

Verbetes iniciais do pequeno glossário sobre o mau pintor

Hugo Houayek¹

Resumo: O artigo abarca conceitos que se relacionam com a posição do artista contemporâneo no mundo e de como este pode atuar criticamente.

Palavras-chave: Arte contemporânea, linguagem, pintura, mau pintor

Initial glossary entries on the bad painter

Abstract: The entry covers concepts that relate to the position of the contemporary artist in the world and how it can act critically.

Keywords: Contemporary art, language, painting, bad painter

¹ Hugo Houayek desenvolve uma pesquisa artística sobre o campo pictórico, suas margens e limites, entendendo a pintura como um corpo de mil olhos que não para de olhar incessantemente e assim possui o comportamento de uma linguagem com todas as suas imperfeições, impossibilidades e fracassos. Doutor em Linguagens Visuais no programa de pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes na UFRJ. Foi professor substituto no curso de Artes Visuais na EBA na UFRJ.



Sobre o glossário.

Afinal quais seriam as qualidades e propriedades do *mau pintor*? Ao desenvolver o personagem do *mau pintor* fiz uma lista de suas características e assim para apresentá-las elaborei um glossário², que consistirá em uma série de verbetes desenvolvidos em seus contextos, pertinências e ideias afins. Cada verbete será ampliado e contará com referências oriundas tanto da literatura, do cinema, da filosofia, da história, como das artes visuais. Já que alguns escritores acreditam que as palavras ocupam espaço físico e que podem formar um corpo, podemos entender o glossário como o corpo do *mau pintor*, um corpo metafórico inteiramente de palavras.

Com o glossário, a intenção é criar uma constelação de significados que poderão se agregar aleatoriamente e não têm a necessariamente de se realizar uma leitura linear. Oferecer uma nuvem de possíveis desdobramentos, para que possamos contextualizar sua pertinência em relação ao conceito do *mau pintor*. Não pretendem ser aforismos, axiomas ou postulados, isto é, não pretendem criar em poucas palavras regras ou normas, pelo contrário, são aproximações. É uma tentativa de elucidar, mas ao mesmo tempo é sempre uma tentativa de frustrar qualquer solidificação ou cristalização e, portanto, não pretende explicar o conceito. Uma explicação implicaria em algo que abarcaria todos os pontos e fecharia a discussão como um pacote limitado, definido e completo. Evito a criação de balizas fixas e imóveis onde inscrever o *mau pintor* num território solidificado e delimitado. Entender que este personagem não está fechado, nem completo e além disso não apresenta todas as particularidades apresentadas. Suas características não aparecem necessariamente reunidas ao mesmo tempo e na mesma pessoa. E aqueles que apresentam alguma dessas características, não apresentam elas o todo o tempo — algumas características podem ser ligadas e desligadas, outras não.

² O dicionário Caldas Aulete define glossário como: *Pequeno léxico de termos obscuros ou pouco conhecidos posto no final de uma obra para elucidar palavras obscuras ou pouco conhecidas.*



1. O mau pintor é um suicida.

O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue da sua narração consumir completamente a mecha de sua vida.

Walter Benjamin. *Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, 1936.

Esquece-se de que uma coisa não se torna necessariamente verdadeira só porque um homem morreu por ela.

Oscar Wilde, *O retrato do sr. W.H.*, 1889.

Ponto obscuro em direção do qual a arte, o desejo, a morte, a noite parecem tender.

Maurice Blanchot, *O espaço literário*, 1955.

Para o filósofo francês Gilles Deleuze todo homem de paixão sempre morrerá como o capitão Ahab, — o personagem de *Moby Dick* (1851) do escritor americano Herman Melville — o homem de paixão sempre morrerá perseguindo uma baleia branca. Morrerá ao transpor uma linha perseguindo algo impossível. Para Deleuze haveria algo de semelhante com a morte do filósofo francês Michel Foucault³ — este que buscava sempre um limite, um limite que possuía tal aceleração que faria com que já não possamos distinguir entre a morte e o suicídio.

O suicídio aparece como metáfora, como maneira de dizer: “preferiria não”. Suicídio como postura e dispositivo de não subordinação, uma possibilidade de não ser nem vítima nem ser agressor. Desta maneira o *mau pintor* é um suicida no momento em que é consumido por sua própria obra e essa consumação é consequência do fracasso do artista ao tentar o impossível — alcançar a perfeição, buscar sua baleia branca.

Em seu livro *O Suicídio* (1897) o filósofo e sociólogo francês Émile Durkheim explica, em uma abordagem positivista, que o suicídio é um fato social, ou seja, um fato que deixa de ser visto apenas como algo íntimo, isolado, relacionado somente com o indivíduo. O suicídio poderia ser explicado socialmente levando em conta a integração social do indivíduo com a coletividade, a sociedade. No livro apresenta as conexões entre os indivíduos e a sociedade, além disso, correlaciona as taxas de suicídio com a integração social. Durkheim queria demonstrar o quanto um ato

³ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo, Editora 34, 1992, p. 138.



individual é o resultado do meio social que o cerca. De acordo com sua pesquisa, os indivíduos têm um certo nível de integração com os seus grupos, o que ele chama de integração social. Níveis anormalmente baixos ou altos de integração social poderiam resultar num aumento das taxas de suicídio. Em uma de suas conclusões aponta que, com a Revolução Industrial, os laços sociais se desgastam levando a um sentimento de não pertencimento nesta consciência coletiva — o que geraria um aumento na taxa de suicídios.

Lembremos de Numância.

