (2007, p. 22).

Inimigos se encaixa na situação de "arte crítica". É uma metáfora para o descrédito do artista com o sistema vigente, com o poder. Esboça uma total ausência de horizontes, um sentimento de negação partidária que é tão reflexivo quanto um estudo sociopolítico. A sociedade quer matar seus líderes. E a sociedade também atira para todos os lados e para lugar nenhum. É como querer votar nulo, se abster de comparecer às urnas, mas não discutir com profundidade um projeto de reforma política. "Eu não apareço lá, tenho até vergonha de ser visto votando. Eu não voto desde 2005. Nem votarei mais. Acho, inclusive, que o voto é um ato criminoso e de cumplicidade, por isso é criminoso", diz Gil Vicente[73].

A sensação é que *Inimigos* também pode ser similar ao conteúdo generalizante de um cartaz das últimas mega passeatas: protestar contra tudo pode ser protestar contra nada, pode dissipar forças, que se fossem concentradas, emanariam mais eficácia. Crise de representação política, um prato cheio para o surgimento de um discurso reacionário e conservador, inclusive dando vazão ao retorno do fantasma dos militares ao poder. Está tudo difuso e confuso, sabemos. "Assim, sob diferentes condições, o artista alcança a capacidade de expressar poeticamente a sua sociedade, de maneira que a obra passa a conter – de forma mais ou menos explícita – o conjunto de fatores sociais circundantes a ela". (CHAIA, 2007, p. 13)

[73] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

Esta conceituação de "arte crítica" remete ao pensamento de Foster que denomina *O Artista como Etnógrafo,* texto de sua autoria, àquele artista pesquisador, que compreende a sociedade para representá-la através da arte. Portanto, a violenta atitude simbólica de Gil Vicente de homicídio político não pertence mais só a ele: culmina num desdobramento para a sociedade. Vaza para todos.

Mesmo *Inimigos* vinculada com a "arte crítica", Gil Vicente não se considera um "estudioso social" e o desânimo demonstrado através da sua fala pode denotar uma aparente descrença na capacidade da arte intervir numa situação específica:

> Eu não tenho nenhum motivo que me dê combustível para eu acreditar que isso pode ser diferente (a conjuntura sociopolítica). Se a gente olhar pra trás, que exemplo a gente tem? Eu não conheço história, não conheço nada, não vi quase nada na vida, acho que você já me escutou falando isso, não li nem dois metros de livro empilhados e conheço muito pouco de história, de tudo.
>
> A coisa melhor que vi ultimamente foi um documentário sobre a crise imobiliária nos EUA. Mostra como o poder financeiro mobiliza as coisas, como mascara informações... E eu não tenho nenhuma esperança que isso mude, que aconteça, não tenho crença em nenhuma dessas instituições mundiais, ONU, UNICEF... sou totalmente descrente. Então assim, o poder financeiro vai e faz o que quer mesmo. Então no mundo todo, praticamente a gente tem o mesmo sistema.[74]

Miguel Chaia (2007, p. 23) afirma que "na situação da arte crítica se estabelece uma tênue relação entre arte e política, de difícil equacionamento, uma vez que o artista deve resguardar a sua obra da pressão política que tende a ser exercida de forma contínua ou programada." Para Chaia, é um delicado equilíbrio: a posição política assumida pelo artista não domina por completo a sua obra, nem domina por completo a sua poética, que deve manter as suas qualidades estéticas, "conseguindo sensível e poeticamente transmitir arguta percepção que seu autor tem da realidade." No caso de Gil Vicente, é perceptível que sua poética não está a serviço de uma ideologia. Ele mesmo afirma que seu interesse primordial são as relações pictóricas, a experimentação da forma. Mas o artista também não detém total controle sobre a produção de sentido dos seus desenhos e das interpretações que deles surgem. Uma obra pode ser caracterizada como política, mesmo que não tenha nascido dessa intenção.

---

[74] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

Nesse processo, a figura do curador é um vetor capaz de fornecer profundidade e construção de sentido para a obra. O que é também uma relação delicada. Essa influência curatorial pode transformar obra em produto e a ela dar utilidade. Utilidade essa moldada de acordo com os mais diversos interesses: institucionais, temáticos, mercadológicos, midiáticos. Um conceito diferente de Arte Útil, do qual falarei no próximo capítulo.

Gil Vicente me diz que não vê nenhum problema na influência do curador. Uma relação que ele enxerga mais como um diálogo do que como algo unilateral. O depoimento de Vicente desmistifica o artista semideus, criador de tudo, detentor de um conhecimento pleno. De certo modo, é uma dessacralização da criação:

> ... Apenas o último desenho eu fiz quando expus em São Paulo. Me pediram para fazer mais um e eu fiz Ahmadinejad. Não fui eu que escolhi (o personagem). Foi Moacir (dos Anjos) e Agnaldo (Farias) que estavam fazendo a Bienal que, junto comigo, a gente discutiu e escolheu. Eu acho bacana (essa influência do curador). Sempre tive um diálogo muito bom com Moacir e Agnaldo que são os curadores que eu tenho mais proximidade. E eu acho bacana. Porque tem gente que fica dizendo "aahh os curadores acabaram com as exposições, agora tudo tem que ter um curador". São pessoas que estão refletindo sobre o trabalho, são pessoas que discutem os caminhos da arte, que propõem coisas bacanas como a exposição Cães sem Plumas de Moacir como tantas que Agnaldo já fez também.[75]

Gil Vicente já tinha um inimigo em mente. Acredito que a instância da criação é tão subjetiva e imprevisível que não saberia dizer se a aprovação do desenho de Bush pelo curador impulsionou o artista a criar mais desenhos.

Mas uma parceria artista e curador que respeite o delicado equilíbrio da criação e da subjetividade pode ocasionar em pesquisas artísticas interessantes, numa cumplicidade de pensamento que transborde para a exposição e deixe ao espectador o terceiro elemento da cumplicidade. Um aprendizado construtivista a partir da união de singularidades.

É nesse sentido que compartilho do mesmo pensamento de Chaia e de outros autores com qual tive contato durante essa pesquisa (Rancière, Foster, Belting, dentre outros) das inter-relações, coexistências e contradições da arte política e das maneiras distintas como ela se apresenta, algumas vezes com mais força, noutras de maneira mais sutil.

---

[75] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Maio 2014). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

Outra situação é a da "politização da arte". "São relevantes nesta situação, a existência de componentes ideológicos, a influência de orientações partidárias", diz Chaia (2007, p. 24). Na situação de "politização da arte" o artista assume o seu engajamento, tem uma atuação de uma crítica mais direta, protesta e age publicamente. Compreendo que no caso de *Inimigos,* há uma considerável distância desse conceito. Primeiro, que o artista tece sua crítica através da obra. Não há um engajamento político, nem partidário. Segundo, a política não é um elemento forte e preponderante na poética de Gil Vicente: "eu quero dizer que essa série é uma coisa extra na minha produção e o que eu gosto mesmo e de desenho e pintar seja lá o que for".[76]

E Vicente é enfático ao dizer que quer se exterminar da vida política, abolir seu voto, quer matar o poder, mas será que dessa forma não se entrega ao inimigo? Dissolve e generaliza a sua ira, fato que não impede a série de possuir uma ideologia. O artista, anarquicamente, decide não mais votar, não mais acredita na igreja e não confia nas instituições. Ele se posiciona. E quando o faz, assume e defende uma ideia, mesmo quando afirma que pretende aniquilar as ideologias.

Na "politização da arte", o artista privilegia o seu papel de militante e orienta sua produção no sentido dessa militância ideológica, inserindo em suas criações uma pauta política. Mesmo assim, não se exclui nessa relação a "tensão entre a vontade subjetiva e as regras ideológicas ou institucionais", o aparente infinito paradoxo e a ambivalência que acompanha a criação na arte política e, consequentemente, a trajetória desses artistas (CHAIA, 2007).

Quando Gil Vicente opta por não vender a obra fragmentada, é justamente com a intenção de que ela não se transforme em propaganda política (seja do PT ou do PSDB, por exemplo, se vendesse separadamente o *Autorretrato matando Lula* ou o *Autorretrato matando FHC*), "tais circunstâncias alertam para o perigo de a arte perder suas qualidades expressivas e de linguagem, quanto mais se deixa capturar pela política"(2007, p.29) Que *Inimigos* não se confunda com instrumentalidade partidária, propaganda ideológica e uma superficial interpretação didática de fatos históricos.

---

[76] VICENTE, Gil. **Gil Vicente**: depoimento (Out. 2010). Entrevistador: Daniel Seda. São Paulo – SP. Entrevista concedida na 29ª Bienal de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K44in5vhKTY&list=PL4395CB386145EBDB&index=4

A terceira situação é a da "estetização da política" - a arte a serviço de estratégias de manipulação política (CHAIA, 2007). É a estética política. Projetos políticos como o nazismo, o fascismo, por exemplo, possuem uma estética própria. É uma dimensão da arte política completamente inexistente em *Inimigos.*

A quarta situação é a da "presença política da obra". De acordo com Miguel Chaia (2007, p. 28), "independente ou não da vontade do sujeito e do projeto do artista, uma obra de arte pode tornar-se um símbolo político". Posso dizer que assim ocorreu com *Inimigos*. Evidente que Gil Vicente tinha total clareza do conteúdo político da obra no momento da ideia e da criação, mas não antevia, nem era a intenção, que a série ganhasse todo o status que angariou.

Tendo em vista tais dimensões elencadas por Miguel Chaia, *Inimigos* abarca uma convergência da "arte crítica" com a "presença política da obra". Quando associei à "arte crítica" a influência curatorial e de pesquisa no processo criativo do artista, percebi que se encaixa perfeitamente no que Chaia denominou de "presença política da obra".

Refletindo sobre outras dimensões que não estão necessariamente pautadas nas quatro situações acima expostas, incluo a dimensão política que a obra assume quando ressignificada em determinados contextos.

Os lambe-lambes, cartazes de rua, da série de autorretratos, foram um modo de partilha do sensível em *Inimigos* (Figs 21 -23). O artista sai dos espaços institucionalizados dos salões, bienais e galerias, espaços pré-legitimados, vigorosos de poder, protegidos e preparados para a ocorrência das ações artísticas, e se expõe nas ruas matando a Rainha da Inglaterra, matando Lula. É a política de participação no espaço público (ações do sujeito) e a política gerada no círculo do poder (funcionamento das instituições). (CHAIA, 2007)

Os cartazes da rainha foram espalhados nas ruas de Campina Grande (PB) através da galeria Cilindro. "As pessoas arrancavam o revólver, rasgavam o meu rosto", disse Gil[77]. Evidência de um estranhamento e de um desvio tão conclamado pelos defensores de uma arte política da ruptura e dos desmantelos dos sentidos.

É desta forma que me encaminho para o fim deste capítulo em que abordei a série *Inimigos* e com o que se apresentou no decorrer dessa trajetória como forma de pesquisar

[77] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

e refletir sobre a arte e política. E para as últimas linhas, compartilho do pensamento de Hal Foster que, coerentemente, enfoca o estudo e a crítica da arte a partir de um olhar responsável que determinem palavras igualmente responsáveis sobre a arte:

> Etimologicamente, criticar é julgar ou decidir, e me pergunto se algum artista, crítico, teórico ou historiador poderá alguma vez escapar aos juízos de valor. Porém, podemos fazer juízos de valor que, em termos nietzschianos, não sejam só reativos, mas também ativos – e, em termos não nietzschianos, não só distintivos, mas também úteis. Do contrário, a teoria crítica pode vir a merecer a má reputação que muitas vezes se lhe atribui hoje (FOSTER, 2014, p. 210).

É imbuída de leituras de imagem, crítica de arte, reflexão sobre a teoria da arte, a filosofia, história da arte e processos artísticos que sigo agora para o terceiro e último capítulo, pretendendo construir ativamente uma análise que promova uma reputação poética para a teoria crítica e, principalmente, para a ciência da arte.

CAPÍTULO 3

"A pureza é um mito"

"*Inimigos da verdade.* – Convicções são inimigos da verdade mais perigosos que as mentiras".[78]

Nietzsche

Da frase de um dos penetráveis de Hélio Oiticica[79], pego emprestado o seu teor para batizar este último capítulo que reflete as questões paradoxais da arte e política: expressão contraditória, complexa, ambígua.

Com a frase do penetrável é possível fazer analogia à própria obra híbrida, mestiça e impura de Oiticica, artista que transitou entre a pintura, cinema, instalação, performance, do mesmo modo à pureza como representação idealizada de algo que não foi contaminado, tocado.

O percurso da presente pesquisa foi atravessado pela ocorrência do desvio que a própria arte e política conclama. No mínimo, uma bifurcação devido à natureza não independente desse campo da arte. Sendo assim, a escrita do referido trabalho não escapou do movimento da vida, dos acontecimentos cotidianos, do inconstante contexto sociopolítico, da quebra de paradigmas, do estranhamento e do reconhecimento.

A série *Inimigos,* como interlocutora desta reflexão, revelou na prática a não autonomia da arte política. Seja através do mercado, quando Gil Vicente participa do projeto Tapume (do qual falarei mais adiante), seja devido às ações dos seus retratados (a renúncia do Papa Bento XVI, a aliança política entre Eduardo Campos e Jarbas Vasconcelos). São acontecimentos que ratificam que a série *Inimigos* está atrelada a um contexto que é volúvel e pode inspirar, fomentar e ressignificar interpretações a partir de tais mudanças ocorridas na sociedade, na macropolítica, na micropolítica. São as fendas e

[78] NIETZCHE, Friedrich, 1886, p.239.
[79] "A pureza é um mito" é uma frase de um Penetrável de Hélio Oiticica que compõe o projeto ambiental Tropicália.

os dissensos da arte e política, provocando sempre novas reflexões, leituras e reordenamentos.

De antemão, acentuo que essa reflexão não é uma tentativa de encurralar a arte e política, nem constrangê-la, muito menos dissipar a sua força. Acredito que a contradição não é inimiga da arte. É simplesmente um fator da essência dúbia, herdada do ser humano. A ambivalência é um fator inerente à modernidade.

3.1 Arte e política do avesso

A arte deve questionar a si própria. E é nesse questionamento que surge a impossibilidade de um discurso coerente vinculado à arte e política. Primeiro, deve-se compreender que há uma variedade de conceitos e julgamentos ativos acerca desse campo da arte. Um deles é o de *Arte Útil*, que a meu ver, tenta escapar dos possíveis desencontros do discurso ambíguo da arte e política e se ancora no objetivo da eficácia da arte para assegurar sua teoria e prática. Dele falarei mais a frente.

Mas quando um tema como a arte e política torna-se hegemônico, o que sinaliza? Passa a fazer cada vez mais parte de recortes curatoriais, é absorvido por galerias comerciais, é tema recorrente de obras de arte, transforma-se em um sintoma de moda?

Em *O espectador emancipado,* Rancière investiga essa questão. Diz que a sua geração cresceu na tradição da crítica social e cultural e declara que ela ainda hoje funciona muito bem, porém de forma diferente. Para demonstrar sua compreensão, traz exemplos do campo da arte contemporânea. Um deles é através de uma obra da artista Josephine Meckseper (Fig. 24): a fotografia de um grupo de manifestantes onde vê-se em primeiro plano um lixeiro abarrotado de copos descartáveis, latas de refrigerante, cerveja e também cartazes.

Uma das possíveis leituras dessa imagem de Meckseper é que, simultaneamente ao nosso protesto é a nossa inserção nessa realidade que criticamos, unidos principalmente pelo consumo doméstico. “A fotografia sugere então que a marcha deles é uma marcha de consumidores de imagens e indignações espetaculares”, declara Rancière (2012, p. 31) e que essas coisas aparentemente se contradizem, mas o objetivo é mostrar que pertencem à mesma realidade, que o radicalismo político também é um fenômeno de moda jovem”.

