

ARTISTA DA FIGURA

Marcio Doctors

Acredito que os movimentos dos corpos no espaço, sua ocupação e distribuição, denotam o sentido de uma conversa; o destino de uma percepção. Foi assim que se deu o encontro que tivemos no Recife, em um fim de semana corrido — de ida e vinda rápida — de um dia para o outro: Rio—Recife—Rio. Foi desta forma em par — como velhos companheiros decalcados na efígie do outro — que nosso encontro se deu — frente a frente — sentados em um banco de austeridade monástica, que corta perfeitamente ao meio o escritório do ateliê de Gil Vicente. Sem que tivéssemos percebido, repetimos com nossos corpos, como em uma premonição às avessas, a mesma situação da série dos auto-retratos Rorschach, que dominavam uma das paredes do escritório: estávamos sentados um em frente ao outro, como em um jogo de espelhamentos, em que a presença do outro tornava-se uma presença de reconhecimento; uma quase extensão de si mesmo. Essa maneira extensiva de ver o outro, como um vínculo necessário para a sua própria construção, me deu a chave da obra de Gil Vicente. *Eu e Maria Vasconcelos, Eu e José Cláudio, Eu e João Câmara e, naquele momento, só que na realidade dos acontecimentos, Eu e Marcio Doctors* queriam e querem dizer *Eu e a Pintura*.

Eu e a Pintura é o que trata a trajetória artística de Gil Vicente. Muito já foi dito sobre artistas que têm necessidade da arte para se manterem vivos. Mas não é nesse sentido romântico que estou me referindo a *Eu e a Pintura*, apesar da pintura ter também para ele esse aspecto de forma de relacionamento com as pessoas e o mundo. Estou me referindo, neste momento, a um ponto de irreduzibilidade máxima, no uso de meios técnicos mínimos, em que a pintura de Gil Vicente se realiza. Em outras palavras, *Eu e a Pintura* significa dizer *Só Eu e Só a Pintura*. Significa dizer que ele visa um procedimento plástico que busca a simplicidade, que se manifesta através da escolha de meios técnicos expressivos mínimos como o papel, o nanquim e o pincel. Essa redução faz emergir uma apreensão direta da arte: o que está em jogo é

uma passagem entre o artista e sua produção, sem intermediações outras que não os procedimentos já consagrados pela história da pintura, despidos de qualquer excesso. Essa concisão de meios nos fala de uma necessidade atávica da pintura de manter-se viva como expressão da película do mundo. O que a obra de Gil Vicente busca é manifestar radicalmente essa percepção da pintura como superfície plana, bidimensional.

Esse compromisso com o bidimensional se apresenta como uma constante na trajetória de Gil Vicente. Desde as primeiras manifestações pictóricas, quando aos doze anos entra na Escolinha de Arte do Recife, passando pelos Ateliês Livres, ligados à Universidade Federal de Pernambuco, até a bolsa de estudos que recebe para estudar arte em Paris; em todas essas experiências, sua prática artística mantém-se fiel à idéia da pintura como o lugar do plano. É interessante observar que não encontramos nenhuma manifestação tridimensional na sua produção. Nem sequer um encantamento tátil, como uma tinta mais espessa ou alguma textura. Seu interesse concentra-se no uso da tinta quase diluída, com pontuações de linhas gráficas. A única experiência tridimensional que consegui descobrir foi uma série de 1.000 *origamis*, que não tinha propriamente um objetivo artístico e funcionou mais como uma experiência de disciplina, autoconcentração e leveza espiritual, que é produzida por um esquecimento desencadeado pela repetição quase automática do gesto de dobrar o papel. E, mesmo nesse caso, vale observar que o *origami* é um plano que busca desdobrar-se na profundidade do espaço. Em suma, até quando pensa o espaço tridimensional, Gil Vicente o pensa a partir do plano. É essa concentração no plano que dá uma das características fundamentais de sua obra, que é a de pensá-lo como um recorte suspenso das cenas do mundo, capaz de absorver a densidade e a intensidade das sensações.

Gilles Deleuze, em seu livro *Francis Bacon — Logique de la sensation*, no capítulo *Peinture et sensation*,¹ toca nesse ponto quando analisa a função da figura na obra de Cézanne, dizendo que apesar de não ter sido ele quem inventou a via da

sensação na pintura, foi ele quem deu status para essa questão, que poderíamos resumir como um ponto de interseção entre o subjetivo e o objetivo na história da arte. Em outras palavras, Cézanne percebe o risco do desdobramento do Impressionismo — que criou uma imagem cada vez mais diluída da realidade, baseada na impressão e não na sensação, em que o contorno da figura era engolido pela atmosfera caracteristicamente *flo* da pincelada impressionista — e propõe que se segure a imagem a partir dos elementos geométricos que a estruturam, ou seja, a partir da lógica interna do espaço da tela, de forma a conservar, através da objetividade pictórica, o espaço para a subjetividade expressiva do artista. A proposta de Cézanne é a de retornar aos elementos irreduzíveis da representação, enquanto realidade separada do mundo, para conservar a pintura como campo expressivo; o que estava deixando de acontecer com o Impressionismo, uma vez que estava mobilizado em perseguir objetivamente a representação da luz a ponto de esquecer que, por detrás do ato de representar, existe o sujeito da representação. Para efeito de exemplificação, e guardando as devidas distâncias, poderíamos dizer que o mesmo aconteceu entre nós com o Concretismo. Foi necessária a invenção neoconcreta como forma de expandir o campo da sensação para conservar a objetividade da obra de arte enquanto obra de arte, que de outra forma seria engolida pela objetividade concreta, que corria o risco de transformar tudo em objeto, sem nenhum ancoramento expressivo.