Numância, fundada no início do século III a.C., foi uma cidade da Península Ibérica, a 7 km norte de Sória, situada nas margens do Rio Douro. Numância ficou famosa por seu papel nas guerras Celtiberianas. No ano de 153 a.C Numância experimentou seu primeiro conflito sério com o Império Romano. Em 133 a.C., após 20 anos de hostilidades, o Senado Romano deu à Cipião Emiliano a tarefa de destruir Numância. Este cercou a cidade, erigindo uma cerca de 9 km apoiada por torres e fossos. Após 13 meses de cerco, os habitantes de Numância decidiram queimar toda a cidade, com todos seus habitantes dentro, ou seja, preferiram morrerem livres, em vez de viverem e se tornarem escravos dos romanos. O suicídio foi ato de resistência, preferível ao aprisionamento e conseqüentemente escravidão.

Em 1585 o escritor espanhol Miguel de Cervantes escreve a tragédia *O cerco de Numância*. Em 1937 a cidade espanhola Guernica foi bombardeada por aviões alemães. Logo após, um grupo de artistas surrealistas franceses decidem encenar *O cerco de Numância*. A história de Numância tornou-se o mito de resistência da era pré-espanhola, o mito da tribo que resiste à ocupação do Império Romano preferindo a autoimolação (suicídio) ao aprisionamento e conseqüentemente escravidão.





André Masson, *Numancia*, 1937.

Lembremos de Massada.

O historiador Flávio Josefo em seu livro *Guerra dos Judeus* (75 d.C) conta a história do cerco de Massada. Tendo o segundo templo de Jerusalém sido destruído no ano de 70 d.C, os opositores ao Império Romano se reuniram em Massada sob a liderança de Eleazar — muitos rebeldes Sicários⁴ estavam presentes. Massada foi uma cidade fortaleza construída para ser impenetrável. Sendo Flavius Silva o novo governador da província de Judeia e percebendo a resistência judaica debilitada — restava somente Massada como local de resistência — decide marchar contra a cidadela com todas as tropas disponíveis.

Massada fora construída no topo de um planalto com pequenas estradas de difícil acesso, mas possuía um abastecimento fácil de água e um estoque imenso de comida. As tropas romanas estacionaram em volta da cidade e implementaram um cerco, para evitar movimentação de saída e entrada da cidade. Flavius Silva ordenou a construção de uma nova rampa para as tropas alcançarem a cidade, uma estrada de fácil acesso. Com a nova rampa e com catapultas, as tropas romanas derrubaram a muralha que protegia Massada. Os judeus prontamente construíram outra muralha de madeira, o que impediu o rápido avanço das tropas romanas. Para superar esse impasse os romanos atearam fogo à muralha de madeira.

O líder judeu Eleazar percebendo que a muralha queimava e que logo Massada seria conquistada, reúne seus homens e discursa para eles. Seu discurso incita à escolha da morte à escravidão pelos romanos. Eleazar descreve claramente o que o exército romano iria fazer com todos os soldados e seus familiares. Que a escolha da morte seria uma gentileza para seus familiares e que a escravidão seria um ultraje para as esposas e filhos dos judeus.

Venham, enquanto nossas mãos são livres e ainda podem segurar uma espada, deixem elas executarem um nobre serviço. Vamos morrer não

⁴ Os Sicários eram um grupo extremista separatista formado nos anos 50 d.C que se diferenciavam dos outros grupos nacionalistas pelos seus métodos. O nome deriva da *sica*, pequena adaga que escondida em seus mantos e em reuniões públicas eram sacadas para atacar, tanto romanos como judeus simpatizantes. A adaga era utilizada por ser de fácil manipulação e ocultamento. O principal objetivo dos Sicários era executar assassinatos.



escravizados pelos nossos inimigos e deixar este mundo como homens livres em companhia de nossas esposas e filhos.⁵

O grupo rebelde judeu inicialmente relutou, mas percebendo que as tropas romanas se aproximavam logo aceitaram a ideia. Cada rebelde assassinou sua família e logo, um grupo de dez Sicários ficou responsável por executar o restante dos judeus. Todos morreram achando que Massada tinha ficado inabitada, mas uma velha anciã formara um grupo de mulheres e crianças que se esconderam nos poços de água — ao final sobreviveram 960 mulheres e crianças.

As tropas romanas destruíram a muralha de madeira e iniciaram o assalto à cidade. Não encontraram resistência alguma e começaram a chamar pelos judeus. Apenas uma mulher apareceu, informou que todos estavam mortos e encaminhou os romanos para o local do massacre. Josefo descreve que os soldados romanos admiraram a nobreza da resolução dos rebeldes. Massada caiu ao final do ano de 72 d.C. e agora toda a província da Judeia estava subjugada.

Um suicídio fracassado.

M., a quem se desejava fazer falar sobre diferentes assuntos públicos ou particulares, friamente respondeu: Todos os dias engrosso a lista das coisas sobre as quais não falo; o maior filósofo seria aquele cuja lista fosse a mais extensa.

Nicolas de Chamfort, *Máximas*, 1776.

Nicolas de Chamfort, (1740 -1794) foi um poeta, jornalista e humorista francês. Sua morte representa o cúmulo do suicídio fracassado. Constantemente ameaçado de ser encarcerado e não suportando a ideia de voltar para a prisão, Chamfort resolve suicidar-se. Em 14 de setembro de 1793 fecha-se em seu gabinete e dispara uma bala contra o rosto. A pistola funciona mal e, apesar de perder o nariz e parte do maxilar, o poeta continua vivo. Insatisfeito com o procedimento anterior, arma-se agora com um corta-papéis e tenta cortar a própria garganta porém, apesar de

⁵ JOSEPHUS. *The jewish war*. Londres, Penguin Books, 1981, p. 403. Tradução do autor.



diversas tentativas, não consegue perfurar nenhuma artéria importante. Utiliza então o mesmo corta-papéis para apunhalar o próprio peito e seus jarretes. Seu valete, alertado, encontra-o em um mar de sangue. Exausto e antes de perder a consciência, professa: “Eu, Nicolas Chamfort, declaro o meu desejo de morrer como um homem livre, em vez de continuar a viver como um escravo em uma prisão”

Apesar de todos os esforços para matar-se, Chamfort acaba sendo salvo por uma intervenção cirúrgica. Em janeiro de 1794, as buscas por sua pessoa foram abandonadas. Ainda não havia se recuperado de seus ferimentos e muito enfraquecido, morre em 13 de abril 1794.