O filósofo francês segue sua análise afirmando que o artista crítico está disposto a promover o curto-circuito e o choque que revelam o segredo ocultado pela exibição das imagens. Para ele, o objetivo é mostrar ao espectador "o que ele não sabe ver e envergonhá-lo porque ele não quer ver, com o risco de o próprio dispositivo crítico se apresentar como uma mercadoria de luxo pertencente à lógica que ele denuncia". (2012, p.32)

Para Rancière, os filhos da Coca-Cola combatiam, ou achavam que combatiam com os filhos de Marx. E Marx não desapareceu absorvido pela Coca-Cola. Ele mudou de lugar e se alojou dentro do sistema. O autor segue sua reflexão trazendo a questão do protesto como espetáculo e mercadoria:

> Seria possível dizer o mesmo do marxismo em cujo seio minha geração cresceu: o marxismo da denúncia das mitologias da mercadoria, das ilusões da sociedade de consumo e do império do espetáculo. Há quarenta anos, esperava-se que ele denunciasse o maquinário da dominação social para dar armas novas aos que o enfrentavam. Hoje, tornou-se um saber desencantado do reino da mercadoria e do espetáculo, da equivalência de qualquer coisa com qualquer outra e de qualquer coisa com sua própria imagem. Essa sabedoria pós-marxista e pós-situacionista não se limita a apresentar uma pintura fantasmagórica de uma humanidade inteiramente enterrada debaixo dos dejetos de seu consumo frenético. Também pinta a lei da dominação como uma força que se apodera de tudo o que pretenda contestá-la. Transforma o todo e qualquer protesto em espetáculo e todo espetáculo em mercadoria. Faz dele a expressão de uma vaidade, mas também a demonstração de uma culpa. (RANCIERE, 2012, p.35)

O que Rancière (idem, p. 35) também discute é que a melancolia de esquerda nos leva a confessar que as nossas vontades de subversão também obedecem à lei de mercado. "Mostra-nos absorvidos no ventre do monstro onde mesmo as nossas capacidades de prática autônoma e subversiva e as redes de interação que poderíamos utilizar contra ela servem ao novo poder da besta, o da produção imaterial".

Sendo assim, o protesto pode ser cooptado como um fetiche, uma mercadoria e rebaixar a poética e a força política da obra - "... a interpretação crítica do sistema tornou-se um elemento do próprio sistema"(RANCIERE, 2012, p.39). É uma das características do capitalismo: integrar temas e se apropriar das ideais de vanguarda, utilizando-as ao seu favor.

Mais próximo ao final do capítulo, Jacques Rancière atribui ao dissenso essa capacidade de fender organizações do sensível:

> Suporíamos que não há nenhum mecanismo fatal a transformar a realidade em imagem, nenhuma besta monstruosa a absorver todos os desejos e energias em seu estômago, nenhuma comunidade perdida por restaurar. O que há são simplesmente cenas de dissenso, capazes de sobrevir em qualquer lugar, a qualquer momento. Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a sua evidência. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. (....) No entanto, acredito que há mais que procurar e mais que encontrar hoje na investigação desse poder do que na interminável tarefa de desmascarar os fetiches ou na interminável demonstração da onipotência da besta. (RANCIERE, 2012, p. 48)

É dessa forma que compreendo que não existe uma via de mão única para a arte e política. Não existe um único tipo de artista apto, detentor de competência, ideologia e genuinidade para manifestar-se através da arte, o dispositivo da criação de uma obra de arte crítica não parte apenas de um sentimento de culpa do artista cidadão que sente-se inoperante diante de problemas sociais. Não existe um único contexto, as motivações são múltiplas e as abordagens da política também: seja manifestar um desencanto com o poder, como é o caso de Gil Vicente, seja apresentar a ruptura através da forma.

Existe também a possibilidade do deslocamento ser apropriado sistematicamente, apaziguando o discurso do artista em prol da aquisição de um "prestígio", caracterizando assim um oportunismo, para que o artista ganhe a peculiaridade de herói engajado. Mas acredito que exigir que o artista rompa a cada passo e que esteja sempre levantando questões políticas, represando a experiência estética, é um posicionamento ditatorial e limitador da poética do sujeito. Além disso, existe o mercado de arte e esse passa ao lado do "poder da besta". Se as obras vão adentrar no sistema da arte/mercado da arte, esses são também plurais e variam de acordo com cada contexto. E é na forma desterritorializada que se deve pensar os dualismos arte e política.

No capítulo *Paradoxos da arte política*, também em *O espectador emancipado*, Rancière (2012, p. 52) se aprofunda mais no debate apontando a estranha esquizofrenia do tema: "a vontade de repolitizar a arte manifesta-se assim em estratégias e práticas

muito diversas. (...) reflete uma incerteza mais fundamental sobre o fim em vista e sobre a própria configuração do terreno, sobre o que é a política e sobre o que a arte faz".

É tarefa minuciosa a tentativa de encontrar uma causa para designar a arte enquanto política. No capítulo anterior, foi através da sistematização das suas dimensões e situações que busquei organizar o pensamento, sempre partindo do exemplo da série *Inimigos*. Agora caminho no sentido do dissenso para aferir a impossibilidade de definir de forma coesa as características dessa arte:

> A arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc". (...) supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema. Apresenta-se sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado, a não ser que suponha o artista inábil ou o destinatário incorrigível. (RANCIERE, 2012, p. 52)

Aparentemente, a arte e política demanda uma eficácia já que se ancora no discurso crítico que almeja a transformação da sociedade e do contexto sociopolítico. Então Gil Vicente, em *Inimigos*, age como um pedagogo, instruindo o espectador a se abster da vida política, a não mais exercer o voto porque tudo está perdido? Esse seria um modelo pedagógico da eficácia da arte. O autor da obra tem uma mensagem a passar, apresenta a sua ideia e a sua vontade de mudança e quer cúmplices e adeptos à sua causa?

Esses modelos de eficácia têm que ser questionados. Essa abordagem pedagógica seria de um ponto de vista tradicional e conservador que não leva em consideração o conhecimento prévio, os desejos e as convicções de quem recebe a mensagem. O espectador não é uma folha em branco, uma tábula rasa, no qual aquela mensagem agirá com eficácia didática e fará dele um novo sujeito a partir do momento em que entre em contato com aquela obra e compreenda a intenção do artista. No que lhe cabe, Vicente reivindica um despertar.

Se o artista quer mobilizar o espectador para algo, quer ensinar, alertar, passar uma lição, uma mensagem através da sua obra, todas essas atitudes são válidas. Não subjuguemos a importância de um fotógrafo que nos mostra os horrores de uma guerra

que não acontece diante dos nossos olhos e que tomamos conhecimento através dele, de um performer que transponha para o seu corpo o debate do respeito às questões de gênero, por exemplo, mas essa discussão não pode ser unilateral. Deve ser uma relação dialética, onde o conhecimento é construído mutuamente.

> O problema então não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe. (RANCIERE, 2012, p. 55)

No capítulo anterior, entendi como convergente a localização da série *Inimigos* e do próprio artista Gil Vicente com relação ao regime ético, ao regime representativo e ao regime estético da arte. Mas no que concerne ao questionamento da eficácia da obra nesse debate da arte crítica, acredito que *Inimigos* pende mais para o regime estético das artes, sendo da ordem da **eficácia estética**, "... trata-se de uma eficácia paradoxal: é a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou ouvintes se apropriam desta", descreve Rancière (idem, p.56).

> A ruptura estética instalou, assim, uma singular forma de eficácia: a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir. Pode-se dizer de outro modo: a eficácia de um dissenso. O que entendemos por dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. (RANCIERE, 2012, p.60)

Por exemplo, *Inimigos* é praticamente didática do conceito de arte e política, lança mão do mimetismo, como no regime representativo das imagens que têm finalidades sociais (como o realismo soviético), porém está mais próximo do surrealismo por despertar uma situação de subjetividade em choque. Não é estritamente pedagógico e muito menos panfletário, mesmo trazendo ícones do poder que representam entidades políticas.

> É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política. Política não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidência sensível da ordem "natural" que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer. Essa lógica dos corpos tem seu lugar numa distribuição do comum e do privado, que é também ruído, é o que propus designar com o termo polícia. A política é a prática que rompe a ordem da polícia que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis. Ela o faz por meio da invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns. Tal como Platão nos ensina a *contrario*, a política começa quando há ruptura na distribuição dos espaços e das competências – e incompetências. (RANCIERE, 2012, p. 60)

Espaços de comando são espaços disciplinadores das subjetividades – escolas, universidades, hospitais psiquiátricos, museus, galerias e instituições artísticas. E a arte acontece dentro desses espaços de comando previamente preparados para ocorrer o dissenso. Mais um paradoxo.

Quando em 1967 Lygia Pape oferece sua *Caixa de Baratas* (1967) ao MAM do Rio de Janeiro, que estava em processo de aquisição de obras, a artista ironicamente questiona justamente o objetivo do museu: não adianta obras e acervo se não há movimento, política e estratégias que agreguem a sociedade em torno da arte. Sem esses simbólicos ativados, o museu se resume a um asqueroso repositório de baratas. Na ocasião, a obra não foi comprada. Mas, atualmente, o fruto daquela provocação anarquista (uma caixa de acrílico espelhada, contendo baratas mortas dispostas organizadamente), foi contagiado pelo "poder da besta", e em mais uma demonstração paradoxal da arte e política, agora detém um alto valor financeiro e é desejo de consumo de muitos museus.

Enfim, a arte crítica sabe que poderá causar algum efeito mas que a distância estética deve ser mantida para resguardar a sua poética. Além disso não há garantia de tais efeitos. Eles podem ocorrer ou não. Além de não ser possível controlá-los.

Em conversa com Gil Vicente, o próprio me diz do incômodo que sente ao se perceber impossibilitado de agir com mais eficácia nesse comum partilhado que é a sociedade. Tem a consciência de que só a arte não basta para provocar alterações significativas no corpo social em que vive:

> Nasci na classe média. E a classe média já tem muito pudor para se aproximar do pobre. A minha explosão é dolorosa também por eu reconhecer a minha impotência. Eu posso falar, denunciar, como se precisasse. Mas todo mundo sabe: não precisa denunciar nada que tudo é as claras hoje em dia.
>
> Eu não fico confortável sabendo que, por exemplo, há tanta injustiça social, porque uma pessoa pode e outra não pode. Porque, na verdade, todo mundo se incomoda com isso, mas agradece por se privilegiado. Uma vez, passando na rua, ia correr na praia e vi uma mulher encostada no poste. Uma mulher pobre. E começou a queixar-se de dor. E eu passei direto. Vi outro cara de classe social mas próxima da dela e ele parou, falou com ela, perguntou o que ela estava sentindo, se precisava de ajuda. E eu nesse momento percebi que se fosse uma pessoa da minha classe social até que eu pararia, sabe? Isso dói pra caralho. Mas a gente vive segregado assim.[80]

Pode ter ligação com a condição ambígua do dândi que abordei no capítulo anterior. A observação da sociedade é alimento criativo da sua produção artística, o que pode acarretar também numa crítica inteligente da própria.

Como contraponto ao conceito de eficácia estética, apresento o conceito de *Arte Útil*, mais uma dimensão da arte e política em que mantive contato durante a pesquisa, em que o discurso é de efetividade e não de eficiência. A *Arte Útil* parece querer escapar justamente do que seja dandismo, interpretação, representação da sociedade e comentário crítico etc. e reestabelecer a estética como um instrumento de transformação com benefícios para aqueles que a usam, e propor novas formas de arte para a sociedade.

É uma metodologia de trabalho. "Eu quero que minha obra fique na sua cabeça e não nos seus olhos", declara Tânia Bruguera[81], que diz não gostar de artistas covardes ao mesmo tempo que não descreve o que seria para ela caracterizado como uma atitude de covardia.

---

[80] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

[81] Em palestra dentro do projeto Política da Arte, na Fundação Joaquim Nabuco (RECIFE-PE). 14 de outubro de 2013.

Na *Arte Útil,* a utopia é prática, é algo que pode ser feito, implementado. Para Bruguera a pergunta é: para quê arte? A arte deve ter uma utilidade. Portanto, os artistas estabelecidos na *Arte Útil* "imaginam, criam e implementam benefícios sociais que fazem o mundo diferente", diz a artista[82] nascida em Cuba e que trabalha entre Havana e Chicago (EUA).

Os exemplos que ela expõe são vários e muitos estão disponíveis no site do projeto[83]. Um deles é o *Transborder Imigrant Tool* – uma ferramenta eletrônica de autoria de Ricardo Dominguez e Brett Stalbaum, com a colaboração de professores e poetas. Um dispositivo que auxilia uma travessia segura do México para os Estados Unidos, com informações sobre a geografia vertiginosa e deserta do lugar. O aparelho, no formato de um celular, tem poesia 24 horas, além de um GPS, dicas de sobrevivência, lugares de esconderijo de alimentos e água e rotas mais seguras.

Mas o que é arte e política para a *Arte Útil*? Se origina dentro de uma linha do tempo que vem desde a influência de John Ruskin, da Bauhaus, do Art Déco? Será que não ocasiona um rebaixamento da poética em prol de uma arte hipotética? Ou esse discurso é justamente uma estratégia poética e conceitual?

A *Arte Útil* apresenta um léxico próprio: estética - estética ética, autor – iniciador, *artwork – case study,* produção– implementação*,* audiência – atividade, Museu/*art space* – sociedade civil. E para Bruguera[84] é arte social, experimento social, corpo social, gesto cultural, gesto político. Afirma que é trabalhar com especificidades e não com conceitos abstratos como "a liberdade do homem". É atingir a micropolítica. E para isso é preciso, primeiro, entender em que sistema você está adentrando. Fazer arte e política é diferente em Cuba, Colômbia, Alemanha.

E a artista diz mais: é a renovação constante entre exceção e regra. Mas a *Arte Útil*, a arte política, poderia deixar de ser exceção e virar regra? A própria dinâmica da vida renova as exceções, com suas transferências do poder. Obras podem virar regras na exceção: começa como arte útil e depois se desfaz, é absorvida pelo poder. E não tem como garantir que em nenhum momento ela seja tocada pela iniciativa privada, pelo estado.

---

[82] Idem nota 34

[83] Arteutil.net

[84] Em palestra dentro do projeto Política da Arte, na Fundação Joaquim Nabuco (RECIFE-PE) 14 de outubro de 2013.

É com esse discurso construído que a Arte Útil pretende passar incólume das contradições da arte e política. Mas eu partilho do mesmo pensamento de Rancière (2012, p. 72), que diz: "ao encher as salas dos museus de reproduções de objetos e imagens do mundo cotidiano ou de relatos monumentalizados de suas próprias performances, a arte ativista imita e antecipa seu próprio efeito, com o risco de tornar-se paródia da eficácia que reivindica". A arte é maior e vai além de instrumento. É livre, igualmente os seus artistas, para defendê-la da forma que quiserem, para produzir como quiserem, mas cabe a cada um compreender da sua responsabilidade, das suas escolhas e da sua efetividade no mundo.

3.2 O mercado é inimigo da arte política?

A sociedade pós-industrial se caracteriza por uma grande interferência do poder econômico na produção de subjetividade. O capital exerce seu poder. E dessa forma há de se pensar como os indivíduos desfrutam de liberdade em meio aos condicionamentos históricos, econômicos e culturais em que vivem. (CHAUI, 2006)

Para o artista, não depender do mercado para sobreviver possibilita uma maior experimentação. A própria Lygia Pape diz[85] que ficou produzindo durante algum tempo fora do circuito de venda, pois não estava interessada em vender e sim em investir na sua liberdade criativa. Quando precisava de dinheiro, recorria a outros tipos de trabalho, como de programação visual. Mas depois, afirma que passou a aceitar com mais simpatia o papel das galerias, principalmente daquelas faziam o trabalho circular.

Tânia Bruguera, a artista da *Arte Útil*, diz[86] que o seu relacionamento com os galeristas sempre foi ruim. Hoje ela acha importante não ter focado no comercial, porque isso a desprendeu.

Os espaços de exposição também emanam níveis de disciplinamento.

Sendo assim, o mercado de arte também foi pauta das minhas entrevistas com o pesquisado - a existência de um mercado em Recife, a atuação de galerias e da venda da própria série *Inimigos.* Ele inicia afirmando que enxerga dois tipos de circuito: o comercial, de galerias, que pode funcionar tanto como venda, quanto como de exibição

[85] PAPE, Lygia. Lygia Pape: depoimento (1998). Entrevistadoras: Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha. CARNEIRO, Lúcia. Lygia Pape – entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha. 1998.

