

ARIANA DE ABREU LORENZINO

A POÉTICA DE GENTILEZA: UM PATRIMÔNIO CARIOCA

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes,
da Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais.
Área de concentração: Fundamentos Teóricos
das Artes.

Orientadora: Prof^a Dr^a Lucia Helena Reily.

CAMPINAS
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

L887p	Lorenzino, Ariana de Abreu. A poética de Gentileza: um patrimônio carioca. / Ariana de Abreu Lorenzino. – Campinas, SP: [s.n.], 2009. Orientador: Prof^ª Dra. Lucia Helena Reily. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Arte urbana. 2. Performance. 3. Arte e psicologia. 4. Graffiti. 5. Patrimônio urbano. 6. Arte e doença mental. I. Reily, Lucia Helena. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	---

Título em inglês: "The poetics of Gentileza: a carioca heritage."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Urban Art ; Performance ; Art and psychology ; Graffiti ; Urban Heritage ; Art and mental illness.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª Dra. Lucia Helena Reily.

Prof. Dr. Arthur Hunold Lara.

Prof^ª. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Prof^ª. Dra. Regina Lara Silveira Mello.

Prof^ª. Dra. Lygia Arcuri Eluf.

Data da Defesa: 23-07-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Ariana de Abreu Lorenzino - RA 065629 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lucia Helena Reily
Presidente



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Titular



Prof. Dr. Arthur Hunold Lara
Titular

Dedico a todos aqueles que, em meio à multidão,
conseguem desviar o olhar dos que vivem
apressados pelas ruas das cidades.

AGRADECIMENTOS

Ao professor e colega Leonardo Guelman, que através de seus olhos me fez vislumbrar meu projeto, mesmo sem imaginar, por me atender sempre que necessário e me fazer sentir parceira nesta incumbência de tornar possível o reconhecimento tanto da obra quanto da personalidade do Profeta Gentileza.

Ao Dado Amaral, por ser tão solícito e abrir as portas das documentações audiovisuais precisas, fiéis e sensíveis feitas sobre o Profeta.

À Prof.^a Dr^a Lucia Helena Reily, que mais que minha orientadora e amor à primeira vista em termos acadêmicos, uma casta rara de pessoa e que sempre, em conjunto com sua inteligência e sensibilidade, tornou possível o entender, o compreender e o saber, em todos os sentidos, sempre.

Ao Prof. Dr. Arthur Lara, que colaborou em um projeto que, ao nosso entender, ultrapassa os limites acadêmicos e passa a ser de alma.

À Prof.^a Dr^a Verônica Fabrini, a quem admiro e sou fã, por suas contribuições sensíveis e precisas, que abriram outras possibilidades de interpretação dos dados apresentados no exame de qualificação.

À Unicamp, por me incluir em um processo seletivo de profissionais que fazem parte de apenas 37 mil pessoas da população geral do país e por tornar possível o aprendizado, o processo, a pesquisa e a docência em um país tão debilitado e carente.

À Prof.^a Ester Dolores de Tavares Castro e a Prof.^a Silvia Helena Cardoso, por me fazerem apaixonar pelo exercício e sacerdócio da docência.

A todos aqueles que direta ou indiretamente cooperaram com o projeto, cedendo informações, imagens, dados, impressões, edições, em especial a Maria Alice, filha do Profeta.

À Fernanda Lúcia Ferreira, por me apresentar a esse mundo acadêmico e me achar brilhante, sempre.

À Renata Angelini, companheira de todas as horas, mais que amiga e braço direito, minha irmã.

À Karla Wanderley, por me abrir os olhos e “pixelizar” minha estrutura. Fez-me, neste processo, ter consciência de mim, mesmo que inconsciente, e sabe o que se conhece como exposição, doação, integralização e amor.

Aos meus pais, Inezita e Paulo, que, mesmo na ausência física, permaneceram presentes, mesmo que em pensamentos, telefonemas e alma! Sou muito agradecida por ter vocês em minha vida, mais que pais, amigos e companheiros de jornada.

À minha tia Ana, que poderia, pela situação em que se encontra, ser uma pessoa voltada para dentro, mas, muito pelo contrário, é uma pessoa que cada vez mais admiro e me faz entender o verdadeiro significado da vida.

Enfim, neste circo todo que é a vida, ou o começo dela, a todos os citados: “amor, palavra que liberta! Já dizia o Profeta...”