Um suicídio após a indizível experiência de Auschwitz.

Com a aproximação das tropas soviéticas, em janeiro de 1945, o comando da SS em Berlim, responsável pelo comando dos campos de concentração nos países ocupados, decide evacuar o campo de concentração de Auschwitz, que estava localizado ao sul da Polônia. Já terrivelmente debilitados, os prisioneiros saem em marcha forçada, escoltados pela tropa de elite SS.

A “marcha da morte”, como ficou conhecida, passa por Gleiwitz, dirige-se para Buchenwald e, finalmente, chega a Bergen-Belsen no início de março. Aproximadamente cinquenta e oito mil prisioneiros iniciaram a marcha e aproximadamente quinze mil morreram na caminhada de exaustão ou fuzilados. Em 15 de abril de 1945 a vanguarda do Exército inglês liberta aproximadamente quarenta mil sobreviventes em Bergen-Belsen. Jean Améry estava entre eles, pesava quarenta e cinco quilos e havia passado 642 dias em campos de concentração.

Jean Améry na verdade se chamava Hans Maier, era austríaco, judeu de uma família assimilada, recebeu educação católica e nunca tentou esconder a origem judaica. Em 1938 quando as tropas alemãs ocupam Viena, decide fugir. Foi preso e escapa várias vezes da prisão até que em 1943 é identificado como judeu e enviado para Auschwitz. Em 1946, regressa a Bruxelas, onde começa a carreira de jornalista,



escritor e crítico de cinema e literatura. Publica seus ensaios autobiográficos, em 1964 no livro *Além de crime e castigo: tentativa de superação (Jenseits der Schuld und der Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten)* onde conta suas experiências desde a condição de judeu assimilado aos campos de concentração. Em 1975 publica seu segundo romance: *Le Feu ou la démolition*, história de um pintor judeu que vive refugiado em um edifício em ruínas, assustado com a lembrança dos pais assassinados em Auschwitz.

Em 1978, aos 65 anos, Jean Améry comete suicídio em Salzburg, na Áustria.

➔ 06. O mau pintor decepciona e não cumpre as expectativas.

Contemporâneo é ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.
Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo?*, 2008.

O *mau pintor* produz operações que vinculam e desvinculam o visível e sua significação, vinculam e desvinculam a palavra e seu efeito, é aquele que produz e frustra expectativas. Toda a expectativa é vinculada à presença do outro, é uma relação tensionada pelo outro. Sendo assim o *mau pintor* decepciona, ou seja, ele não cumpre com as expectativas, não cumpre o que é esperado dele.

Roland Barthes, em seu livro *Mitologias* (1957), nos esclarece sobre a luta livre⁶ e diz que um lutador pode irritar ou repugnar, mas nunca decepciona, visto que executa sempre até o fim o que o público espera dele. “No catch tudo o que existe, existe totalmente, não há símbolos nem alusões, tudo é dado exaustivamente; não deixando nada na sombra...”.⁷ No catch, o que é enfatizado é uma inteligência ideal das coisas, é uma euforia dos homens, ambos preservados durante certo lapso de tempo da ambiguidade constitutiva das situações cotidianas, e instalados na visão panorâmica de uma Natureza unívoca, onde os signos corresponderiam às causas,

⁶ Na edição brasileira mantiveram a grafia “catch”.

⁷ BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo, Editora Bertrand Brasil, 1993.



sem obstáculo, sem fuga e sem contradição. No ringue os lutadores seriam deuses, porque, durante alguns instantes, são a chave que abre a Natureza, o gesto puro que separa o Bem do Mal e desvenda a figura de uma Justiça enfim inteligível. A total correspondência com a expectativa seria algo totalmente inteligível. A total inteligibilidade é evitada e combatida pelo mau pintor.

10. O mau pintor é um fora da lei. Ladrão, assassino, bandido e marginal.

Lex iniusta non est lex.
Santo Agostinho, séc IV.

Não compreendo as leis.
Arthur Rimbaud, *Uma estadia no inferno*, 1873.

É melhor infringir a lei que morrer de fome.
Provérbio chinês

As forças que mudam a lei em modos outros que os triviais situam-se fora dela.
Francis Philbrick, 1938.

... os regimes criminosos não foram feitos por criminosos, mas por entusiastas convencidos de terem descoberto o único caminho para o paraíso. Defendiam corajosamente esse caminho, executando para isso centenas de pessoas.
Milan Kundera, *Insustentável leveza do ser*, 1983.

Cada novo ato literário — de Baudelaire, de Mallarmé, dos surrealistas — implica, ao menos, quatro negações, recusas, tentativas de assassinato: primeiro, recusar a literatura dos outros, segundo recusar aos outros o próprio direito de fazer literatura, negar que as obras dos outros sejam literatura; finalmente, recusar fazer ou dizer, no uso da linguagem literária outra coisa que não o assassinato sistemático da literatura.
Michel Foucault, *Linguagem e literatura*, 1964.