[86] Em palestra dentro do projeto Política da Arte, na Fundação Joaquim Nabuco (RECIFE-PE) 14 de outubro de 2013.

(assim como crê Lygia Pape), e o de exibição, exposição, como o da Fundação Joaquim Nabuco, que pode acolher de modo mais confortável trabalhos que promovam uma maior ruptura estética, técnica e conceitual.

> Existe venda de arte. Bom... tem o mercado e tem o circuito. O mercado está mais ligado a venda, a galeria particular. E o circuito à Fundaj que pertence ao circuito de arte de Pernambuco. A galeria Amparo 60 é parte do circuito de venda, por exemplo. Mas é de exibição e venda. Na Fundaj você não vende nada. É uma instituição que não está preocupada em vender ou não vender. Nem pode. Portanto, tem liberdade de criar curadorias, de conceber um monte de coisa, do mesmo jeito que a gente pode criar (nós artistas). Do mesmo jeito que a galeria tem liberdade de tentar vender uma coisa que a gente crie.
>
> Na década de 80, início de 90, se vendia muito, tinha muitas galerias. Entre boas e ruins, pelo menos ruins. Eu morava num apartamento, quarto andar, sem elevador, e toda semana iam dois ou três casais amigos comprar quadro. Isso nem pensar hoje em dia! Vender um trabalho hoje em dia é dificílimo! Depois que o país entrou em crise, com Collor também, o mercado de arte do país entrou em crise. O Rio ficou só com uma galeria. São Paulo ainda tinha mais. Mesmo assim, passou pelo perrengue. Agora está melhor, mas mesmo assim é instável. É mais instável do que o mercado do móveis, por exemplo, de decoração e coisas para casa. E essas coisas são caríssimas. Coloca uma cortina numa janela pequena, você gasta 6 mil reais. Tudo é muito caro. As pessoas têm aquelas camionetes caríssimas, agora para comprar arte...[87]

Será que essa alteração de comportamento do mercado que Gil aponta, não vem de uma mudança de paradigmas no próprio modo do espectador se relacionar com a arte, principalmente a arte contemporânea? E de desejos ligados ao entretenimento, vontades consumistas pela oferta de bens de consumo da indústria que se esforça para agregar valores que podem ser vistos como signos de status, além de possibilitar o desfrute do possível conforto que carros de luxo, celulares, roupas de grife podem conferir? Concomitantemente, as artes visuais tradicionalmente sempre foram conectadas à elite. Será que esse extrato da sociedade também compreende a aquisição de obras de arte como símbolos de ostentação dentro das suas casas? Enfim, é outro debate que levanta mais questões do que apresenta respostas definitivas.

De acordo com Rancière, o contexto de globalização econômica promove a homogeneidade. Os dispositivos consumistas se inserem nas galerias e museus com seu

[87] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Maio 2014). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

"poder do mercado, reino do espetáculo ou a pornografia do poder" (RANCIERE, 2012). Mercado e dinheiro parece ser um problema que pode afetar a credibilidade da arte política. O dilema da relação mercado x arte e política incomoda. Mas essa aproximação pode e deve existir de forma muito madura e consciente.

Aracy Amaral defende justamente que o artista possa transitar entre o mercado e ter seu pensamento estético preservado. Amaral questiona a deficiência da política cultural do país em relação à manutenção das artes visuais fazendo um contraponto com o cinema que estabelece uma obrigatoriedade de cotas de filmes nacionais para salas de exibição. Não seria um modelo a ser seguido pelas artes visuais? Uma cota para obra de arte não vendável nos espaços da galeria? Para isso, faz-se necessário o financiamento, o subsídio e incentivo fiscal.

> Nada é determinado para a proteção do artista que, desinteressado por sua obra como mercadoria, possa expor o desenvolvimento de seu pensamento estético nas dezenas de galerias que se abriram nos últimos anos em São Paulo, por exemplo. Será que não ocorre aos responsáveis pelas coisas da cultura, que assim como se protege (ou pelo menos é a intenção) o cinema nacional, com uma obrigatoriedade de exibição de filmes nativos pelas diferentes salas, uma obrigatoriedade de apresentação de arte não-vendável deveria ser cogitada para as galerias de arte? (AMARAL, 1974, p. 209)

A política cultural do país, através do Minc e dos programas de fomento de alguns Estados e municípios já prevê projetos de apoio e financiamento de compras de obra de arte para aquisição e manutenção de acervo. Mas ainda é aquém das necessidades reais e contempla uma parcela ínfima de produções artísticas nacionais.

Gil Vicente narra a saga da série *Inimigos* com relação à venda e sua manutenção:

> Só apareceu gente interessado em um, dois ou três (desenhos). Eu acho que a série perde o sentido. Eu sei que a série tem muito mais gente do Brasil, porque tem dois ex-governadores daqui, tem dois presidentes, então quatro, quase metade é de brasileiros, e brasileiros não muito conhecidos. Se fossem todos do Rio e São Paulo, seria mais conhecido no país.
>
> Uma vez eu trabalhava com a Galeria de Nara (Nara Roesler) no tempo da bienal, em São Paulo, e ela ligou, passou e-mail, ela estava numa feira nos EUA e disse: - um curador de Saatchi passou aqui, ele tem interesse em comprar desenhos de *Inimigos*, mas não tem interesse em comprar todos, só quer alguns. Eu disse: "- não posso dividir aquele trabalho no meio. É

> um trabalho só." Pela décima vez eu disse isso a ela. Foi uma decisão minha. Não tinha o que ela insistir. É um trabalho só, composto de dez desenhos, eu não posso tirar um desenho, dois três, porque dessa forma eu estou quebrando um trabalho, estou rasgando um trabalho em dez partes, está entendendo? Aí ela disse: "- mas Gil, espero que você compreenda..." E eu disse: "- Vai picotar tudo, perde o sentido. Eu acho que a quantidade, aqueles dez, eles representam muito mais coisa." Mas o galerista quer que se f. Se entrar dinheiro... que se f. todo mundo, não está nem aí. Ah! o objetivo da galeria é vender. Mas eu não sei também se é falta de informação da pessoa, se foi realmente uma pessoa ligada a Saatchi que indicaram trabalhos para o Saatchi comprar, que não entende que o conjunto é muito mais forte. O Saatchi... o cara ter grana como tem e pirangar para comprar... porque o trabalho... o trabalho desde a bienal passou a ser 400 mil, 40 mil cada desenho. E não vou repetir essa série. Não vou continuar matando gente, então não posso vender, até pela visibilidade que teve. Não posso vender por 15 mil cada trabalho. Eu não vou ficar pintando mais inimigos, está representado todo mundo.
>
> Agora eu coloquei no projeto do Minc, mas não passou, para ficar no acervo do MAMAM definitivamente. Porque tem um prêmio do Minc que é para acervo, mas não rolou. Próximo ano faço novamente. E enquanto isso a conservação é difícil, as molduras estão mofando, o desenho tem um ponto de mofo já dentro, é muito difícil.[88]

"A série está aí nessa mesa. Entre papeis. Tirei da moldura. Os desenhos estão com mofo algum fungo, é preciso retirar, cuidar", diz Vicente.[89]

Ver a obra in loco, na exposição, lá na Bienal de São Paulo, em todo glamour que a circunda dentro do espaço expositivo e encontrá-la quatro anos depois ali, no atelier do artista, aprisionada entre pranchas de madeira, retiradas do seu aspecto expositivo, da sua moldura que a enaltece, que a empodera. Encontrá-la ali, onde não posso vê-la, porque está aprisionada e sofrendo com mofo e poeira. Para mim é um fato que pode dizer muitas coisas. Dentre elas, que o circuito e o mercado de arte ainda são muito deficientes no Brasil, o que soa quase como um lugar-comum. E também o quanto é esquizofrênica e complexa essa relação de gestão de obra de arte, os valores abstratos e subjetivos que são agregados ao "produto arte" a partir de acontecimentos que a valorizam financeiramente, uma única obra que potencializa as outras, julgamento histórico e valor atribuído de acordo com a raridade. Mais um dilema para o artista. Se vende ou se não vende, como

---

[88] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

[89] 08 de maio de 2014, no atelier do artista.

medir financeiramente o valor de uma obra quando a construção de valor do dinheiro também é uma construção simbólica, subjetiva e abstrata?

E como vender arte crítica, valorar obras de arte e política, imagens que se acreditam detentoras de um poder de transformação? São questões ainda mais problemáticas e difíceis de se chegar a um consenso. Uma discussão que passa pela questão moral, pela questão ética. Conversando com Gil, recordamos a exposição de Dora Longo Bahia, *Desastres da Guerra*[90], e ele diz: "hoje eu estava mostrando o folder de Dora e dizia: vê esse trabalho como é lindo (anexo 4). E são imagens da guerra, recriadas ao modo da artista, através da pintura. E ela (Dora) levantou essas questões no debate. Ela não deixa de estar fazendo o que o fotógrafo faz quando está registrando." Ela também vende essas imagens (através da Galeria Vermelho, São Paulo). Dora Longo Bahia vende imagens da guerra.

Pintando a bandeira do inimigo?

Empreiteiras, arranha-céus, crescimento urbano desordenado, segregação, espaços públicos transformados pela força do dinheiro em espaços privados e para poucos, destruição de patrimônio histórico e cultural, gentrificação[91], ruas vazias de pedestres e abarrotadas de automóveis. Este é o cenário atual do Recife que não difere muito do restante do país. Atuação vampiresca das grandes construtoras estabelecidas na capital pernambucana. Não restam dúvidas que essas empresas são, atualmente, grandes inimigas da sociedade.

Com a clara intenção de minimizar os seus efeitos maléficos e a sua imagem negativa, a construtora Queiroz Galvão promoveu uma ação de marketing envolvendo as artes visuais através do Projeto Tapume, que consiste em estampar os tapumes da referida construtora com obras de artistas plásticos contemporâneos, dentre eles Gil

[90] Desastres da Guerra (2012), 80 pinturas sobre papel pergaminho. O título da obra faz referência à série de gravuras "Los Desastres de la Guerra" criada por Francisco de Goya (1746), no século XIX. "Desastres da Guerra" de Longo Bahia apresenta imagens criadas a partir da leitura do livro de Susan Sontag "Diante da dor dos outros", que aborda a sedução das imagens de violência e dor através da história. Na série, a artista agrega também os comentários que integram a obra de Goya.

[91] Tradução literal do inglês "gentrification". Fenômeno que afeta uma região ou bairro pela alteração das dinâmicas da composição do local, tal como a construção de novos edifícios, valorizando a região e afetando a população de baixa renda do local.

Vicente, Marcelo Silveira, Rodrigo Braga, Isabela Stampanoni, Kilian Glasner, Rinaldo Silva. (Figs. 25 – 27)

Expor o acontecimento do Projeto Tapume aqui, dentro da discussão da relação da arte e política com o mercado, além de apontar a não autonomia da arte crítica em relação aos acontecimentos da sociedade, promove um debate num momento de tensão na cidade em que se estabelece o contexto da presente pesquisa.

O tapume é uma estrutura, geralmente de compensando em madeira ou de alumínio, que esconde as construções da cidade, empata a visão, bloqueia a passagem. E os artistas acima citados emprestaram sua poética para a construtora em um momento insurgente do movimento Ocupe Estelita, ação oriunda do grupo Direitos Urbanos, que ganhou força e repercussão através do debate e da luta pela revisão e reordenamento do projeto Novo Recife[92].

Diante disso, parecia inevitável as críticas aos artistas participantes. E elas reverberaram com muita força. E também parece inevitável argumentos maniqueístas, binários: inocentes e culpados, vilões e heróis, certo ou errado, falso ou verdadeiro, Deus e o diabo. Se é tapume, é alguma coisa. Se não é tapume, o que é? Essas polaridades bloqueiam o debate de uma problemática maior. O tapume é o amargo atravessado, difícil de engolir. O tema é árduo. Deveriam nossos colegas se espelhar em Lygia Pape, que mandou uma caixa de baratas para o MAM? Sendo que nem ela mesma conseguiu escapar das garras da "especulação" financeira da arte?

Essas discussões apontam uma crítica que intenciona descobrir o que está por trás dos objetivos da construtora de fomentar esse projeto e o porquê dos artistas aceitarem o convite. Uns disseram que os artistas poderiam estar desatentos ao momento, outros acreditavam que se o artista aproveitasse a oportunidade para provocar e ironizar o próprio espaço, a participação era aceitável. Mas dentro de um projeto de marketing, fica claro que há uma prévia aprovação do que seria exposto. Para uns, é questão de sobrevivência e para outros, conforto.

As vozes[93] do debate clareiam a reflexão: "esqueceram de que estamos numa sociedade capitalista e que ideologia não enche barriga e que todo mundo tem contas a

[92] O Projeto Novo Recife prevê a construção de doze torres de quarenta andares no Cais José Estelita, terreno arrematado em leilão pelo consórcio formado pelas empreiteiras Moura Dubeux e Queiroz Galvão e pelas empresas GL Empreendimentos e Ara Empreendimentos.

[93] Comentários postados em rede social, no grupo Direitos Culturais, que agrega artistas e profissionais da área em Pernambuco.

pagar." "Nesse momento você esquece ética, esquece a cidade e o individualismo fala mais alto." "O que está se discutindo aqui é o poder de cooptação e de influência econômica destas construtoras na coisa pública." "Há uma diferença entre a atuação no campo da cultura do Itaú e da Queiroz Galvão. Você pode ser contra a posição do banco Itaú, até mesmo do uso da Lei Rouanet nas ações do Itaú Cultural. Entretanto, é inegável o mérito que alguns dos projetos levados adiante por este instituto. Enquanto que a construtora se utiliza de uma maneira primária do trabalho dos artistas para enfeitar seus tapumes."

Um dado a se considerar: uma das curadoras do projeto é galerista da maior parte dos participantes (Lúcia Santos, Amparo 60). Quem sabe não é um indício da motivação da aceitação do convite? É o eterno retorno do dilema do artista que parece viver uma luta desigual para ostentar coerência poética, estética e ideológica. O capital se apropria, coopta. A "besta" foca seus olhos sobre tudo aquilo que pode servi-la. "É o triunfo do mercado em todas as relações humanas", afirma Rancière (2012, p. 39). Como se estrutura o estado contemporâneo? Como pensar a arte contemporânea sem essa interferência?

Outra questão importante de levar em consideração: Gil Vicente é um artista que trabalha muito próximo ao circuito de galerias. Sua poética e sua proposta de trabalho com suportes tidos como convencionais, são mais absorvidos pelo mercado de compra e venda.

Mais um paradoxo. Não é possível analisar de modo literal e radical uma ação de natureza entrópica, que rompe acordos simbólicos ao mesmo tempo em que compactua com a neutralização da força de transformação da arte. O sistema se apropria da arte, e o que era desvio vira ordem.

> À medida que o sistema capitalista busca, incessantemente, capturar todas as formas de potência criadora, tanto da arte quanto da política, promove uma espécie de deslocamento da arte como uma necessidade para a própria arte como instrumento de comunicação de alguma coisa. Aqui reside uma das expressões mais acabadas da sociedade de controle, criadora de um conjunto de palavras de ordem que se mantém nos corpos individuais e coletivos, e que ao mesmo tempo, quando o indivíduo não está agindo permanece inerte, o que significa que a qualquer instante aquele dispositivo poderá ser acionado. (SEGURADO, 2007, p. 56)

Nesse corpo individual e nesse corpo coletivo estão os artistas e suas escolhas. Iniciativas como a da Queiroz Galvão são sintomáticas de como uma estrutura de poder é capaz de tornar esse corpo refém, fazê-lo inerte, transferir a força da arte para o alcance de metas de marketing, controle de subjetividade e persuasão. É assim com a iniciativa privada e com o estado, quando este também atrai para si iniciativas de vanguarda e de claro combate ao sistema. Os exemplos são vários: o próprio movimento hip hop, o grafite, hoje muitas vezes aparece absorvido pelo governo para ilustrar campanhas de combate às drogas, quando poderia questionar a vigente política proibitiva.