*"És importante pra ti, porque é a ti que te sentes.
És tudo pra ti, porque pra ti és o universo,
E o próprio universo e os outros satélites
Da tua subjetividade objetiva.
És importante pra ti porque só tu és importante pra ti.
E se és assim, ó mito, não serão os outros assim?"*

Fernando Pessoa. *Lisbon Revisited*

RESUMO

O Profeta Gentileza é conhecido na cidade do Rio de Janeiro por ter executado um trabalho de intervenção visual plástico de grande dimensão no espaço urbano. Profetizando entre os carros, nas avenidas e na barca que liga o Rio a Niterói, tornou-se uma lenda urbana a partir da década de sessenta até os dias atuais. O trabalho realizado por Gentileza nas pilastras, paredes e viadutos da cidade foi taxado de “pichação” pela companhia de limpeza e Prefeitura do Rio de Janeiro, a COMLURB, e seu trabalho, como “pregação” religiosa de um cidadão tido como louco e desvinculado do universo artístico. Esta atitude gerou um movimento público que exigiu o restauro depois que os escritos foram apagados. Um dos objetivos centrais deste projeto foi entender a dinâmica dos movimentos pelo reconhecimento do valor cultural de Gentileza, um artista das bordas, assim como os argumentos utilizados para determinar o que é ou não é arte quando a produção plástica acontece fora dos circuitos consagrados do meio. Foi realizada uma pesquisa de campo para conhecer o arquivo de Gentileza guardado pela família, bem como para coletar imagens dos esboços de Gentileza, fotografar as grafias nas pilastras e realizar levantamento de produtos que se apropriam da fonte gráfica de Gentileza e de seu discurso como slogan turístico e de marketing. A pesquisa permitiu desvendar os processos de constituição da poética de Gentileza no percurso de suas andanças a partir da análise plástica realizada sobre a obra e linguagem artística enquanto manifestação/intervenção visual no cenário urbano.

Palavras-chave: Arte urbana, Performance, Arte e psicologia, Grafite, Patrimônio urbano, Arte e doença mental.

ABSTRACT

The Prophet Gentileza is known in the city of Rio de Janeiro, Brazil, for having produced visual arts interventions of huge dimensions on the cityscape. He walked among automobiles along the city's avenues and on the ferry that crosses from Rio to Niterói, prophesizing, and so he became an urban legend from the nineteen-sixties to the present day. The work that Gentileza produced on viaduct pillars, walls and crossings of Rio de Janeiro was considered to be dirty scrawlings by the Rio de Janeiro urban cleaning company (Comlurb), and he was considered insane because of his religious ramblings, living outside mainstream society. When his writings were covered over with whitewash by the city cleaners, a civic movement was set in motion, demanding that his messages be restored. One of the main objectives of this project was to understand the dynamics of the movement for recognizing the cultural value of Gentileza as an outsider artist, as well as the arguments used to determine what is or is not art, when visual production occurs outside consecrated art circuits. Field research was conducted so as to study the archives Gentileza's family kept, and also to collect images of his sketches and jottings, photograph the graphic work on the viaduct pillars as well as to research products that have been designed based on the appropriation of Gentileza's unique graphic font, as well as of his discourse used as marketing and turned into slogans with tourism intent. Through visual analysis of his works and artistic language, we were able to uncover the constitution of his processes of visual manifestation/intervention on the carioca cityscape engendered in the course of his wanderings.

Key words: Urban art, Performance, Art and psychology, Graffiti, Urban heritage, Art and urban illness.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. O PROFETA GENTILEZA	14
2.1 José Datrino, o Gentileza	14
2.2 O Profeta	25
2.3 Corpo mártir x corpo alegria	28
2.4 Do apagamento ao restauro	34
3. CONTEXTUALIZAÇÕES DA PRODUÇÃO DE GENTILEZA	39
3.1 Gentileza e Outsider art	39
3.2 Gentileza e Performance	54
3.3 Gentileza e intervenção urbana	59
4. DISCUSSÕES	68
4.1 Atitudes plásticas do Profeta Gentileza	68
4.2 Reverberações e apropriações a cerca dos trabalhos plásticos de Gentileza	72
5. CONCLUSÃO	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87
ANEXOS	91

1. INTRODUÇÃO

Quando cheguei à cidade do Rio de Janeiro em 2005, deparei-me com inúmeras pilastras logo na entrada da cidade com uma grafia muito peculiar e de grande dimensão, cerca de 1,5 km de extensão. Tratava-se das letras e as palavras de Gentileza, figura que ganhou reconhecimento e notoriedade para além da cidade do Rio de Janeiro depois da composição da música *Gentileza*, da cantora Marisa Monte. Era sabido que sua grafia fora apagada, pintada com uma demão de cal cinza pela companhia de limpeza da cidade (Comlurb), como pretexto de limpar a cidade das pichações, iniciativa da Prefeitura do Rio de Janeiro para receber com a cidade “limpa” o Papa João Paulo II em 1997. Artistas e admiradores da obra de Gentileza revidaram e lançaram em 1999 o projeto “Rio com Gentileza”, com a finalidade de desenvolver ações em prol da restauração da obra de Gentileza, que teve seu restauro finalizado em 2002 (GUELMAN, 2000).