Se a arte, ao negar o específico e o suporte, misturou-se com o dia-a-dia, ela pode igualmente confundir-se com os movimentos de contestação, seja uma passeata estudantil ou uma rebelião num gueto negro dos Estados Unidos, seja um assalto a banco.

Frederico de Moraes,
Contra a Arte Afluente: o corpo é o motor da "obra", 1970.



Banditismo.

O julgamento unânime dos leitores de todos os séculos concorda em um ponto: que a parte mais interessante, mais humana, da *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, o mais interessante de todo seu cosmos, é o “Inferno”. A viagem de Dante pelo Inferno é análoga ao caminhar de toda uma vida. Começa ao transpor um portal por qual todos entram, com seu aviso *Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate*⁸ [Deixai toda esperança, ó vós que entraís], para conhecer os marginais e criminosos da sociedade cósmica – através das tempestades vertiginosas da sensualidade, através das florestas de avarentos, irascíveis, traidores, suicidas, sodomitas, prostitutas, até àquelas paisagens terríveis que nunca existiram e que, desde Dante, passaram a existir para sempre.

No cinema, Carlitos é um vagabundo e tenta sobreviver em meio ao mundo moderno e industrializado. Em *Tempos Modernos* (1936), Carlitos tem um emprego numa fábrica apertando porcas, mas acaba tendo um colapso nervoso — acaba repetindo incessantemente os movimentos de sua ocupação, tornando-se um movimento impulsivo sem controle — desta maneira é enviado para se tratar num hospício. Quando retorna, já curado, acaba se envolvendo numa confusão: é tomado como o líder comunista por trás da greve que está acontecendo e acaba por ser preso. Já na cadeia, frustra, sem querer, uma tentativa de fuga de presos e acaba sendo tratado com regalias na prisão. Carlitos em sua cela, animado pelos guardas, leva a vida ideal de pequeno-burguês americano: lê o jornal de perna cruzada, sob o retrato de Lincoln; mas a própria suficiência adorável da postura desacredita-a completamente, visto que se torna impossível procurar refúgio nela, sem notar a nova alienação que ela contém. Vale lembrar que Carlitos sai sempre vitorioso de qualquer situação: porque ele escapa a tudo, rejeita todo tipo de comando, e no homem, investe apenas o homem.

O historiador britânico Eric Hobsbawm, em seu livro *Bandidos* (1969), nos explica que o banditismo desafia simultaneamente as ordens econômica, social e política.

⁸ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*, São Paulo, Editora 34, 2014.



Desafia aqueles que detêm, ou aspiram ter o poder, a lei e o controle dos recursos. O banditismo não poderia existir fora das ordens socioeconômica e política que se fazem necessárias para que possam ser assim desafiadas. Seria natural a resistência à invasão de qualquer natureza, mesmo a invasão de poder de autoridade e do capital procedentes de fora. Sua existência implica um desafio à ordem social.

Para compreender o banditismo e sua história devemos vê-lo no contexto da história do poder, ou seja, no contexto do controle, por parte dos governos ou outros centros de poder (no campo, por exemplo, teríamos os donos de terra e do gado) daquilo que sucede aos territórios e entre as populações sobre as quais pretendem exercer controle. Isso porque a história do poder, isto é, a capacidade de controlar pessoas e recursos por meio da coerção, foi submetida a uma variedade e uma mutabilidade muito maiores que as estruturas da ordem econômica e social, cuja transformação foi lenta. Todo estado sempre teve que coexistir com outros territórios e populações que se acham fora de seu alcance. A história do banditismo faria parte da história do poder político, o qual, em seus níveis mais altos, é o poder dos impérios e dos Estados.

Entender que nas sociedades de classes anteriores à era do capitalismo moderno, o poder de coerção física era o fundamento principal do poder econômico. O principal mecanismo para a apropriação da riqueza gerada por aqueles que realmente a produziam era a força ou a ameaça de força. O poder político, através da possibilidade de coerção física, continua a ser o fundamento com o qual os Estados arrancam seus habitantes de seus territórios.

Os Impérios aristocráticos (despóticos) caracterizavam-se por operações de espoliação: quando as elites queriam mais, não pensavam em termos de aumento de produtividade. Simplesmente apertavam e oprimiam com mais força, e em geral encontravam um pouco de insumos escondidos. Às vezes, erravam no cálculo e espremiam com força excessiva, o que podia acarretar fugas, distúrbios e oportunidades de rebelião.



A debilidade do poder propiciava o potencial para o banditismo. Até os impérios mais fortes (como o Chinês e o Romano) consideravam que certo grau de banditismo era normal e endêmico nas áreas fronteiriças, dedicadas ao pastoreio ou às atividades semelhantes. Onde a estrutura do poder era estável, a maior parte dos bandidos potenciais, tendia a ligar-se àqueles que pudessem recompensá-los como servidores ou agentes dos senhores, como soldados, guardas ou policiais dos Estados. Poderíamos pensar que atualmente os bandidos teriam como escolha se tornarem servidores públicos concursados? Entre as diversas categorias de bandidos em potencial encontramos ex-militares e trabalhadores sem terra.

O governo brasileiro, em 1927, preocupado com o avanço do movimento “Coluna Prestes”⁹ passou a buscar no Nordeste forças para combater o avanço do movimento revoltoso. Uma das estratégias do governo foi tentar uma aliança com o grupo mais temido do cangaço nordestino: o bando de Lampião. Mas como tornar Lampião e seu bando funcionários à serviço do governo dos estados nordestinos, já que eram inimigos mortais?