Sobre as críticas ao projeto e as motivações da sua participação, Gil Vicente declara que a mobilização pelos direitos urbanos não deve ser prioridade, chegando a ser uma incoerência quando se tem seres humanos vivendo/sobrevivendo em condições de extrema pobreza:

> Eu soube que alguém tinha falado de mim. Mas Gil isso... Gil aquilo... Não lembro o que foi. Simplesmente é o seguinte: a coisa mais importante que eu acho é resolver o problema da sobrevivência do ser humano fudido que tem no país. Direito urbano para mim está em centésimo lugar.
>
> Se eu não me mobilizo para socorrer e dar assistência a quem precisa, a quem está morando na lama, comendo lixo, porque eu vou pedir pelos direitos urbanos? Isso é um absurdo. Se estão ignorando essa realidade do povo pobre, não vou fazer nada. E se eu me mobilizar, tenha certeza que é para uma coisa mais direta em relação a questão social. Nunca vou pedir para não derrubar um prédio. Para mim, não tem o menor significado.[94]

A melancolia de não acreditar que é possível vencer o poder do capital e se esquivar do sistema, impõe a rendição do artista? "A arte propicia contundentes indícios para se apreenderem os limites e os paradoxos da política, suas razões e insuficiências, esperança de construção do espaço público e frustração com os resultados alcançados", afirma Chaia (2007, p.13). Através das palavras de Gil Vicente, que se posiciona em relação ao tema, enxergamos a ambiguidade da própria política e da própria arte:

[94] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Maio 2014). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

> Então, por exemplo, há alguns anos veio um dos diretores da Odebrecht aqui e comprou uns trabalhos meus, umas fotos, daquelas coisas de rua que eu faço, aquelas portas. E eu não ia vender porque o cara é da Queiroz Galvão? E eu vou querer ser o que? Cínico? Eu sou parte desse mundo desigual. Não me fiz mais rico porque quis não. Foi porque nasci numa classe social mais privilegiada, a classe média. Mas eu não me admito fazer uma mobilização contra essas coisas que para mim não tem importância nenhuma. Eu não estou nem aí. Vários amigos falaram. Eu continuo o mesmo. Normal a gente se envolver com uma coisa dessas e ficar até radical. É um movimento de classe média, classe média alta. Mas eu não me ofendi. Mas chegaram a excluir pessoas de coletivos por causa disso. É uma sessão de direitos de imagem. E esse projeto é para você ceder direito de uso de imagem para eles colocarem nos tapumes. Eles estavam oferecendo 10 mil. Não tive condições de verificar se eles estão fazendo o que prometeram. Mas a Queiroz Galvão imprimiu pessimamente a reprodução das imagens que foram para os tapumes. Os tapumes de alumínio deformam a imagem, é todo cheio de ondulações. Eu disse que não podia fazer uma adesivação num negócio todo ondulado daqueles. Primeiro, a imagem estava mal reproduzida e, segundo, estava colada neste negócio. Mas também eu não posso controlar tudo.
>
> É contraditório porque depois que aconteceram manifestações incentivadas por redes sociais, ampliadas através delas, o brasileiro ficou com uma vontade enorme de fazer a mesma coisa. Por isso que teve aquela campanha que mobilizou várias capitais. O prazer de estar participando de uma coisa que estava acontecendo no mundo todo era muito maior do que eles estavam pleiteando. Na verdade, parece que às vezes o que estava acontecendo era uma festa, encontro, depois para se mostrar o que se colocou, as fotos que tiraram, colocá-las em redes sociais.[95]

Pelo depoimento é possível compreender que não há um envolvimento criativo e até mesmo sensível com o suporte Tapume, "é uma sessão de direitos de imagem". Não há envolvimento, não há entusiasmo ao falar do assunto, não há disposição para discutir a obra que foi escolhida para a ação.

Na Avenida Boa Viagem, Edifício Bóris Kertsman, entre as brechas dos carros estacionados, postes, fios tumultuados, placas de construção e anúncios de vende-se, pude observar de perto as obras coladas nos tapumes. *Segunda Parábola* (Fig. 28-29), de autoria de Gil Vicente, mostra, em gradações de tons de cinza, a aparente reprodução de uma obra produzida em nanquim. São rostos em close, mãos que se aproximam desses rostos como a querer encobri-los, olhares melancólicos nessas faces. A poética do artista.

---

[95] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

Mas é inevitável constatar que nos tapumes os artistas não transbordam. Há um engessamento, um limite, um enquadramento que descaracteriza toda a potencialidade da arte. Inegavelmente, é de fato apenas uma sessão de direitos de imagem que enfraquece a obra, que a expõe de forma descuidada e sujeita à invisibilidade da sociedade em que vivemos.

Dessa forma parece que o herói está preso: matou os *Inimigos* mas rendeu-se aos tapumes. É um prisioneiro do sistema. O tapume como barricada. Um antissuporte de estratégias de defesa contra possíveis levantes civis, ao invés de ter sido utilizado como um suporte que abriga e expande o sensível. A arma apontada voltou-se contra ele. O poder precisa de aliados, está sempre à caça de consumidores e constantemente trabalhando a sua imagem.

Deveria Gil Vicente, interlocutor dessa jornada, aceitar o conselho do mesmo Oiticica, que diz que a pureza é um mito, e ser marginal? Assim estaria livre da contaminação do mundo neoliberal, do capitalismo?

Um dos alimentos que alargam a corrupção que Gil Vicente combate através de *Inimigos,* é a ausência de uma reforma política que possa evitar e minimizar os efeitos trágicos de acordos entre partidos políticos e iniciativa privada no processo eleitoral. Esses acordos, que envolvem empresas como a Queiroz Galvão, patrocinam candidaturas em troca de acordos e benefícios do tipo que provocou a aquisição do terreno do Cais José Estelita e a concessão de alvará para construções irresponsáveis. “Para um cara chegar na presidência de um país, tem que ser um cara que faz acordos, que cede....”, disse Gil[96] em uma de nossas conversas. Sendo assim, Gil Vicente se diz ingênuo por ter acreditado em uma mudança política consistente através do governo petista, mas ao mesmo tempo tem a consciência que não se governa na atual conjuntura sem interferências de acordos ambivalentes. Mas há quem consiga escapar? Ao aceitar o convite da Queiroz Galvão pode ter perdido a oportunidade de matar aquele que também alimenta a corrupção.

Nesse exercício de olhar para si, metaarte, encontramos aproximações e abismos, tal qual a *Segunda Parábola* que Gil expõe nos tapumes. Quem sabe um recurso literário como metáfora para a animosidade entre ideal e realidade, compondo assim a verdadeira parábola, a da essência contraditória de nossa existência.

---

[96] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

Acredito que a questão seja: que política queremos? Rosemary Segurado (2007, p.57) expõe que a expressão criativa própria do devir artístico poderia se inserir como possibilidades de articular as singularidades no sentido de uma composição que propicie a construção de bifurcações para se escapar aos mecanismos de controle e, ao mesmo tempo, resgatar as intensidades que compõem o processo de produção de subjetividade.

O capitalismo contemporâneo investe na sua hegemonia através da utilização de suportes como os dispositivos tecnológicos de informação, incluindo a própria arte. Se esperamos transformações no campo social elas somente poderão ocorrer e se desenvolver de modo integral se acontecer uma verdadeira mudança na subjetividade, da qual esse capitalismo quer ter o controle. (SEGURADO, 2007, p. 57)

Dessa forma, a arte é um possível potencializador destas singularidades e capaz de provocar a emancipação dos sujeitos, até mesmo blindá-los do poder de cooptação e domínio.

Segurado também aponta a resistência como um fator que caracteriza a arte e política. São vários os significados para o termo: não ceder, reagir, ser obstinado, opor-se, defender-se, recusar-se, substituir. A força da resistência é o que torna ação e pensamento indissociáveis (SEGURADO, 2007). Nesse combate, cabe ao artista equilibrar o empréstimo da sua sensibilidade a uma causa e privilegiar a arte na sua singularidade - a arte que vai além e não importa se ela é uma criação que está sempre em alerta para a luta ou se é uma criação que segue leve e espontaneamente o curso da poesia do artista.

3.3 Do caminho para o epílogo

O mais: Esse farol com o feixe largo
que tão unido varre a embarcação.
Eis o mar: era morto e renasceu.
Eis o mar: era pródigo e o encontrei.
Sua voz? Ó que voz convalescida!
Que lamúrias tão fortes nessas gáveas!
Que coqueiros gemendo em suas palmas!
Que chegar de luares e de redes!
Contemos uma história. Mas que história?
A história maldormida de uma viagem.[97]

Invenção de Orfeu – Jorge de Lima

No atelier de Gil Vicente, numa das entrevistas, o aguardei na área do jardim e junto à mim estava uma mesa. Sobre ela, pratos quebrados e reconstruídos com o auxílio de pregadores de roupas e arames retorcidos. Esses pregadores e arames fixavam os pedaços repartidos. Formas rearranjadas. Cacos de porcelana, cacos de vidro forçando uma nova composição. União/reunião dos fragmentos querendo formar uma nova configuração, um novo desenho. Nesta peça reconfigurada, fragmentada, a interferência da sensibilidade do artista. Um modo de apresentar um reordenamento. O próprio desvio no que antes era comum. O devir prato, após a ruptura – uma quebra acidental, uma queda, ou até um lançamento intencional ao chão, transforma-se em obra de arte. A ação do artista, que se diz movido pelas buscas de novas formas pictóricas, também é da essência da ruptura.

O prato quebrado carrega uma história. Mas após a quebra, nunca mais será refeito na sua forma inicial. É um objeto que nunca mais será o mesmo, porém guardará as suas marcas do tempo. Os pedaços originais que faltam e que após o impacto não se sabe onde foram parar, são preenchidos por outros materiais. O objeto ganhará um outro sentido para a originalidade.

[97] LIMA, Jorge de. Invenção de Orfeu. Canto 1, poema 3. (1952)

O restauro é a vontade de ter aquele objeto de volta. Para o artista[98], um exercício de trabalhar novas formas, encontrar novos desenhos. O encontrar de novos usos para o objeto é uma metareciclagem poética que repousa ali despojadamente e sem muito compromisso com o sistema de arte, entretanto é um poderoso indício da presença do artista e da força da criação.

Objetos não decorativos sobre a mesa provocam um estranhamento. O prato anteriormente utilitário, não é um ready made, mas semelhante à ele é uma nova maneira de enxergar o mundo que nos cerca.

Refazer, repensar, juntar, convergir, divergir; reconstruir os pedaços é uma analogia para a arte contemporânea e, indiretamente, a arte política. Ambas são híbridas, atravessadas por elementos, tais quais os pregadores e arames que atravessam, seguram e reordenam a porcelana. Um espelho para o sistema das artes visuais que refrate elementos ideológicos, estéticos, mercadológicos, conceituais. Que está entre liberdade poética, aprisionamento de mecanismos de controle e gambiarras de sobrevivência.

Encontrei no jardim de Gil Vicente o prato como metáfora da transformação. E com ele que me encaminho para o "fim" desta pesquisa que iniciou-se no espírito da viagem. O objeto arte e política que expus no primeiro capítulo se transmuta é ativo, vivo, mutante. A complexidade do objeto me faz compreender que, assim como aquele objeto fragmentado e híbrido, igualmente complexo, está ali sobre a mesa do artista e não sabemos ainda no que vai dar, é simbólico de algo que pode detonar e se inserir em âmbitos múltiplos, criar novas formas de pensamento, singularidades, desconstruir e reconstruir ideias, promover mudança e alimentar a experiência sensível. Semelhante ao pensamento de Suely Rolnik e Felix Guattari em suas Cartografias do Desejo, que ensejam a reflexão alargada para cultura:

> Como abrir, e até quebrar, essas antigas esferas culturais fechadas sobre si mesmas? Como produzir novos agenciamentos de singularização que trabalhem por uma sensibilidade estética, pela mudança da vida num plano mais cotidiano e, ao mesmo tempo, pelas transformações sociais em nível dos grandes conjuntos econômicos e sociais? (ROLNIK; GUATTARI, 2011, p. 30)

[98] A respeito desses objetos, Gil Vicente me explica que é um exercício de criação, sem ambição de virar algo maior. Entrevista concedida em 08 de maio de 2014, no atelier do artista.

A própria pesquisa em arte é um novo agenciamento que se abre e provoca o dissenso no sistema de pensamento acadêmico. A ciência arte exige constante experimentação metodológica para que se fortaleça enquanto campo de estudo e possa ensejar novas visões acerca da expressão humana. Sendo assim, não posso deixar de enaltecer esse período de grandes descobertas e grandes aprendizados.

"Há sempre pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical; em segundo, a distribuição dos papéis; em terceiro, as fronteiras entre os territórios", diz Rancière (2012, p. 21). Ao eliminar as etiquetas de artista/pesquisadora, história da arte/teoria da arte e promover a mestiçagem desses papéis como recurso metodológico de uma ciência que demanda experimentação e sagacidade, a expectativa é angariar um resultado que valorize e, com a devida atenção, a representatividade das manifestações artísticas na sociedade e como essa próprias manifestações expressam o corpo social em toda a sua complexidade.

A conjuntura maleável interfere na interpretação da obra de arte, é capaz de alterar percepções, ideias, e em alguns momentos parecer não findar uma análise, ou revelar que o fim é exatamente um começo. Uma viagem que não finda quando se chega ao suposto destino. Para Hans Belting (2003, p.203), quando se estuda e se pesquisa a história da arte, por esses motivos o resultado paradoxal é que deixa de existir "aquela história da arte que discute seu tema com uma apresentação única do acontecimento artístico". O autor refere-se assim ao surgimento de uma possibilidade de escolha entre várias "histórias da arte" que se aproximam da mesma matéria por diferentes faces (BELTING, 2003).

"O que se mostrou é que um apego científico à ordem não está preparado justamente para a arte caótica do século XX" (idem, p.11). Se Belting assim já considerava a arte no século XX, a contemporaneidade potencializou essa babel. Quando o autor fala do fim da história da arte, não é que a arte se acabará, mas que o jogo prosseguirá de outra maneira.

Hoje poderíamos, portanto, em vez do fim, falar de uma perda de enquadramento, que tem como consequência a dissolução da imagem, visto que ela não é mais delimitada pelo seu enquadramento.

E quanto a *Inimigos,* a série foi de uma incrível potência para a discussão. A arte e política representa o real? A arte é sempre política é uma questão abstrata? Existe função

e missão para o artista? Conteúdo e forma podem detonar uma reflexão, como é caso de Gil Vicente, predominantemente figurativista? O figurativismo é mais didático aumentando a eficácia de uma arte crítica? A arte engajada é política e a arte experimental é elitista?

De fato, a arte e política se exprimem de maneiras diferenciadas na política, na arte, nas formas, nos artistas, nos espectadores, na estética, nas subjetividades. Representação-arte, arte útil, arte social. Em toda a sua heterogeneidade, demonstra que palavras, textos, signos podem lançar o olhar para a realidade. E política também podem ser as formas que desconsertam os sentidos, como o prato repousado em cima da mesa. Ironia, metalinguagem, metaarte também são descentramentos da poética política.

O regime estético, como característica principal de *Inimigos,* se sobrepõe ao regime representativo, um aliado das características figurativas da obra e do desejo mimético do artista através de sua poética.

Para além da experiência estética e da arte pela arte, vivenciar a experiência sensível é o que vincula arte e política, arte e vida, vida e política. A expressividade da vida manifestada pela arte. A estética da comunidade, a estética do cotidiano, a estética das relações, a estética da luta. Se a arte e política não são autônomas, a experiência estética garante a autonomia da arte.

Outro ponto a considerar: a arte e política não é um transmissor de saber que parte da "iluminação" do artista, como um pedagogo tradicionalista, que emite a mensagem e o educando apenas a recebe e a partir dessa relação unilateral é capaz de transformar os sujeitos. A arte e política é uma ativação de saberes. Esse pensamento aproxima as ideias de Jacques Rancière com as do pernambucano Paulo Freire.