Quando Gil Vicente concentra-se no plano, o que ele está nos indicando é exatamente esse campo da sensação, que ele não quer deixar escapar. O que ele está querendo dizer é que ele não quer o imediatismo da matéria, como na escultura, no objeto ou nas instalações, mas a intermediação do plano como possibilidade do acontecimento expressivo da sensação. Por isso que tem necessidade da figura, como na série *Sessenta Cabeças*, em que a cabeça humana é dissecada nas múltiplas sensações que ela pode provocar no artista. Esse vínculo com a figura não é feito de forma abstrata — fruto somente da imaginação —, ao contrário, ele precisa que posem para ele, como na tradição dos modelos vivos ou das naturezas-mortas ou

das paisagens. A presença do referente é importante para ele, não no sentido da representação naturalista clássica, mas no sentido da presença física como desencadeadora do campo da sensação a que se refere Cézanne. A sutileza e a contemporaneidade da obra de Gil Vicente está nesse deslocamento que cria, como uma espécie de retomada de questões da modernidade que pareciam adormecidas e que podem nos ser úteis ainda hoje. Em outras palavras, a questão da presença e da fisicalidade na arte atual é surpreendida por Gil Vicente no plano bidimensional, através de uma manobra à la Cézanne e próxima a Bacon, em que a obra é constituída a partir da presença física do referente, que é a sua garantia expressiva.

Mas há ainda um outro elemento que marca a obra de Gil Vicente, é a sua pulsão autobiográfica, que está presente nessa série de trabalhos que apresenta na Bienal de São Paulo. José Cláudio, pintor e amigo de longa data, referindo-se a Gil, disse que ele tem a ilusão de que vai conseguir fugir de si mesmo, mas que não vai conseguir não. Essa fidelidade a si mesmo é o compromisso que Gil Vicente estabeleceu com uma tradição narrativa pictórica e não ilustrativa da arte, a que devemos ficar mais atentos na história da arte brasileira. Essa vertente, em que surpreendo artistas como Goeldi, Iberê Camargo e Vitor Arruda, são de artistas dotados de grande imaginação, figurativos e ao mesmo tempo com uma ligação com um Brasil menos solar, povoado de tristeza e solidão. Esse outro Brasil, que trai o discurso cultural dominante da alegria, é um Brasil tímido, que está se fazendo cada vez mais consciente, na medida em que a certeza da insuportabilidade de uma longa história econômica e cultural, marcada também por tristezas e sofrimentos, mina nossas convicções solares. Gil Vicente faz coincidir sua biografia com essa visão menos colorida do Brasil, criando uma narrativa pictórica de estranhezas de um mundo em suspensão. Não são ilustrações de sentimentos pessoais, mas são apreensões narrativas de um mundo solitário e desprotegido, que possui uma certa placidez da resignação. A obra funciona, então, como um sorvedouro expressivo que dá forma a essas duas forças: a pessoal e a social.

A visão da distância — o tomar distância de — é o recurso estilístico que Gil Vicente utiliza para evitar a ilustração. Narrar pictoricamente pressupõe um afastamento, ilustrar pressupõe uma aproximação. Por isso que ressaltai o fato de que a presença e a observação do referente na construção da obra de Gil Vicente é fundamental. Essa medida de distância que a presença do outro estabelece é o recuo necessário para que a sensação possa se estruturar expressivamente. É muito comum surpreender pintores que se aproximam e se distanciam do quadro enquanto estão trabalhando. Isso ocorre porque precisam certificar-se desse afastamento corpóreo (da separação) entre o artista e a obra. Essa distância é a medida necessária para criar espaço de objetividade tanto para a obra quanto para o artista. O ato criativo é uma pulsão paradoxal que afasta para aproximar. Quando Gil Vicente se apegua ao plano e nele insiste é porque necessita da certeza de separação de campos que o plano estabelece entre ele e o mundo; entre o artista e a obra. E mais, radicaliza essa distância recorrendo a uma perspectiva quase aérea em trabalhos como *Roda*, *Homenagem a Osman Lins* e *A roupa do meu pai no porão* ou fazendo uso do recurso de grandes áreas negras, como em *Repouso* e em *Último*, onde as figuras são lançadas na solidão do espaço que as envolve.

Gil Vicente é um artista da figura. Para nós a figura existe na sua obra como ponto de concentração a partir do qual somos atraídos para a sua narrativa pictórica, que trata fundamentalmente da solidão humana, que é plasticamente determinada pelas grandes áreas de cor negra. Para o artista a figura existe como o ponto de referência externo que necessita para poder exercitar sua imaginação criadora sem se confundir com ela. Gil Vicente é um artista da sensação, que busca nos elementos mínimos da pintura o espaço para a sua solidão.

¹ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon — Logique de la sensation*. Éditions de la différence, 1996.