Quando a “Coluna Prestes” se aproximou do estado do Ceará, o deputado federal Floro Bartolomeu teve a ideia de procurar Padre Cícero e propor ao beato usar sua influência para convencer Lampião a entrar em confronto com os revoltosos, liderados por Luiz Carlos Prestes. Assim o político escreve uma carta e Padre Cícero endossa. Lampião recebe a carta e segue para Juazeiro – morada de Padre Cícero – acampa com 49 homens perto da cidade e mais de 4 mil curiosos vão vê-lo. No mesmo dia, se encontra com Padre Cícero e recebe uma patente de capitão dos Batalhões Patrióticos, assinada por um funcionário do Ministério da Agricultura. Mais tarde esse homem dirá que, naquelas circunstâncias, assinaria até a exoneração do presidente. Todos os cangaceiros recebem uniformes e fuzis novos.

⁹ A “Coluna Prestes” foi um movimento político-militar brasileiro existente entre 1925 e 1927 e ligado ao tenentismo de insatisfação com a República Velha. Fazia parte do movimento um grupo de tenentes e soldados do exército brasileiro revoltados com baixos salários e condições da população brasileira, exigiam o voto secreto, a defesa do ensino público e a obrigatoriedade do Ensino secundário para toda a população.



Já tendo tomado benção de Padre Cícero, Lampião e seu bando partem decididos a cumprir o combinado. Entretanto na divisa com o estado de Pernambuco são perseguidos pela polícia local, o comandante da tropa não acreditou que Lampião pudesse carregar uma insígnia de capitão militar. O desconhecimento e estranhamento por parte dos policiais decepciona o cangaceiro, que ali mesmo se revolta e entra em confronto armado com as tropas governamentais, encerrando de vez sua curta vida de funcionário público. Revoltado com a organização do Estado Brasileiro, o cangaceiro interrompe sua carreira de defensor público e retoma sua rotina de crimes, à margem da legalidade. Semanas após o confronto, Lampião volta para falar com Padre Cícero, porém o beato não quis recebê-lo.

A combinação de desenvolvimento econômico, comunicação eficiente e administração pública da Modernidade priva qualquer banditismo, inclusive o social, das condições nas quais floresce. A transição de uma economia pré-capitalista para uma economia capitalista poderá destruir completamente o tipo de sociedade que dá origem e sustenta o banditismo, substituindo-o por outras formas de criminalidade.

Os bandidos, por definição, resistem a obedecer, estão fora do alcance do poder, são eles próprios possíveis detentores de poder e, portanto, rebeldes em potencial. Uma das formas mais importantes é encontrada na configuração do homem que não está disposto a aceitar o papel social dócil, passivo e submisso imposto pelo Estado. Pensando assim, o banditismo seria uma forma de escapar à sociedade em determinadas circunstâncias, de maneira que os bandidos possuem vontade ou capacidade de rejeitar a submissão imposta pelos estados. Seria uma resistência aos conquistadores, opressores estrangeiros assim como resistência a outras forças que estejam destituindo, destruindo ou impondo uma ordem.

A palavra bandido provém do italiano *bandito*, que significa um homem “banido”, “posto fora da lei”. A constituição brasileira de 1988, baseada nas constituições alemã e francesa, no seu artigo 3º, inciso III reza que um dos objetivos fundamentais da República Federativa do Brasil é a erradicação da marginalização. Percebemos que a eliminação da marginalidade de uma sociedade pode ser executada, não como



a inclusão de todos, mas tratando-se de acabar com a borda permeável que não está nem dentro nem fora. Essa borda, essa margem, local inclassificável sempre seria berço de possíveis distúrbios e resistências.

Crimes de artistas ou os artistas bandidos e seus amigos marginais.

Muitos dos trabalhos apresentados aqui tratam da questão do roubo e do furto. Mesmo existindo uma diferença legal entre os termos¹⁰, aqui trataremos como sinônimos — um ato de tomar algo de outra pessoa.

O ato de roubar tem o potencial de provocar um relacionamento com as questões de autoria, da morte do autor, de apropriação, de troca, de atribuição; de maneira que o roubo amplia o discurso dessas questões. O roubo pode sugerir a construção e formação de outro código moral, expressando a atitude de que uma lei injusta não precisa ser obedecida, ou seja, quando algo não nos representa temos que encontrar outros meios de representação.

Roubar pode ser pensado como uma negociação das fronteiras legais que usa a ambiguidade do texto da lei para fazer interpretações sutis do código penal. Além dos questionamentos sobre as fronteiras da lei, o roubo e sua relação com a apropriação levantam questionamentos sobre as estruturas econômicas e de trocas, pois seu significado cultural ainda está conectado e atribuído a noção de propriedade privada. Será que só poderíamos roubar aquilo que é atribuído ao outro? Poderíamos roubar a nós mesmos?

Se o trabalho honesto sempre produz algo útil, de utilidade, seria o roubo uma maneira de escapar de uma sociedade que busca um utilitarismo absoluto, de uma sociedade ditada pela racionalidade voltada para os fins?

¹⁰ A diferença legal entre roubo e furto, é a presença física da vítima: se houver contato com a vítima, violência ou ameaça, é roubo; se tomarmos algo que pertence a outra pessoa sem estabelecer contato com ela, cometemos furto. Para a Justiça brasileira, já que envolve violência contra alguém, o roubo, é um crime bem mais grave do que o furto.



A estratégia do roubo tem suas raízes no ready-made duchampiano, roubar é uma extensão deste legado, podemos dizer que um objeto é roubado do cotidiano e posicionado dentro do contexto artístico.