Também trago o próprio Freire (2002, p.21) para provocar o alerta: "a ideologia fatalizante, imobilizante, que anima o discurso neoliberal anda solta no mundo". Essa ideologia quer nos convencer que tudo está perdido e que não nos resta mais nada a fazer, a não ser sobreviver a esta realidade. Sendo assim, em *Inimigos*, Gil Vicente desiste de tudo ou está reagindo? A realidade do sentimento confuso, da rebeldia de si mesmo e da esperança convertida em utopia. Para a pesquisadora Maria do Carmo Nino, o que a incomoda na série é justamente o elemento da desistência:

> Por que a patente desorientação do artista diante das agruras da vida culminando com a radicalidade do seu ato não me comove, nem me convence? Por que até mesmo o que poderíamos chamar de coragem ao

> colocar-se tão claramente em cena na representação desta série de atos insanos, não permite a minha identificação ou meu abraço? Pode ser que, finalmente, eu tenha compreendido o que em mim faz resistência: Gil, eu acredito, não tem como inimigos este papa específico, ou mesmo a atual rainha da Inglaterra, ou ainda o presidente vigente. Penso que sua rejeição se dá contra as instituições e as convenções do poder no nosso mundo, do qual estas figuras são emblemáticas. E a esse sentimento de não-aceitação ele se entrega e sucumbe. Dá-se por vencido. O seu ato não é heroico, não é nem mesmo um ato de sacrifício, é um ato de desistência. (DO CARMO NINO, 2007, p.29)

Então, a quem cabe o papel de vítima nesta narrativa? O artista é justiceiro ou assassino? O artista é vítima ou culpado? Eu acredito que Gil Vicente e *Inimigos* não encerram sua discussão, como já mencionei anteriormente, nessa pauta maniqueísta de inocentes e culpados, do bem e do mal. É a representação da nossa modernidade líquida[99], onde atravessamos, adquirimos e assumimos diversos papeis.

Não é um mero discurso arranhado – o poder, o poder, o poder. E será que nós artistas, atraídos que somos pela arte e política, estamos preparados para exterminar da nossa vida artística todo o poder que nos circunda? Estamos preparados para sustentar nosso discurso? Estamos prontos para as consequências de acabarmos com a onipresença da contradição do poder que nos ronda? É um grito e é um silêncio. Oprimido e opressor numa disputa cotidiana entre carapuças que caem ou que servem, reflexões desconfortáveis, sensações embaraçosas. Valquíria Farias assim escreve sobre a série:

> Em sentido oposto ao sonho de transformação das sociedades que as práticas artísticas modernas buscavam instaurar através de atitudes políticas engajadas, a série de Autorretratos matando George W. Bush, Luiz Inácio Lula da Silva, Bento XVI, Eduardo Campos, Fernando Henrique Cardoso, Jarbas Vasconcelos, Ariel Sharon, Elizabeth II e Kofi Annan não parte de nenhum projeto político defendido pelo artista, tampouco apresenta, em sua escrita, vocação alguma para instaurar ideias nefastas de libertação dos sujeitos de dominação. Na verdade, interpreta, nos vários momentos tensos de sua narrativa, sintomas velados de uma crise que opera níveis cada vez mais destruidores da condição humana no mundo. Cúmplices ou testemunhas dessas ações, neste momento, são os olhares diversos do público. (FARIAS, 2005, p. 17)

[99] BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

Portanto, não há um único dedo que puxa o gatilho. E dá mesma forma que Gil aponta sua arma ele também é alvo da mira da reflexão de muitos dos seus pares. A arte de vanguarda sempre se postou na linha de frente do combate.

Se Gil Vicente não é um artista ativista absoluto, se seu manifesto não parte de nenhum projeto político, se sua criação não é um objeto relacional que interage com o público diretamente, e sim um desenho pictórico, isso não o exime da atitude política através da sua arte e do teor crítico de sua obra. E mesmo não sendo a obra um objeto relacional, entendo que não se deve subestimar a reação dos visitantes que interagiram com os desenhos através de fotografias, posicionando seus corpos a tomar o lugar do artista ou, ao contrário, ficando nas miras das armas. Para Rancière (2012, p.26), "dispensar as fantasias do verbo feito carne e do espectador tornado ativo, saber que as palavras são apenas palavras e os espetáculos apenas espetáculos" são elementos que auxiliam na compreensão de que as palavras e as imagens, as histórias e as performances são capazes de trazer mudanças para o mundo.

Hal Foster (2014, p. 81) afirma que tem como premissa que não é que a arte e a teoria refletem algum momento socioeconômico, mas antes, "que são marcadas por suas contradições, e que, portanto, as categorias culturais, incluindo os conceitos do signo, possuem uma historicidade que cabe à prática da crítica apreender".

E há os que exploram esse entrelaçamento de várias políticas, explorando suas tensões para assim provocar equilíbrios possíveis.

E hoje, após quase dez anos de criação da série, os desenhos ainda reverberam na vida artística de Gil Vicente.

> Eu estou com um monte de trabalho. Vou participar da Bienal da Bolívia. Fui convidado por um cara... um artista boliviano, Eduardo Ribeira Salvatore. Ele veio da Bolívia com uma imagem de Evo Morales. Foi para a Bienal e ficou estudando a vigilância. Em um momento que ele viu que o vigilante tinha saído e os outros não estavam, ele foi lá no desenho de Bush e colocou a foto de Evo Morales no vidro na frente. Tinha um amigo de Moacir, amigo meu também daqui de Recife, viu e registrou. E o artista também me mandou o registro que a namorada dele fez na Bienal. E eu achei arretada a intervenção dele. Depois eu liguei para a Bienal e o pessoal disse que não soube de nada.
>
> Então esse cara me chamou para a Bienal da Bolívia. Ele queria que eu levasse *Inimigos*. Ele está como curador dessa edição da Bienal. Mas aí eu disse que *Inimigos* está com mofo, tem que tratar, as molduras estão precisando reparar, as embalagens devem estar como mofo, precisando limpar. E então não é viável fazer isso tudo e pode encrencá-lo também.

> São dez caixas que tem 160 quilos, acho que isso também na Alfândega... não sei como se resolve. Então sugeri a ele fazer outro projeto, de fotografia dessas coisas de rua que eu gosto de fotografar, coisas que tenha ligação direta com desenho e pintura.[100]

A história que não tem fim, parece se encerrar na afirmação do artista que diz que não vai mais continuar a produzir a série. Haverá sempre um inimigo a exterminar, um descontentamento a extravasar, o que antevê uma produção eterna enquanto a vida pulsar no artista.

Não haverá mais inimigos exterminados pelas mãos de Gil Vicente, mas a sua série nunca fechará um ciclo. Ela será capaz de se reorganizar, adormecer por uns momentos e vir à tona, com muita força, em outros. De 2005 até a atual data da escritura deste texto, os *Inimigos* continuam atuantes nos conceitos que Gil Vicente os enquadrou: em 2012, Eduardo Campos e Jarbas Vasconcelos, rivais políticos históricos, sobem no mesmo palanque e se declaram aliados, Lula aperta a mão de Paulo Maluf também selando simbolicamente uma aliança do Partido dos Trabalhadores com o ícone da corrupção no Brasil, e mais recentemente a renúncia do papa Bento XVI, desestabilizando a crença de milhares de fiéis da Igreja Católica.

É dessa forma que Gil Vicente auxilia na manutenção da essência transformadora da arte: promovendo a reflexão sobre questões das quais ela possui a necessidade de se posicionar, diante das urgências cotidianas, apaziguando o sentimento de estarmos abandonados à própria sorte, e de também olhar para si, para o seu campo artístico e de atuação, no legítimo exercício crítico. Fiquemos atentos e a qualquer momento puxemos o gatilho. A arte é a nossa defesa. É a poesia do desamor, mas também da esperança.

---

[100] VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Maio 2014). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida à presente dissertação de mestrado.

REFERÊNCIAS:

ANJOS, Moacir dos; **FARIAS,** Agnaldo. **Há sempre um copo de mar para um homem navegar** – catálogo da 29ª Bienal de São Paulo. São Paulo – SP: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

_____. **Os Inimigos, de Gil Vicente.** In: Inimigos – catálogo da exposição da 29ª Bienal de São Paulo. São Paulo, 2010.

_____. **Arte como estratégia política.** Recife-PE. Revista Continente, novembro de 2009, entrevista a Olívia Mindêlo.

ANJOS, Moacir dos; **BARRETO,** Silvia; **DINIZ,** Clarissa; FARIAS, Valkiria. **Suíte Safada.** Catálogo da obra, 29ª Bienal de São Paulo, 2010.

AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer.** 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea: uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUMONT, Jacques. **A Imagem.** 16ª Ed. São Paulo - SP: Papirus Editora, 2011.

BAHIA, Dora Longo. **Do campo a cidade.** 2010. 144 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Escola de Artes Visuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte – uma revisão dez anos depois.** São Paulo – SP: Cosac Naify, 2012.

BORDIEU, Pierre. **Por uma ciência das obras, In: Razões Práticas sobre a teoria da razão.** 5ª Ed. Campinas-SP: Papirus, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A Socialização da arte – Teoria e Prática na América Latina.** São Paulo - SP: Ed. Cultrix, 1984.

CARNEIRO, Lúcia; PRADILLA, Ileana. **Lygia Pape: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla.** Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

CARVALHO, Paulo. **Arte em PE: o mercado em fase retraída.** Revista Continente. Recife-PE, Agosto de 2013.

CATTANI, Icleia Borsa (org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2007.

CHAIA, Miguel (org.)**. Arte e Política.** Rio de Janeiro – RJ: Azougue Editorial, 2007.

CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia.** 13ª Ed. São Paulo - SP: Editora Ática, 2006.

CHIPP, Herschel Browning. **Arte e Política: o artista e a ordem social, In: Teorias da Arte Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COELHO, Frederico. **Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

COUTINHO, Marcelo. **Isso: entre o acometimento e o relato.** 2011. 350 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de pós-graduação em artes visuais da universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon, Lógica da Sensação.** Rio de Janeiro - RJ: Editora Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles, **GUATARRI**, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol.1.** 2ª Ed. São Paulo - SP: Editora 34, 2011.

_____. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol.4.** 2ª Ed**.** São Paulo - SP: Editora 34, 2012.

DANTO, Arthur C. **Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea.** Disponível em:
http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3038

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos. Guia enciclopédico da arte moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DINIZ, Clarissa; **HEITOR,** Gleyce Kelly; **SOARES,** Paulo Marcondes (org.). **Crítica de arte em Pernambuco: escritos do século XX.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2012.

DOCTORS, Marcio. **Artista da figura. Gil Vicente** – 25ª Bienal de São Paulo, São Paulo: edição do artista, 2002.

FARIAS, Valquiria. **O energúmeno** in: Inimigos – catálogo da exposição 29° Bienal de São Paulo. São Paulo, 2010.

FOSTER, Hal. **O Retorno do real: a vanguarda no final do século XX.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Polêmica (pós)-moderna in: Recodificação: arte, espetáculo, política cultural.** São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

_____. **Por um conceito do político na arte contemporânea in: Recodificação: arte, espetáculo, política cultural.** São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** 21ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

FREIRE, Paulo**. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** 24ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FREITAS, Artur. **Arte à mão armada: vanguarda e militância em Carlos Zílio.** Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da história. ANPUH/SP – UNICAMP. 2004. Disponível em: http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XVII/ST%20VI/Artur%20Freitas.pdf

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização.** São Paulo: Penguin - Companhia das Letras, 2013.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** 16ª Ed. Rio de Janeiro: LTC, 2001.

GOUVEIA, Beth; **MORGADO,** Itamar; **KEVEN,** John. **Fluxo e refluxo: a crise no processo criador, In**: ZACCARA, Madalena, PEDROSA, Sebastião (org.), **Artes visuais e suas conexões: panorama de pesquisa.** Recife – PE: EDUFPE, 2010.

GUATTARI, Felix; **ROLNIK**, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** 11ª Ed. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 2011.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade.** Rio de Janeiro, 11ª edição, DP&A.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte.** São Paulo: Edições 70, 2010.

HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte.** São Paulo: Edusc: 2008.

JAREMTCHUK, Dária, **RUFINONI,** Priscila. **Arte e Política – Situações, (org.).** São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010.

JIMENEZ, Marc. **A estética como resistência.** In Mestiçagens na arte contemporânea. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

LABRA, Daniela. **Arte fora de ordem** in: Inimigos - catálogo da exposição 29º Bienal de São Paulo. São Paulo, 2010.

LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MAGALHAES, Fabio**. Rubens Gerchman.** São Paulo: Lazuli editora, 2006.

MIGLIACCIO, Luciano. In: **Mostra do Redescobrimento. AGUILAR,** Nelson (org.), **SASSOUN,** Suzanna (coord.). **Arte do século XIX.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais. SÃO PAULO-SP: 2000

MINDELO, Olivia. **"A arte não exclui. Só inclui": a relação do público com a arte contemporânea na 29ª Bienal de São Paulo.** 2011. 236 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-graduação em Sociologia. Universidade Federal de Pernambuco. Recife-PE, 2011.

MOULIN, Raymonde. **Certificação do valor e mercados de arte**, In: O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias. Brasil: Zouk, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres.** São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

NINO, Maria do Carmo. **Por uma poética da resistência – sobre a série Inimigos de Gil Vicente.** Revista Tatuí, nº 2, 2006.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística.** 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora Campus: 1999.
_____. **Criatividade e processos de criação.** 25ª Ed. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 2010.

PEDROSA, Mario. **Política das Artes.** Otília Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 1995.

PEDROSA, Sebastião (org.). **O artista contemporâneo pernambucano e o ensino da arte.** Recife: Editora Universitária UFPE, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível – Estética e Política.** 2ª Ed. São Paulo: Editora 34: 2009.

_____. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **A revolução estética e seus resultados.** Disponível em: Projeto Revoluções
http://www.revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/a_revolucao_estetica_jacques_ranciere.pdf

_____. **O tempo da emancipação já passou?** In: A República do por vir: arte, política e pensamento para o século XXI, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

SEGURADO, Rosemary. **Por uma estética da reexistência na relação entre arte e política**. In: CHAIA, Miguel (org.) **Arte e política**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética.** Belo Horizonte – MG: Autêntica, 2009.

ZACCARA, Madalena. **Gil Vicente: o contínuo exercício de registrar a vida através do olhar sobre a figura humana.** In: PEDROSA, Sebastião (org.), **O artista pernambucano contemporâneo e o ensino da arte**. Recife: Editora Universitária UFPE: 2011.

_____. **Artes visuais e multiculturalidade: conexões Recife/ Múrcia.** In: 19º Encontro de pesquisadores em artes plásticas – Anpap.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte.** São Paulo, 16ª Edição: Martins Fontes: 2000.

ZAMBONI, Silvio. **Pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.** 4ª Ed. Campinas – SP: Autores Associados, 2012.

VÍDEOS:

Gil Vicente. Ofício e silêncio. Direção de Grima Grimaldi e Paulo Macedônia. Produtora Sincronia. Recife. Vídeo, 1996.

Gil Vicente. Instituto Itaú Cultural. Enciclopédia de Artes Visuais. Direção de Cacá Ricalvi Produtora Documenta. São Paulo. DVD, 2009.