Há alguns anos eu já vinha trabalhando com intervenção urbana e arte integrativa, o que inclui trabalhos com pessoas distantes do universo artístico, por isso, senti-me impulsionada a pesquisar sobre a obra e a vida do Profeta Gentileza, uma lenda urbana da cidade do Rio de Janeiro.

A palavra lenda significa tradição popular, conto, estória fantástica, imaginosa. Para a cidade do Rio de Janeiro, a história do Profeta Gentileza tornou-se uma lenda. Com os dados coletados na pesquisa, esperamos contar a história de José Datrino, o Gentileza, de forma a evidenciar os acontecimentos que foram significativos para a constituição da plasticidade visual da sua figura e de sua produção, e através dela delinear fatores que impulsionaram o profeta em seus processos e atos criativos, que o levaram a elaborar uma grafia bem marcante e uma obra ampla, de reconhecimento imediato de sua autoria.

O profeta é conhecido na cidade do Rio de Janeiro como um louco que perdeu sua família em uma grande tragédia, o incêndio do *Gran Circus Norte Americano*, um acidente que vitimou cerca de 400 pessoas na cidade de Niterói, em

1961. Gentileza se abalou muito com a tragédia, assim como muitos moradores da cidade, porém, Gentileza não perdeu nenhum familiar no incêndio, embora um grande número de pessoas acredite erroneamente nesta lenda.

Seis dias depois da tragédia, José Datrino (Gentileza) recebeu um chamado espiritual, onde ouviu vozes que pediram a ele que abandonasse tudo e servisse como São José aqui na Terra, segundo relato de sua filha mais velha, Maria Alice. O episódio do circo queimado serviu de motivação e foi decisivo para o pai de família deixar tudo e ir consolar as pessoas que estavam de luto no local da tragédia. Deixou, a partir de então, toda vida pregressa e material para exercer um papel de profeta na Terra.

Gentileza se instalou no local do circo queimado, plantou flores, fez um poço artesiano e passou a chamá-lo de “Jardim de Deus”. Neste espaço começou a escrever suas letras e grafias na carroceria de seu caminhão, grafias estas que se espalharam rapidamente para viadutos e muros da cidade.

José Datrino foi internado por três vezes no hospital psiquiátrico de Jurujuba, Rio de Janeiro (GUERRA, 2006). Impossibilitado de articular com a população local através de suas pregações e de executar seus trabalhos tendo a cidade como suporte, fugiu todas as vezes que foi institucionalizado.

Gentileza realizou todos os trabalhos fora da instituição manicomial, utilizando seu próprio corpo, viadutos, passarelas e muros da cidade do Rio de Janeiro como suporte. O livro urbano realizado por Gentileza, assim como as demais obras, é pouco conhecido fora da cidade do Rio de Janeiro. Uma intervenção com tamanha dimensão pública realizada no cenário urbano é digna de investigação, principalmente quando se trata dos grupos de arte das bordas no Brasil.

Procura-se neste texto uma aproximação de seu trabalho com produção a artística em geral, de modo a discuti-la dentro das possibilidades de conceituação artística. Assim, um dos aspectos principais do objetivo da pesquisa foi realizar a análise plástica da obra de Gentileza, sua linguagem artística enquanto manifestação/intervenção visual no cenário urbano e seu valor como arte, aproximando o trabalho de Gentileza aos conceitos de arte incomum, *outsider art*, intervenção urbana e performance.

A investigação demandou a realização de uma pesquisa de campo para conhecer o arquivo de Gentileza guardado pela família, bem como para coletar imagens dos esboços de Gentileza, fotografar as grafias nas pilastras e realizar levantamento de produtos que se apropriam da fonte gráfica de Gentileza e de seu discurso como slogan turístico e de marketing. A pesquisa permitiu desvendar os processos de constituição da poética de Gentileza no percurso de suas andanças a partir da análise plástica realizada sobre a obra de Gentileza, sua linguagem artística enquanto manifestação/intervenção visual no cenário urbano.