Seria o mundo hoje tão fragmentado, que tudo se deslocaria num fluxo frenético sem locais de parada; e que a experiência — qualquer experiência — só seria possível se de algum modo interrompêssemos esse fluxo, roubássemos algo desse fluxo? E que tal fluxo só poderia ser interrompido, ou roubado, com pequenas barragens, que criassem pequenos turbilhões e pequenos redemoinhos — de maneira que partes de informações desse fluxo pudessem ser estancadas, relocadas ou recontextualizadas em pequenos aquários, objetos ou livros?

Andrew Russeth, em seu artigo *When felonies become form: the secret history of artists* publicado no site *Art News* em maio de 2016, reúne alguns relatos de artistas que cometeram crimes, alguns como ato isolados de comportamento e em outros casos a criminalidade explícita é proposta como obra de arte. Apresenta alguns artistas que não somente quebram as leis para fazer arte, mas que também usaram a quebra da lei como linguagem artística.

Em suas manifestações extremadas, os crimes como obras de arte colocam os artistas e o espectador em risco, ambos ficam sujeitos a danos físicos e psicológicos. Nessa coletânea de trabalhos podemos perceber, como fio condutor presente em sua maioria, uma tentativa de desvelar e demonstrar como o poder opera, tanto o poder do Estado como o poder das instituições dentro do campo da arte. Talvez toda arte deva expor o sistema de poder de forma dolorosamente visível.

Aos relatos de Russeth, reuni outros relatos e fiz uma lista de artistas que se relacionaram com o crime. Sabemos que a artista americana Christine Kozlov na década de 1960 fez um estudo do crime como uma atividade artística, mas ainda não encontrei tal estudo.¹¹

¹¹ FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006, p. 230.



Começamos no renascimento, com o escultor italiano Benvenuto Cellini que, em 1534, mata o assassino de seu irmão — comete uma chamada vingança de sangue baseada na antiga Lei de Talião¹² —, mas logo recebe perdão do Papa Paulo III, que declara: “homens como ele não deve ser submetidos às leis”.

Em 29 de maio de 1606, o pintor italiano Michelangelo Merisi Caravaggio, entra numa briga por questões fúteis; em dado momento fere na coxa, possivelmente cortando a artéria femoral, um jovem nobre chamado Ranuccio Tomassoni, que acaba morrendo. Caravaggio foge para Nápoles, mas pela lei, é banido de Roma pelo assassinato. Em 1608, na ilha de Malta, é preso por brigar e ferir um Cavaleiro da Ordem de Malta, mas escapa da prisão e foge para a Sicília.

Em 1660, em Amsterdã, o pintor holandês Jacob Van Loo apunhala até a morte um comerciante de vinho e em seguida foge para Paris. É sentenciado *in absentia* à morte, o que sempre o impediu de retornar ao seu país. Mas sua reputação como artista nunca foi manchada, três anos após o incidente Van Loo é eleito para a *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, em Paris.

O artista alemão Jean Arp relata sobre o roubo que sofreu do pintor italiano Amadeo Modigliani, quando vivia num estúdio em Boulevard Raspail. Modigliani vivia do outro lado da rua e muitas vezes fazia uma visita para recitar Dante, beber e fazer uso de cocaína. Uma noite, junto com outros artistas, decidiram comprar a droga. Cada um entregou alguns francos a Modigliani para a compra. Esperaram várias horas e quando finalmente voltou, rindo e fungando, Modigliani já tinha consumido todo o entorpecente.

No segundo Manifesto Surrealista, de 1930, André Breton propõe: “O mais simples ato Surrealista consiste em ir à rua, com uma pistola na mão, e dispará-la às cegas,

¹² Os primeiros indícios do princípio de talião foram encontrados no Código de Hamurábi, em 1780 a.C. no reino da Babilônia. Esse princípio impede que as pessoas façam justiça por elas mesmas de forma desproporcional, no que diz respeito ao tratamento de crimes e delitos, é o princípio “olho por olho, dente por dente”. A palavra *retaliação* indica retribuição de uma ofensa com a mesma intensidade, oriunda do mesmo radical latino *talis*.



puxando o gatilho o mais rapidamente possível, em direção à multidão”. Nenhum artista Surrealista chegou a executar tal ação.

Dentre os vários trabalhos que Hélio Oiticica fez, que flertam com a criminalidade, podemos citar: *Bólido Caixa 18* — homenagem a Cara de Cavalo de 1965, *Cosmococa* de 1973. Mas o que mais interessa neste verbete é sua amizade com criminosos, contraventores ou malandros que aplicavam golpes ou cometiam crimes. Em seu livro *Hélio Oiticica — Qual é o parangolé?* (1996), Waly Salomão conta um caso sobre a anulação do mundo convencional do moralismo que presenciou junto com Hélio. Em abril de 1970 os dois foram para o “mangue”, nome dado à antiga zona de prostituição Vila Mimosa, localizada no Estácio. Foram para a casa de Rose Matos, amiga de ambos, que abrigava dez ou doze travestis, que iam caçar, na zona sul, seus clientes. Rose queria mostrar para os dois uma operação chamada “sangria de um pato” ou “suadouro”. A ação consistia em roubar o cliente durante o ato sexual. Para isso a travesti levava o cliente para um quarto “preparado”, um quarto que possuía uma porta que era removida com facilidade, além disso, a travesti colocava o rádio num volume alto, para evitar qualquer possibilidade de detecção da ação. Assim que o casal começava o ato sexual, Pepa — outra travesti — removia a porta, rastejava até a roupa do cliente e retirava todo o dinheiro da carteira. Rose, Hélio e Waly observavam tudo de outro quarto. Logo após limpar a carteira do cliente, Pepa recolocava a porta e Rose prontamente, fazendo voz de tia zangada, batia na porta ameaçando o casal, dizendo que iria chamar a polícia e etc. A travesti saía correndo sem deixar pistas, o cliente podia até reclamar, mas Rose já tinha subornado os policiais que faziam a ronda por lá, de forma que a ação sempre saía proveitosa. O cliente normalmente ficava com vergonha e, não querendo chamar a atenção para si, ia embora sem discutir.