VICENTE, Gil. Gil Vicente: depoimento (Out. 2010). Entrevistador: Daniel Seda. São Paulo – SP. Entrevista concedida na 29ª Bienal de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K44in5vhKTY&list=PL4395CB386145EBDB&index=4

VICENTE, Gil. Gil Vicente: depoimento (Set. 2010). Entrevistador: Anônimo. São Paulo – SP. Entrevista concedida na 29ª Bienal de São Paulo. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=tcyT0vmXDrM&feature=BFa&list=PL4395CB386145EBDB

VICENTE, Gil. Gil Vicente: depoimento (Set. 2010). Entrevistador: Anônimo. São Paulo – SP. Entrevista concedida na 29ª Bienal de São Paulo. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=hTpiM8z_sxk&index=7&list=PL4395CB386145EBDB

VICENTE, Gil. Gil Vicente: depoimento (Set. 2010). Entrevistador: Anônimo. São Paulo – SP. Entrevista concedida na 29ª Bienal de São Paulo. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=PUNt8S6-INk&feature=BFa&list=PL4395CB386145EBDB

ACESSOS:

http://www.gilvicente.com.br/

Pinturas negras – Francisco de Goya. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pinturas_negras. Acesso em:

Arte útil. Disponível em: http://arteutil.net/open-call/

Tânia Bruguera. Disponível em: http://www.taniabruguera.com/cms/

“Deus não morreu. Ele tornou-se dinheiro”. Entrevista com Giorgio Agamben. Disponível em: http://blogdaboitempo.com.br/2012/08/31/deus-nao-morreu-ele-tornou-se-dinheiro-entrevista-com-giorgio-agamben/

Ética y consciência, por Luis Camnitzer. Disponível em: http://esferapublica.org/nfblog/?p=54186

Novas tentativas de reduzir distâncias – blog bienal. Disponível em: http://www.bienal.org.br/post.php?i=508

Arte e Políticos – blog bienal. Disponível em: http://www.bienal.org.br/post.php?i=345

Queiroz Galvão leva obras de arte contemporânea para tapumes. Disponível em: http://www.qgdi.com.br/rj/centralNoticia/noticia/queiroz-galvao-leva-obras-de-arte-contemporanea-para-tapumes

Academia Imperial de Belas Artes – AIBA. Histórico. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=332

Exposições Gerais de Belas Artes no Brasil. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=905&cd_idioma=28555

Arte no pensamento de Heidegger. Disponível em: https://blog.ufba.br/posfilosofia/producao/Arte_no_%20pensamento_de_%20Heidegger.pdf

A cultura do edital para a arte. Disponível em: http://acrasias.wordpress.com/2014/04/15/a-cultura-do-edital-para-arte/

Bienal diz que manterá desenhos de Gil Vicente, apesar de pedido da OAB. Disponível em: http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bienal-diz-que-mantera-desenhos-de-gil-vicente-apesar-de-pedido-da-oab,611568

Benjamin e o capitalismo. Por Giorgio Agamben. Disponível em http://blogdaboitempo.com.br/2013/08/05/benjamin-e-o-capitalismo/

Marilena Chauí fala sobre o PT: Disponível em: http://revistacult.uol.com.br/home/2013/08/marilena-chaui-fala-sobre-o-pt/

A história do mensalão por trás da cortina da mídia. Disponível em: http://www.brasil247.com/pt/247/midiatech/73515/A-hist%C3%B3ria-do-mensal%C3%A3o-por-tr%C3%A1s-da-cortina-da-m%C3%ADdia.htm

Lula abre o jogo pela primeira vez e explica 'silêncio' sobre o mensalão. Disponível em: http://www.pragmatismopolitico.com.br/2013/05/lula-fala-sobre-mensalao.html

Um caso de amor com o Cais José Estelita. Disponível em: http://midiacapoeira.wordpress.com/2014/05/22/um-caso-de-amor-com-o-cais-jose-estelita/

Tapumes de obras viram galeria de arte ao ar livre no Recife. Disponível em: http://www.cbnfoz.com.br/editorial/brasil/pernanbuco/07122013-55546-tapumes-de-obras-viram-galeiras-de-arte-ao-ar-livre-no-recife

Esclarecimentos sobre o Projeto Novo Recife. Disponível em: http://direitosurbanos.wordpress.com/2012/12/29/esclarecimentos-sobre-o-projeto-novo-recife-por-belize-camara/

Os 20 centavos e a indignação da esquerda com o abandono de bandeiras pelo PT. Disponível em: http://socialistamorena.cartacapital.com.br/os-20-centavos-e-a-indignacao-da-esquerda-com-o-abandono-de-bandeiras/

Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política. Disponível em: http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/08/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.asp

Afinidades Eletivas. Disponível em: http://www.atelieaberto.art.br/afinidades-eletivas/

Marina Abramovic fala sobre sofrer pela arte e distribuir armas carregadas. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1463654-marina-abramovic-fala-sobre-sofrer-pela-arte-e-distribuir-armas-carregadas.shtml

Bienal defende obras de artista que ataca FHC e Lula. Disponível em: http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/09/bienal-defende-permanencia-de-obras-em-que-artista-ataca-fhc-e-lula.html

"Gil Vicente": Obras são protesto movido pelo meu desencanto. Disponível em: http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI4692235-EI6581,00-Gil+Vicente+Obras+sao+protesto+movido+pelo+meu+desencanto.html

Presidente da OAB não vê arte em "morte" de Lula e FHC. Disponível em: http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI4689592-EI6578,00-Presidente+da+OABSP+nao+ve+arte+em+morte+de+Lula+e+FHC.html

A bienal do bode político. Disponível em: http://www.cartacapital.com.br/cultura/a-bienal-do-bode-politico-2

OAB SP oficia MP sobre obras de Gil Vicente. Disponível em: http://www.oabsp.org.br/noticias/2010/09/20/6441/?searchterm=Gil%20Vicente

FONTES PRIMÁRIAS | ENTREVISTAS:

VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Julho de 2012). Recife – PE. Conversa com o público na Galeria Mariana Moura, em ocasião da exposição individual *Geometrias*.

VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Ago. 2013). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida a presente dissertação de mestrado.

VICENTE, Gil. **Gil Vicente:** depoimento (Maio 2014). Entrevistadora: Marcela Camelo Barros. Recife – PE. Entrevista concedida a presente dissertação de mestrado.

CADERNO DE IMAGENS

Fig. 1 – Gil Vicente | *Autorretrato matando Bush.* 2005
Carvão sobre papel. 200 x 150 cm.

Fig. 2 – Gil Vicente | *Autorretrato matando Lula.* 2005
Carvão sobre papel. 200 x 150 cm.

Fig. 3 – Gil Vicente | *Autorretrato matando Bento XVI.* 2005.
Carvão sobre papel. 150 x 200 cm.

Fig. 4 – Gil Vicente | *Autorretrato matando Eduardo Campos.* 2005.
Carvão sobre papel. 150 x 200 cm.

Fig. 5 – Gil Vicente | *Autorretrato matando Fernando Henrique Cardoso.* 2005
Carvão sobre papel. 200 x 150 cm.

Fig. 6 – Gil Vicente | *Autorretrato matando Elizabeth II.* 2005.
Carvão sobre papel. 150 x 200 cm.

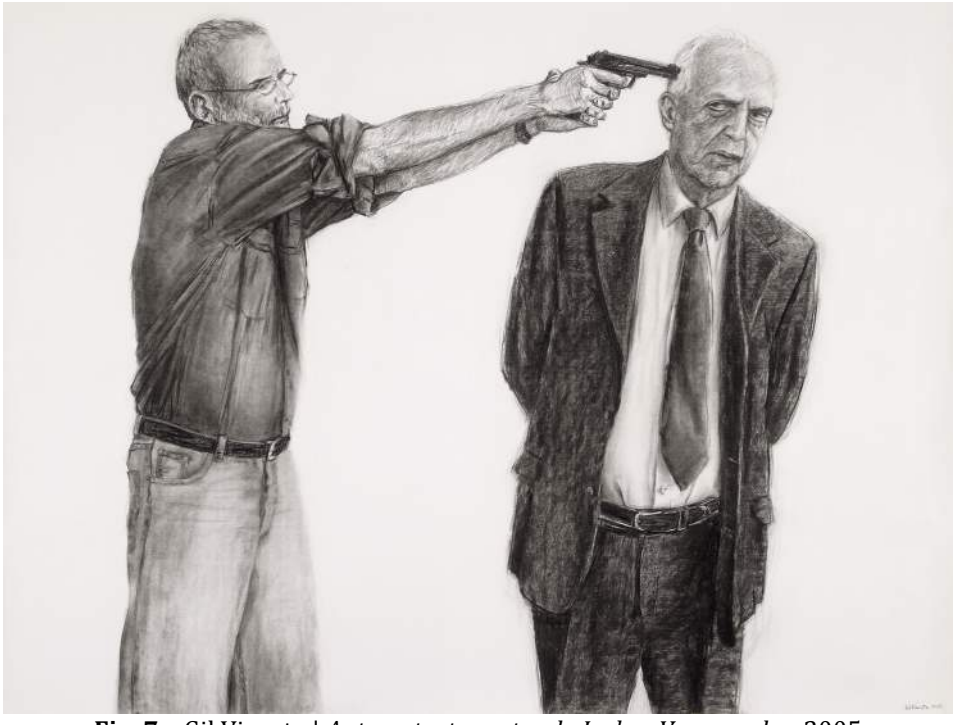


Fig. 7 – Gil Vicente | *Autorretrato matando Jarbas Vasconcelos*. 2005
Carvão sobre papel. 150 x 200 cm.

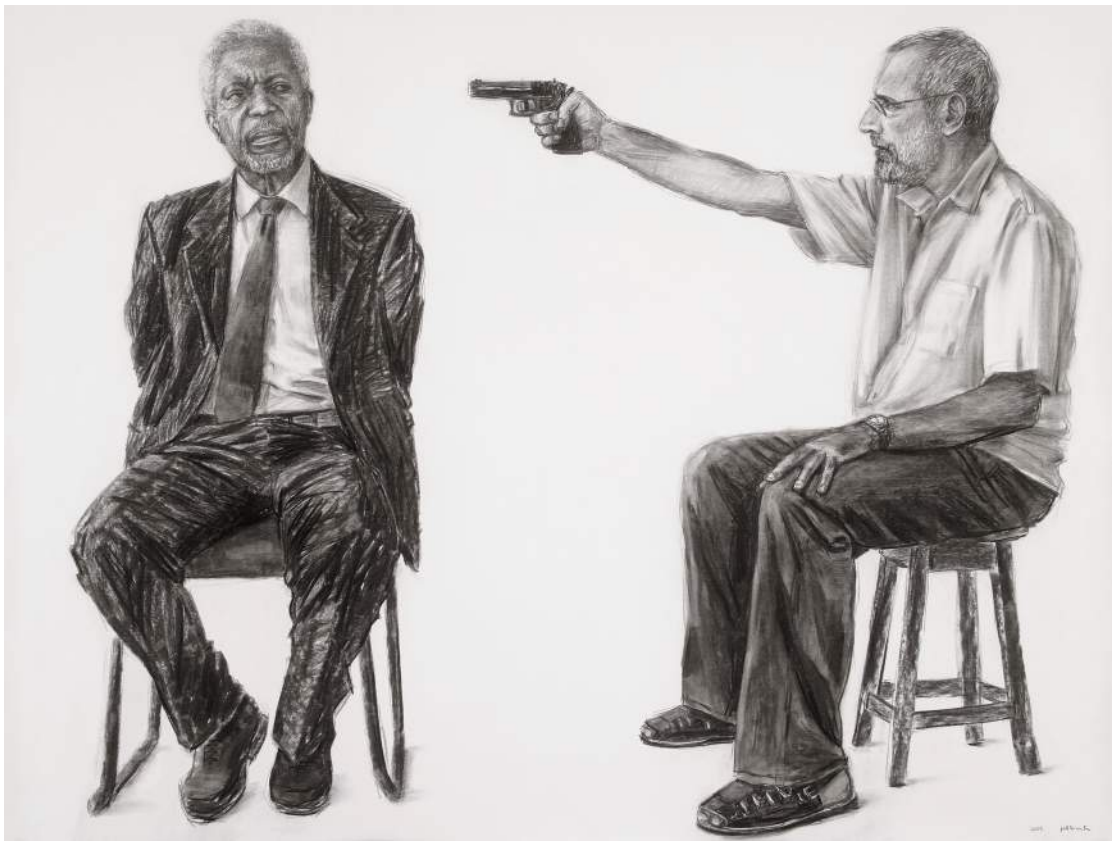


Fig. 8 – Gil Vicente | *Autorretrato matando Kofi Annan.* 2005
Carvão sobre papel. 150 x 200 cm.

Fig. 9 – Gil Vicente | *Autorretrato matando Ariel Sharon*. 2005
Carvão sobre papel. 200 x 150 cm.

Fig. 10 – Gil Vicente| *Autorretrato matando Ahmadinejad.* 2010
Carvão sobre papel. 200 x 150 cm.

Fig. 11 – A série *Inimigos* exposta no Pavilhão da Bienal de São Paulo (2010).

Fig. 12 – Gil Vicente | *Homenagem a Osman Lins.* 2002.
Nanquim sobre papel. 152 x 280 cm.

Fig. 13 – Gil Vicente | *Autorretrato Rorschach - Eu e Maria Vasconcelos*. 2002.
Nanquim sobre papel. 152 x 168 cm

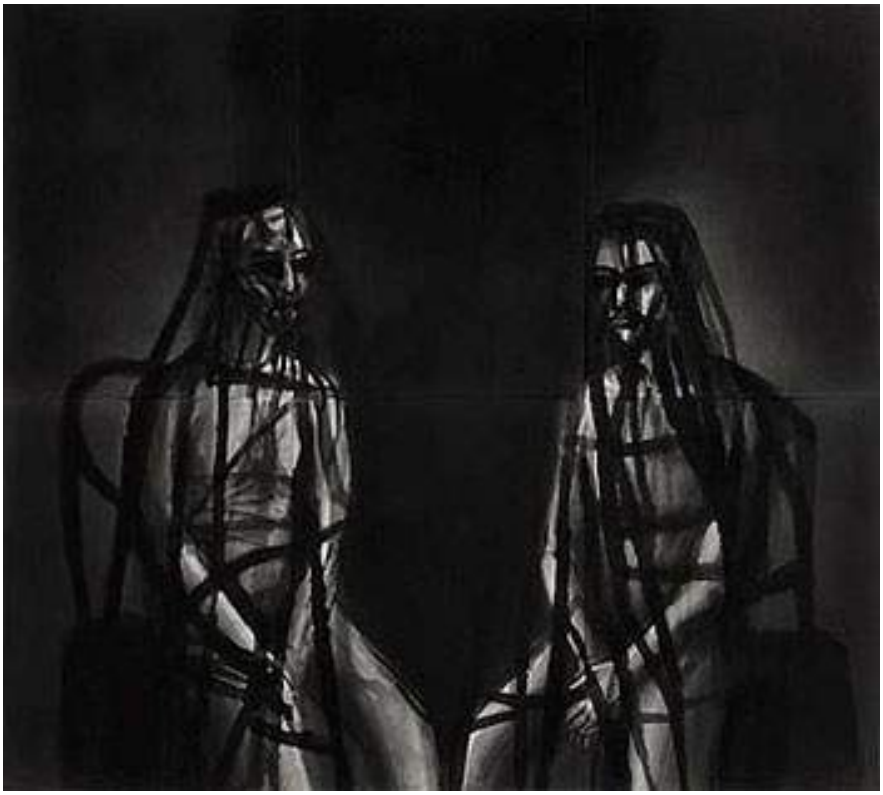


Fig. 14 - Gil Vicente | *Autorretrato Rorschach - Eu e João Câmara.* 2001.
Nanquim sobre papel. 152 x 168 cm.