Em 1972 o artista norte-americano Chris Burden, durante uma entrevista ao vivo para um canal de televisão, tomou seu entrevistador como refém. Segurando uma faca em seu pescoço, ameaçou matar o repórter se a entrevista fosse tirada do ar. Burden revelou que antes da entrevista avisou à repórter que iria executar algum ato obsceno e que era para ela ficar tranquila. O nome da performance é *TV Hijack*.





Chris Burden, *TV Hijack*, 1972.



Dennis Oppenheim, *Violations: evidence of 153 misdemeanors in violation of Section 484 of the California penal code (petty theft)*, 1972.



Ulay, *There is a criminal touch to art*, 1976.



Carl Spitzweg, *Der arme Poet*, 1839.



Caravaggio, *Os trapaceiros*, 1594.

Também em 1972 o artista norte americano Dennis Oppenheim apresentou numa galeria de arte o trabalho *Violations: evidence of 153 misdemeanors in violation of Section 484 of the California penal code (petty theft)*, que consistia de 153 calotas roubadas de carros da Califórnia, juntamente com um vídeo mostrando o artista roubando uma delas.

Em 1976 o artista alemão Ulay, então com 33 anos, vai a *Neue National galerie* em Berlim, e rouba um quadro do artista Carl Spitzweg. O quadro é roubado e no mesmo dia colocado em uma residência de uma família de imigrante turcos num bairro pobre de Berlim. Toda a ação foi filmada por Jörg Schmidt-Reitwein. Preso e condenado a 36 dias de prisão ou a uma multa de 3.600 marcos alemães, Ulay preferiu fugir do país. O trabalho que se intitula *There is a criminal touch to art* foi apresentado com o registro da ação e com um roteiro de como criar uma obra de arte criminosa: o artista comete um crime, divulga com ajuda de uma vasta documentação, e então, quando as autoridades aparecem, o artista deve escapar. Coincidentemente em 1989 o quadro foi novamente roubado e nunca mais foi achado. A escolha do artista por este quadro não é aleatória: é uma pintura que Adolf Hitler admirava muito: *Der arme Poet*, de 1839.

Em 8 de setembro de 1985 a artista Ana Mendieta morre ao cair do 34º andar do seu apartamento em Nova York. Os vizinhos ouviram logo antes de sua queda uma briga violenta com seu marido, o artista Carl Andre. Era notório o relacionamento turbulento e o alto consumo de bebidas alcoólicas pelo casal. Não houve nenhuma testemunha ocular dos eventos que levaram à morte de Mendieta. Na gravação da chamada telefônica de Andre para a polícia diz: “Minha esposa é uma artista e eu sou um artista e nós tivemos uma disputa sobre o fato de que eu expus mais. Ela foi para o quarto e eu fui depois dela e ela se jogou da janela”. Andre foi acusado de assassinato e em 1988 foi absolvido por falta de provas.





Ana Mendieta, *Silhueta*, 1973-7.

Durante dois anos (1995-97) os artistas italianos Eva e Franco Mattes roubaram pequenos pedaços de trabalhos de artista já consagrados — geralmente trabalhos caros em exposição em museus. Uma lasca de tinta de um quadro de Vasily Kandinsky, uma etiqueta de um pedestal de uma escultura de Jeff Koons, uma tampinha de garrafa de um trabalho de Ed Kienholz e um fragmento retirado da *Fonte* de Marcel Duchamp. Foi somente em 2010 que a dupla, acreditando que seus crimes já tinham prescritos, apresentaram sua coleção em uma exposição, juntamente com registros de suas ações. Alguns consideraram o trabalho como um grande tributo aos artistas colecionados.

Em 1996 o artista italiano Maurizio Cattelan foi convidado a apresentar um trabalho para uma exposição coletiva no *De Appel Arts Centre* em Amsterdã. Cattelan respondeu simplesmente se apossando de uma exposição de Paul de Revs e de todo equipamento de escritório da Galerie Blom, também localizada em Amsterdã, e apresentou todo o material como seu trabalho. A obra foi intitulada: *Another Fucking Readymade*. Ao ser questionado pelo curador, Cattelan disse que não teve tempo hábil de executar um novo trabalho, lhe foram dadas apenas duas semanas para produzir, e que geralmente um trabalho toma seis meses para sua produção. O artista afirmou que foi uma tática de sobrevivência, como, se tivesse passando fome e fosse pego roubando comida de um supermercado.

Em 4 de novembro de 2000, na Cidade do México, o artista belga Francis Alÿs entra em uma loja de armas e compra uma Beretta 9mm. Logo após municiar a arma, sai da loja segurando ela na mão direita. O artista anda pela rua com uma arma na mão, e após onze minutos Alÿs é abordado e preso pela polícia mexicana. Toda a ação foi filmada pelo cineasta Rafael Ortega. No dia seguinte, Alÿs reencena e filma toda ação com a participação dos policiais que o prenderam. *Re-enactments Mexico City 2000*, um vídeo de 5'20" é apresentado com as duas ações dividindo a tela de projeção simultaneamente. Ao apresentar a documentação em vídeo de uma ação próxima do mesmo evento encenado mais tarde, Alÿs esperava trazer as ambiguidades que habitam o documentário e suas relações com a ficção e quer discutir a transparência enganosa da documentação da arte. Também fica claro a questão da debilidade da



lei, mostrando como é fácil transportar uma arma em plena luz do dia e a impunidade que permitiu que o artista não ser encarcerado apesar de ter executado um ato caracterizado como crime — para não mencionar as notáveis habilidades de atuação dos agentes de polícia envolvidos na reencenação.



Francis Alÿs, *Re-enactments Mexico City*, 2000.

Em 2002, Lourival “Cuquinha” Batista e Daniela Brilhante têm seu trabalho 1º *Concurso Mundial do Mickey Feio* selecionado para o salão Mostra Rio de Arte Contemporânea no MAM-RJ. No mesmo dia da abertura da mostra no museu, estava exposta uma retrospectiva de Helio Oiticica. Na retrospectiva eram expostos uma série de *Parangolés* que se podia usar num espaço restrito. Cuquinha pegou o parangolé *Guevaluta Baby* e deixou o seu casaco no local. Quando pretendia devolver o parangolé, uma funcionária do museu avisou que a exposição estava fechada e que todos deveriam ir para o terraço, onde se realizava o coquetel. “Me vi do lado de fora do espaço expositivo com a obra no corpo, um parangolé desmumificado” descreve Cuquinha. O artista participou da festa filmando a reação dos artistas, curadores e curiosos com o fato do parangolé estar fora da exposição, fora do museu. Depois da festa Cuquinha vai para o bairro da Lapa e finalmente para o local onde estava hospedado. Na manhã seguinte, recebe uma ligação do MAM-RJ solicitando o retorno da obra de arte ou seria acusado de roubo e a polícia chamada. Prontamente retorna ao museu e devolve o parangolé. Toda a ação foi registrada apenas fora do museu. Ao final do vídeo, o artista aparece cheirando cocaína numa imagem de Hélio

Oiticica, fazendo referência ao trabalho *Cosmococa*, do próprio Helio, sendo que este faz referência aos retratos de Marilyn Monroe de Andy Warhol.¹³

O artista búlgaro Ivan Moudov tem uma série intitulada *Fragments (2002-2007)*, em que também apresenta pedaços de obras de arte roubadas durante suas viagens. O artista diz que seu trabalho é, em parte, uma reação à falta de instituições de arte contemporânea no seu país, e que seu gesto é uma tentativa de trazer algum conhecimento de arte contemporânea para a Bulgária. Seu ato derivaria da crença dos índios norte-americanos que escalam seus inimigos para tomar seu poder, conclui dizendo que sua situação não é a mesma, mas que se sente cada vez mais forte.

O argumento do filme argentino *El artista (2008)*, dos diretores Mariano Cohn e Gastón Duprat, é bem simples: o enfermeiro Jorge Ramírez cuida diariamente de um senhor enfermo chamado Romano. Ao voltar para casa, Jorge guarda os desenhos que Romano faz na casa de repouso. Jorge produz um portfólio e o envia para uma galeria de arte contemporânea com a intenção de vender os desenhos. A primeira dica que o galerista dá a Jorge é que ele assine os desenhos. No momento seguinte, Jorge já está participando de exposições, feiras, debates e festas em casa de colecionadores. Roubando os desenhos de Romano, o enfermeiro reforma seu apartamento, compra carro novo, novas roupas, novos óculos e também arruma nova namorada. Ao final do filme Jorge já está morando em Roma como artista contemporâneo consagrado.

Mais recentemente, em 2015, o cineasta norte-americano Joe Gibbons, de 61 anos, foi condenado a um ano de prisão, após ter se declarado culpado pelo roubo de mil dólares no Capital One Bank na véspera do ano novo. Gibbons declarou que toda essa ação faz parte de uma performance que está sendo filmada para se tornar seu próximo longa-metragem. Também declarou que, além de ter sido professor do MIT, suas instalações estiveram quatro vezes na Whitney Biennial, seus filmes estão em coleções do Museu of Modern Art e do Centre Pompidou e que sua pesquisa artística

¹³ Link para o vídeo: https://youtu.be/X_PUA9sjtPE



exploraria a fronteira entre a realidade e a ficção. Gibbons foi preso num quarto de hotel perto do banco roubado, após uma denúncia anônima — ele acredita que foi algum dos seus ex-alunos que o denunciou. Contudo o cineasta contou com ajuda da Light Industry, que levantou fundos para que ele “continue com sua grande contribuição ao cinema”. Sobre Gibbons também paira a suspeita de um segundo roubo, no Citizens Bank de Rhode Island, onde foram roubados três mil dólares. Como desfecho, Gibbons não poderá se beneficiar financeiramente de qualquer filme que venha fazer da ação; as leis americanas proíbem todo criminoso de ter qualquer tipo de lucro com seus crimes, incluindo o lucro com as imagens de seus atos criminosos.

Os crimes passionais são julgados e legislados por uma lei própria, considerada mais branda. O autor de um crime passional apresenta uma incomensurável necessidade de dominação ante o outro e sua pulsão de destruição é apenas o instinto de posse exasperado — o supremo ato de posse de algo só se sacia tendo posse da morte desse objeto. Será que os crimes de artistas precisariam ter uma legislação própria?

Dizem que o jornalista, escritor e político francês, Honoré Gabriel Riqueti (1749-1791), o conde de Mirabeau, se tornou ladrão de estradas para verificar o grau de resolução necessário para uma pessoa se colocar em oposição formal às leis da sociedade. O conde acreditava que todo homem é capaz de se encontrar com bastante frequência em oposição formal ao que é tido como as leis mais sagradas da sociedade, por obedecer outras leis, leis próprias, e assim pode testar sua resolução sem sair de seu próprio caminho.

Recebido em: 02/11/2018
Aprovado em: 16/11/2018