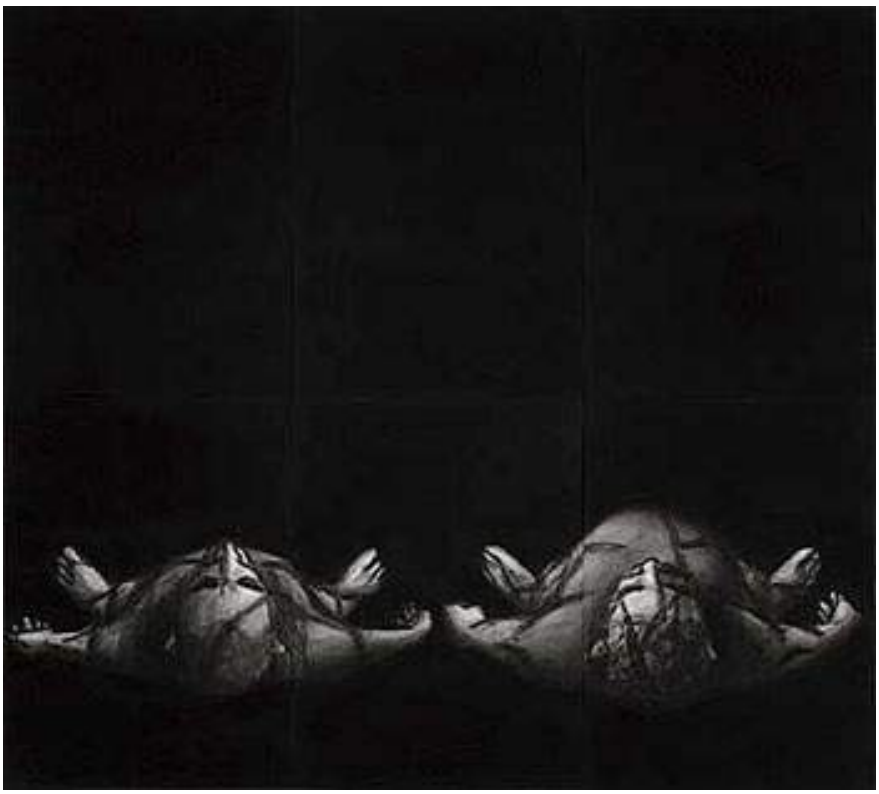


Fig. 15 – Gil Vicente | *Autorretrato Rorschach - Eu e José Cláudio*. 2002.
Nanquim sobre papel. 152 x 168 cm.

Fig. 16 - Gil Vicente | *Sem título*. 2008. Nanquim sobre papel. 228 x 280 cm.

Fig. 17 – Gil Vicente | *Sem título*. 2007. Nanquim sobre papel. 228 x 280 cm.

Fig. 18 – Gil Vicente | *Suíte Safada 3.* 2006.
Nanquim sobre página de livro. 22,5 x 15,7.

Fig. 19 – Gil Vicente | *Sem título.* 2014. Nanquim sobre papel. 228 x 280 cm.

Fig. 20 – Gil Vicente concede entrevista na 29ª Bienal de São Paulo.

Fig. 21 – Intervenção com cartazes (Campina Grande – PB)

Fig. 22 – Intervenção com cartazes (Campina Grande – PB)

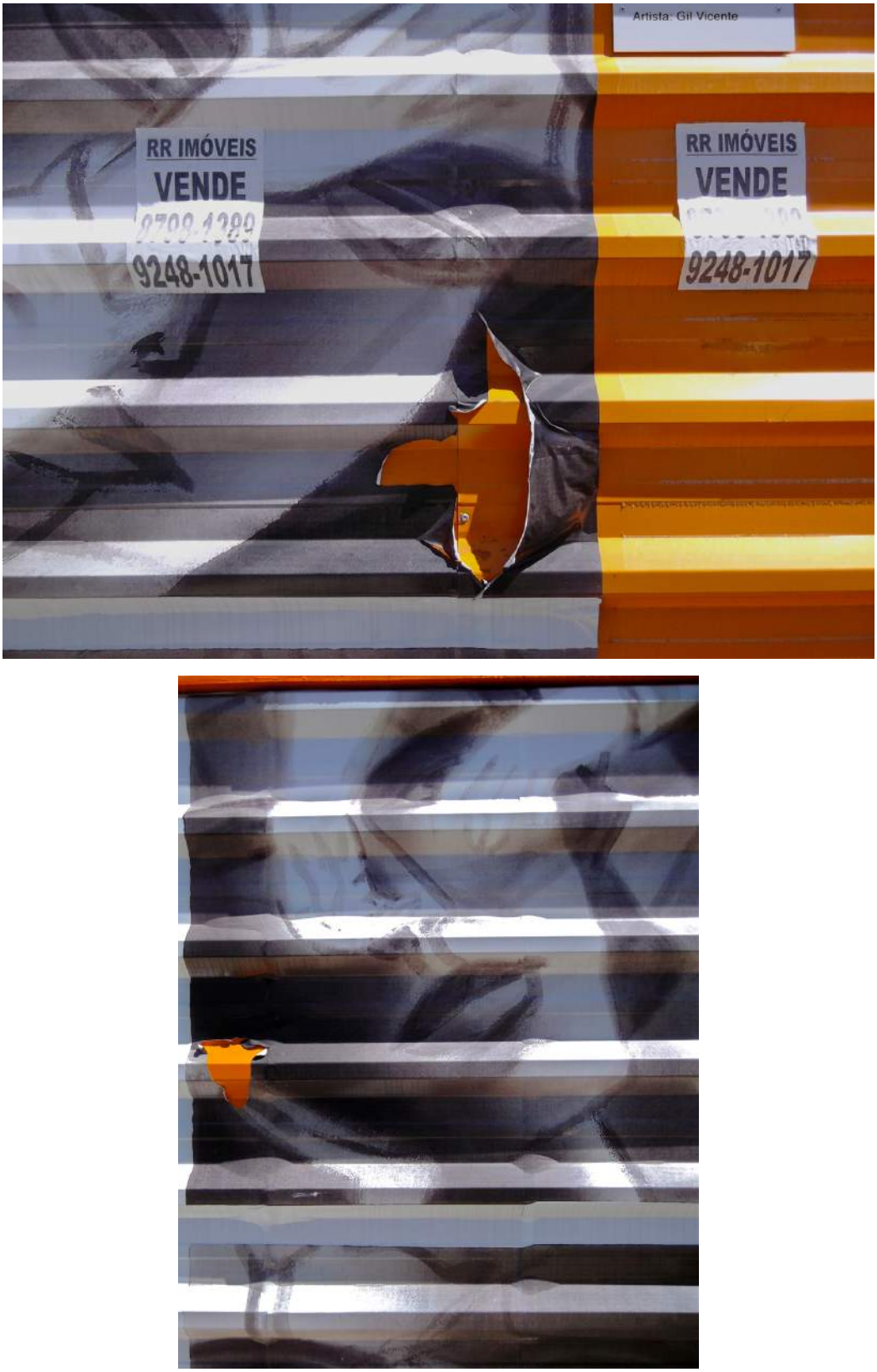
Fig. 23 – Anúncio da Galeria Mariana Moura para a venda de cartazes da série *Inimigos*.

Fig. 24 – Josephine Meckseper | *Sem título.* 2005. Fotografia.

Fig. 25 - Projeto Tapume (Construtora Queiroz Galvão) – Tapume do Edifício Bóris Kertsman, Avenida Boa Viagem, Recife-PE. (Fotografia tirada em Abril de 2014)

Fig. 26 - Projeto Tapume (Construtora Queiroz Galvão) – Tapume do Edifício Bóris Kertsman, Avenida Boa Viagem, Recife-PE. No detalhe, obra do artista plástico Bruno Vilela (PE). (Fotografia tirada em Abril de 2014)

Fig. 27 - Projeto Tapume (Construtora Queiroz Galvão). No detalhe, obra do artista plástico Marcelo Silveira (PE). (Fotografia tirada em Abril de 2014)



Figs. 28 – 29: *Segunda Parábola,* autor: Gil Vicente. Projeto Tapume (Construtora Queiroz Galvão). (Fotografia tirada em Abril de 2014.)

ANEXO 1

O ESTADO DE S. PAULO

SEXTA-FEIRA

Escândalo na Casa Civil cresce e derruba Erenice

● Nova denúncia de tráfico de influência envolve filho da sucessora de Dilma no ministério ● BNDES nega esquema ● Candidata petista elogia demissão

Testemunhas de esquema no Amapá são ameaçadas

Pivô cita 'Stevam' como elo entre BNDES e ministério

À deriva

Esportes

Santos cobra, e Neymar pede perdão por ofensas

Polêmica à vista

Exército se previne contra ameaça virtual

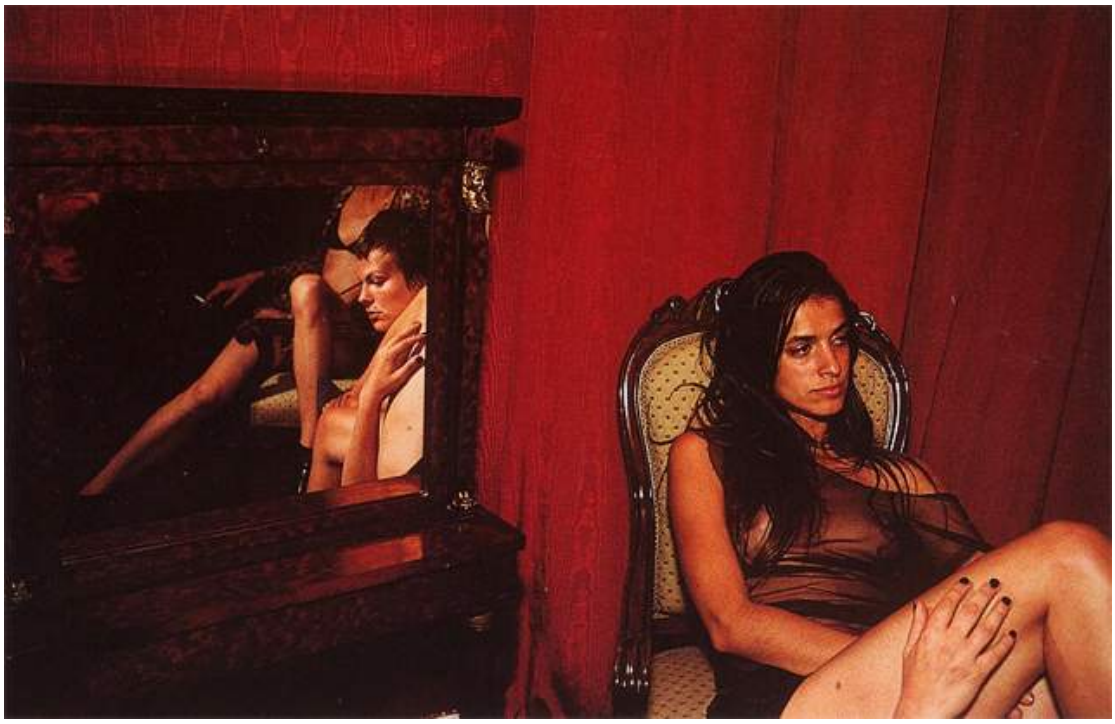
Importação de veículos cresce 130% até agosto

Deportação de ciganos continuará, diz Sarkozy

Papa admite resposta lenta contra abusos

30 Capa Jornal o Estado de São Paulo, publicação de 17 de setembro de 2010.

ANEXO 2



31 Nan Goldin | *A Balada da Dependência Sexual*. 1979 – 2004.
Slide show projetado, 42 min. (Frame da projeção.)

ANEXO 3

32 Marcelo Silveira | *Tudo certo*. 2010.
70 peças em madeira (Cajacatinga), dimensões variáveis.

33 Marcelo Silveira | *Paisagem II.* 2008/2009.
Colagem de papeis impressos em offset. 150 x 150 cm.

ANEXO 4

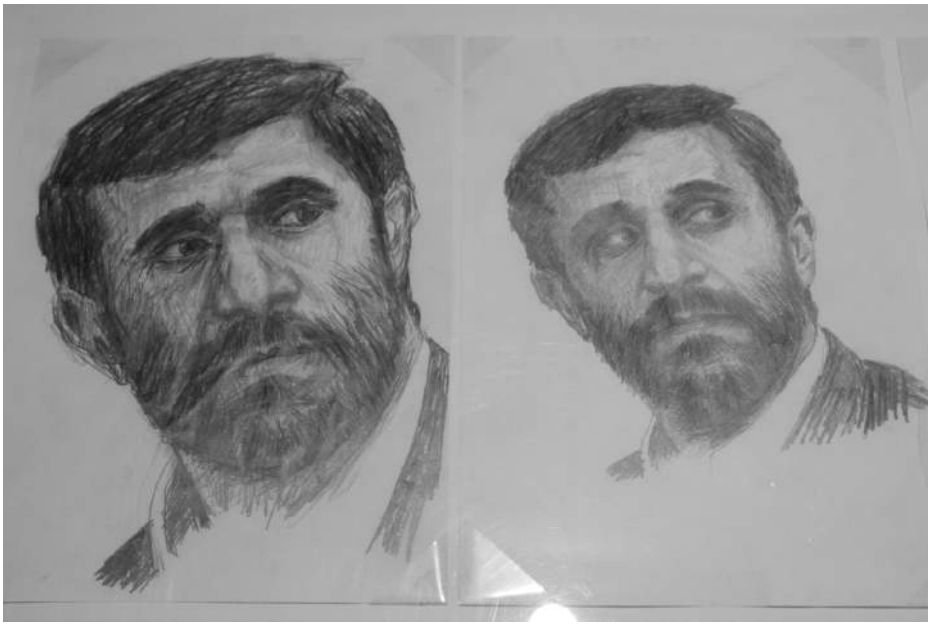
34 Dora Longo Bahia | *Alexander Gardner (Battle of Antietam, MaryLand, USA, 1862).* 2013. Tinta acrílica sobre pergaminho de cabra. 42 x 57 cm (aprox.).

ANEXO 5

Estudo para a série *Inimigos*, 2005 – 2010.
Fotografia, grafite, esferográfica e hidrográfica sobre papel.

35 Estudos do artista.

36 Estudo para *Autorretratando matando Elizabeth II.* Fotografia com modelo-vivo.



37 – 38 Estudos para a face de Ahmadinejad.

39 Estudo para *Autorretrato matando Ahmadinejad.* Fotografia.
Modelo-vivo: Renato Valle.

40 – 41 Estudo para *Autorretrato matando Ariel Sharon.* Fotografia. Esboços e sistema de ampliação por linhas.

42 Estudo para *Autorretrato matando Ariel Sharon.* Fotografia.
Com sistema de ampliação por linhas.

ANEXO 6

PROCESSO CRIATIVO DA OBRA.
IMAGENS DOS ESTUDOS GENTILMENTE CEDIDAS PELO ARTISTA.

43 – 44 Objetos de cena

45 – 48 Construção de poses e composição de cenas

Construção de poses e composição de cenas com modelo-vivo:

49 – 56 Gil Vicente e modelos-vivos estudam poses para construção de cenas

57 Gil Vicente, com modelo-vivo, estuda composição de cena para o *Autorretrato matando Lula*

58 Gil Vicente, com modelo-vivo, estuda composição de cena para o *Autorretrato matando Bento XVI*

59 Gil Vicente, com modelo-vivo, estuda composição de cena para *o Autorretrato matando Eduardo Campos*

60 Gil Vicente, com modelo-vivo, estuda composição de cena para o *Autorretrato matando FHC*

61 Gil Vicente, com modelo-vivo, estuda composição de cena para o *Autorretrato matando Jarbas Vasconcelos*

62 – 63 Gil Vicente, com modelo-vivo, estuda composição de cena para o *Autorretrato matando Elizabeth II*

64 Gil Vicente, com modelo-vivo, estuda composição de cena para o *Autorretrato matando Kofi Annan*
65 Gil Vicente, com modelo-vivo, estuda composição de cena para o *Autorretrato matando Ariel Sharon*

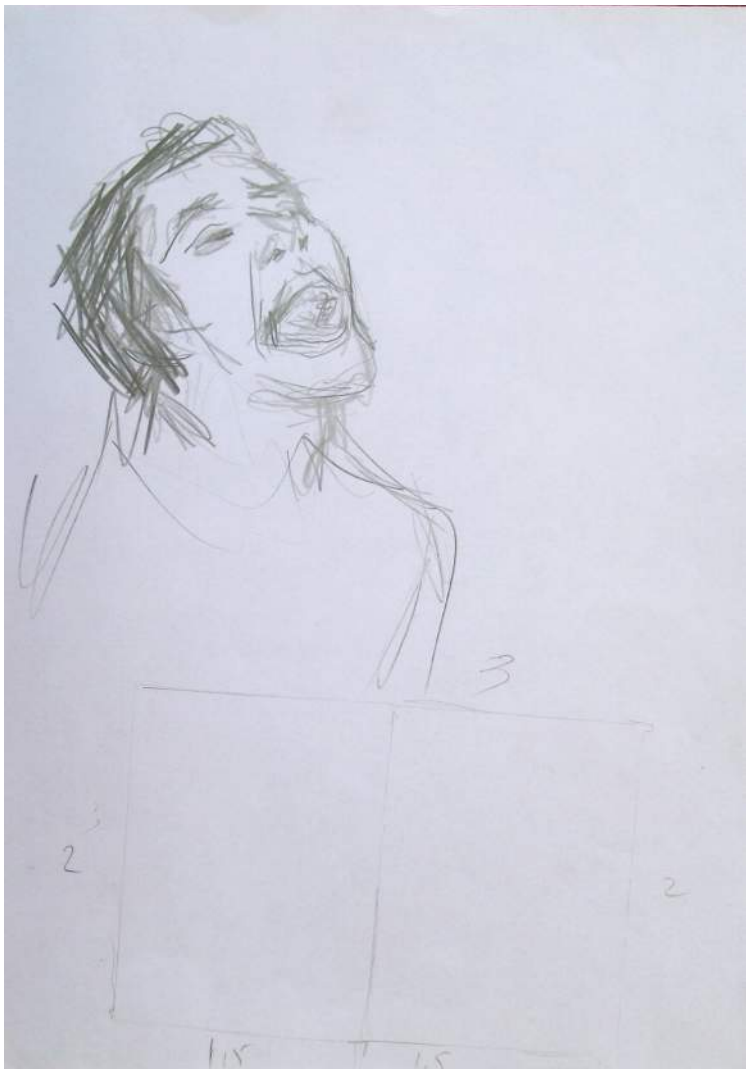
Pesquisa de imagens de referência dos retratados, coletadas na internet. Pós-produção em software de manipulação de imagens: transformar em preto e branco, manipulação de contraste e textura para facilitar a observação do desenho. Detalhe para o próprio rosto do artista, acima, a direita.

66 Pesquisa de imagens realizada por Gil Vicente

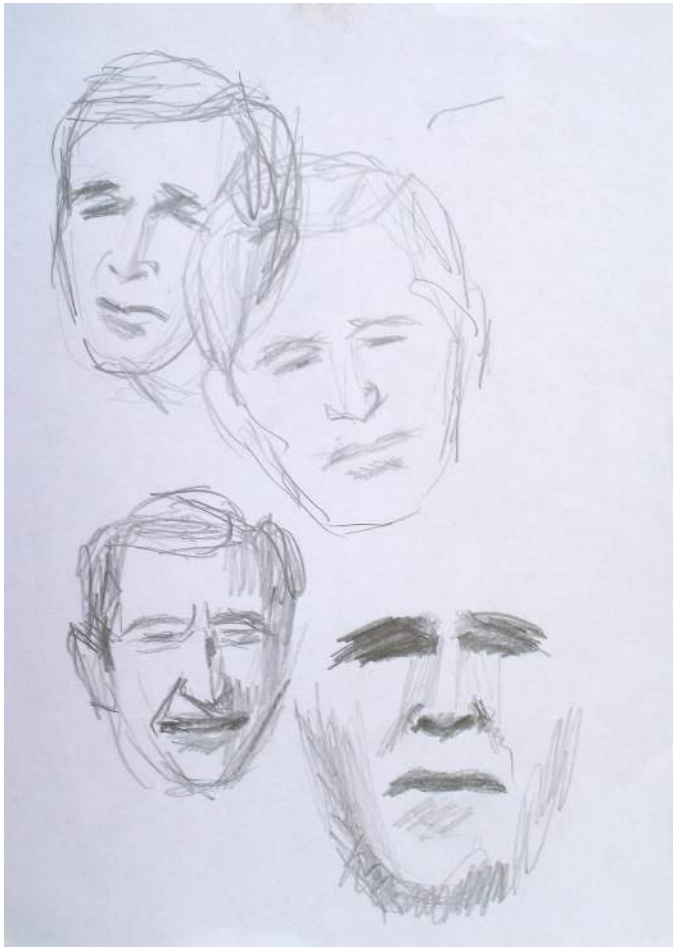
As etapas da construção de cada desenho, a partir do *Autorretrato matando Eduardo Campos:*

67 Etapas da construção dos desenhos

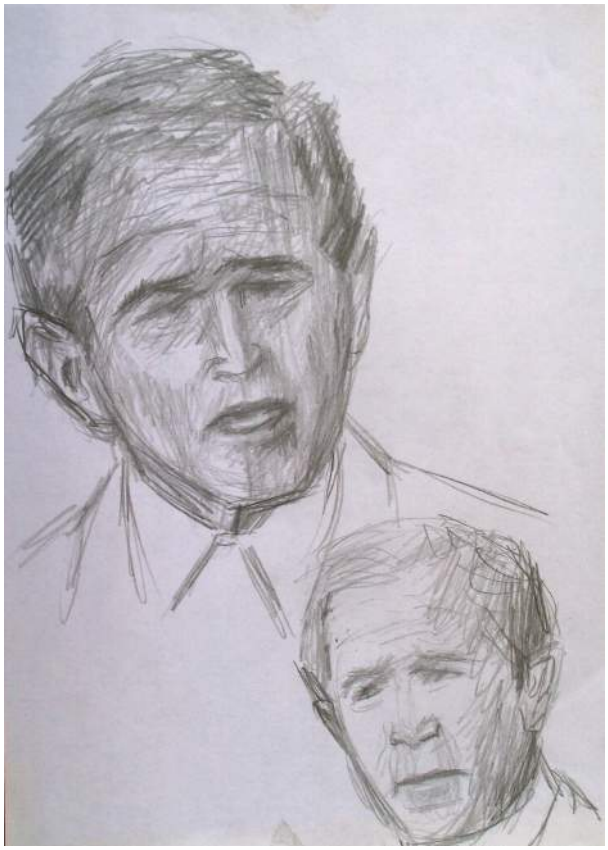
Estudos de traços, composições e aparência dos retratados:

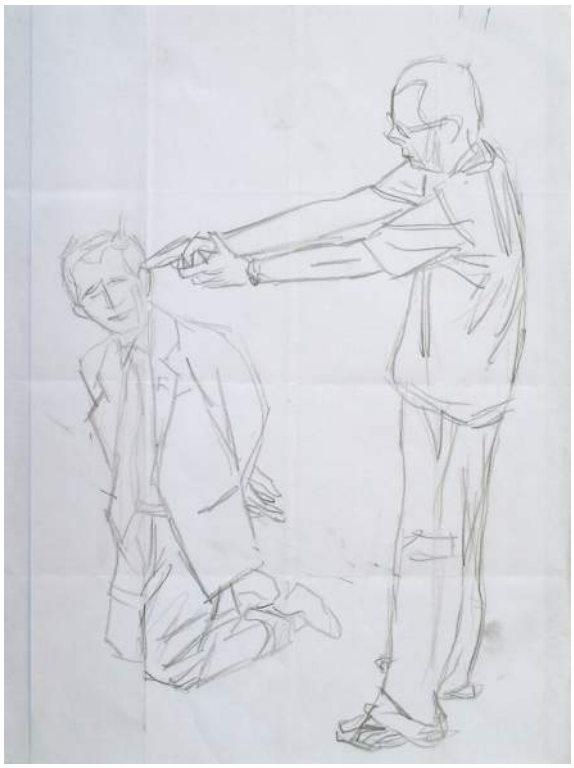


68 - 69

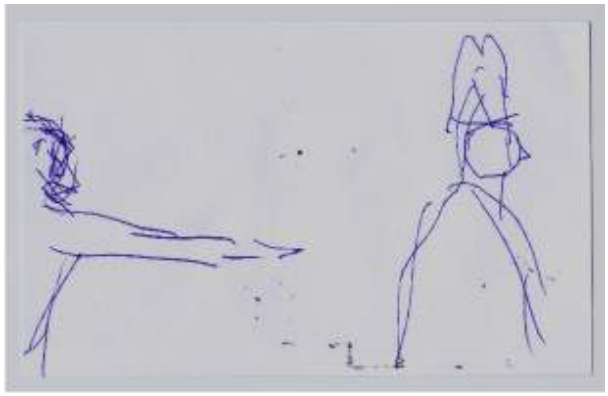


70 - 71





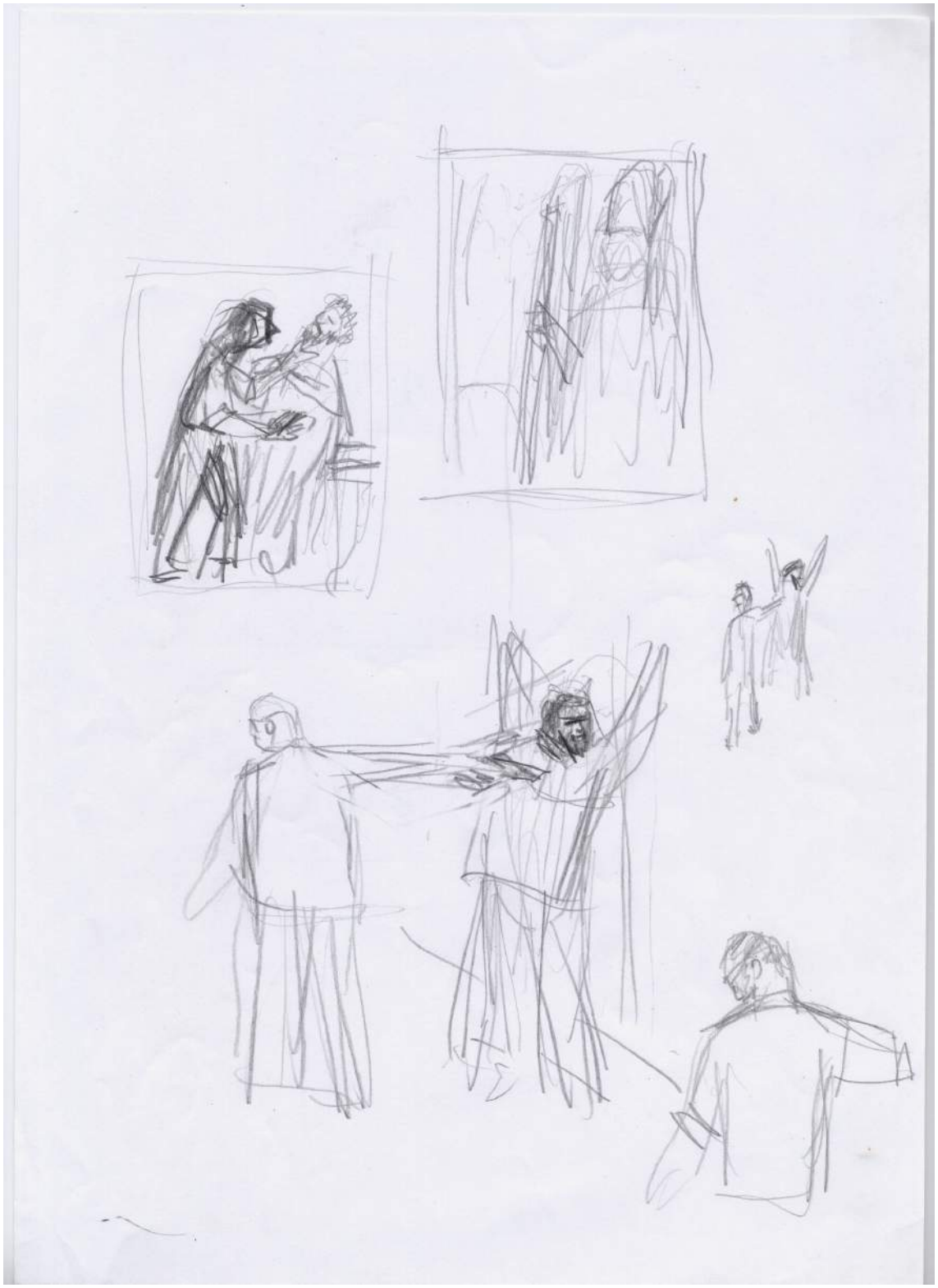
72 – 73 -74



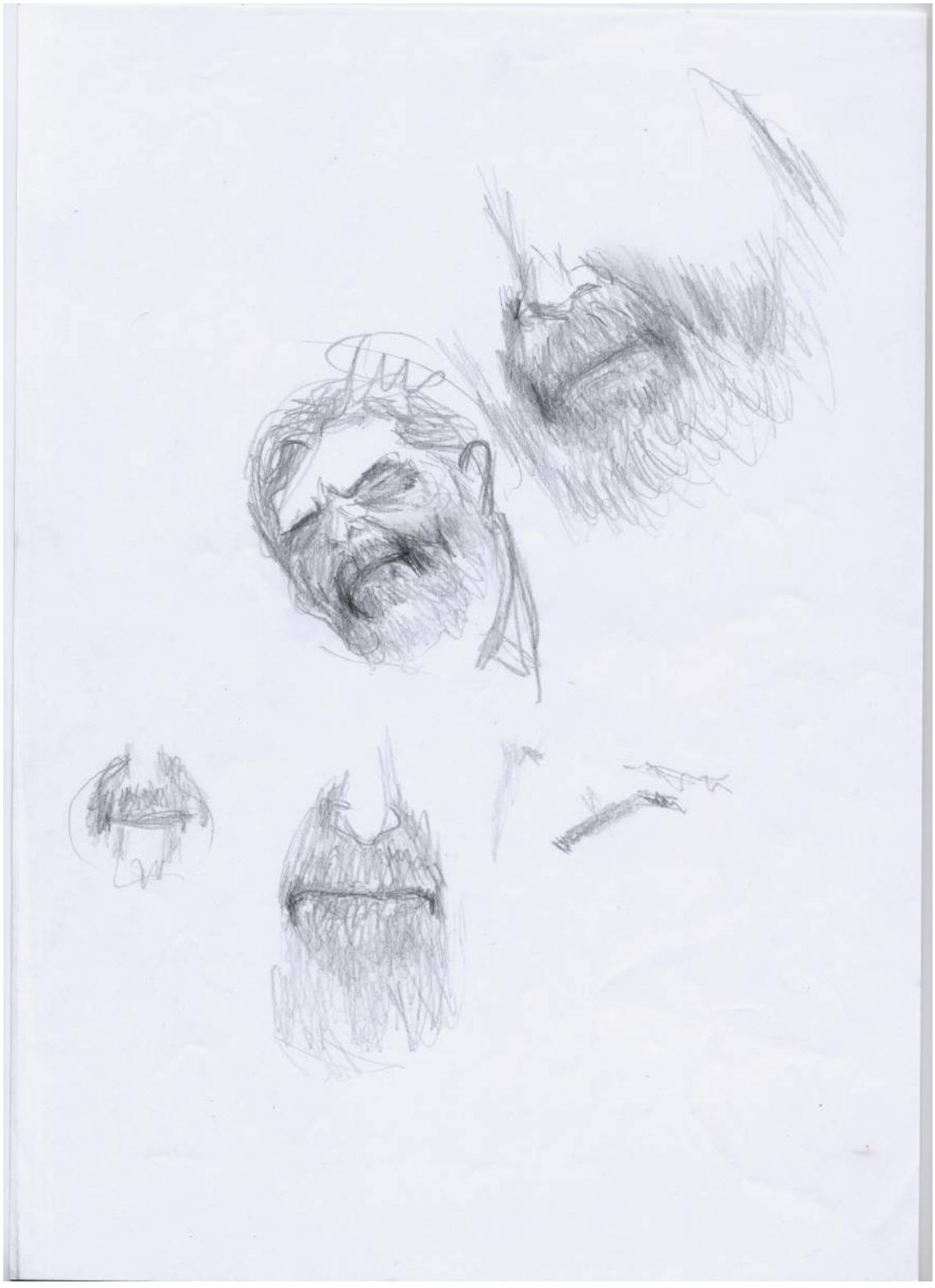
75- 76- 77

Estudos do Papa Bento XVI com simulações de outras possíveis formas de assassinato, a exemplo do veneno:

78 Estudos do Papa Bento XVI



79 Estudos para o *Autorretrato matando Lula*



80 Estudos para o *Autorretrato matando Lula*

Processo criativo com imagens do ateliê:

81

82

83

84

85

86

87

88

89 Ateliê de Gil Vicente: processo criativo da série *Inimigos*.