2. O PROFETA GENTILEZA

2.1 José Datrino, o Gentileza

José Datrino nasceu no dia 11 de abril de 1917, em Cafelândia, interior de São Paulo, onde viveu até os vinte anos de idade. Trabalhava na roça, vendendo lenha e amansando burros. Aos doze anos de idade prenunciava uma missão: “ter uma família, ter filhos, construir bens, mas que um dia teria que deixar tudo”. (Gentileza, citado por GUERRA, 2006: p.43). Seus pais acharam que poderia estar louco e o levaram a curadores espíritos.

Aos vinte anos deixa a família, sem avisar, rumo a São Paulo, e mais tarde para o Rio de Janeiro, cidade onde permanece quatro anos sem dar notícias. Em 1941, casa-se e tem cinco filhos (três mulheres e dois homens). Começou a fazer fretes e se estabeleceu com uma empresa de três caminhões. Além da transportadora de cargas, Datrino tinha três terrenos e uma casa. Aos quarenta anos, Datrino recebe uma proposta de um senhor para formar uma sociedade em sua empresa transportadora. Segundo sua filha mais velha, Maria Alice, após esse encontro, Datrino sai para o quintal de sua casa extremamente abalado e inicia a construção de uma nova identidade (GUERRA, 2006).

José Datrino correu para o quintal, e ali cobriu todo o corpo de terra e lama. Soltou em seguida os pássaros e as galinhas. Este episódio marcante já revelava a intensidade daquele momento para o pai de família José Datrino: invocando o direito de re-esculpir-se do barro, um novo homem fazia-se de um novo húmus (GUELMAN, 2000: p.22).

Este episódio pode ser definido como um rito de passagem, no qual ele cobre o próprio corpo com barro, prima matéria, e reesculpe-se um novo ser, com uma nova identidade, o Profeta Gentileza, e também evidencia o estado psíquico dele nas semanas que antecedem a tragédia.

Em 1961, uma tragédia marcou o mundo. Houve um incêndio na cidade de

Niterói, a queima do *Gran Circus Norte Americano*, que matou cerca de quatrocentas pessoas, deixando ainda quase mil pessoas gravemente feridas.

“Em 17 de dezembro de 1961 ocorreu um acontecimento inusitado na cidade de Niterói: o maior incêndio de circo de todos os tempos.” (KNAUSS, 2007). Quando o circo queimou, José Datrino tinha 44 anos e estava morando no Rio de Janeiro.



Figura (1) Foto da tragédia. Arquivo Nacional

Em seu artigo *A cidade como sentimento*, Knauss relata a tragédia do *Gran Circus Norte Americano* através de fontes da imprensa e fontes orais com o intuito de avaliar como o acontecimento se estabelece entre história e memória. Segundo material da imprensa na época, a cidade mobilizou o mundo com o tamanho da tragédia. O Papa Paulo VI rezou missa pelos mortos do acidente, o Estado recebeu

doações de remédios e médicos de outros países tornaram-se voluntários na tragédia.

Avaliando a maneira de exposição do episódio feita pelos periódicos e mídia da época, Knauss afirma que o discurso da empatia transpõe o espectador para o lugar das vítimas.

Com isso, o retrato de dores individuais e localizadas na cidade se afirma como uma dor de todos os leitores e transpõe a experiência particular em experiência coletiva. A empatia como princípio permite, então, a construção da dor coletiva e estabelece um laço social com base no sentimento compartilhado(...) O incêndio se afirma na memória como mito e coloca em dúvida a história (KNAUSS, 2007: p.6).

A queima do *Gran Circus*, na cidade de Niterói, abalou intensamente José Datrino, empresário, dono de transportadora, como disse KLEIN (1999) no Jornal do Brasil. Seis dias após o incêndio, José Datrino recebe uma “revelação”, um aviso astral de Deus de que no dia seguinte ele teria que deixar todos os seus afazeres materiais do mundo para cumprir o espiritual na Terra. Datrino deveria vir como São José, representar Jesus de Nazaré na Terra.

Para José Datrino, circo e mundo são semelhantes, pois “a derrota de um circo queimado é um mundo representado, porque o mundo é redondo e o circo arredondado” (anexo 1), escreveu Bezerra (1996), citando Gentileza no Jornal *O Globo*.

A partir de sua revelação, José Datrino deixa tudo para a família e assume uma nova identidade: Profeta Gentileza.

O ex-empresário de transportadora se instala no local da tragédia e faz dali o seu espaço, intitulado “Jardim de Deus”.

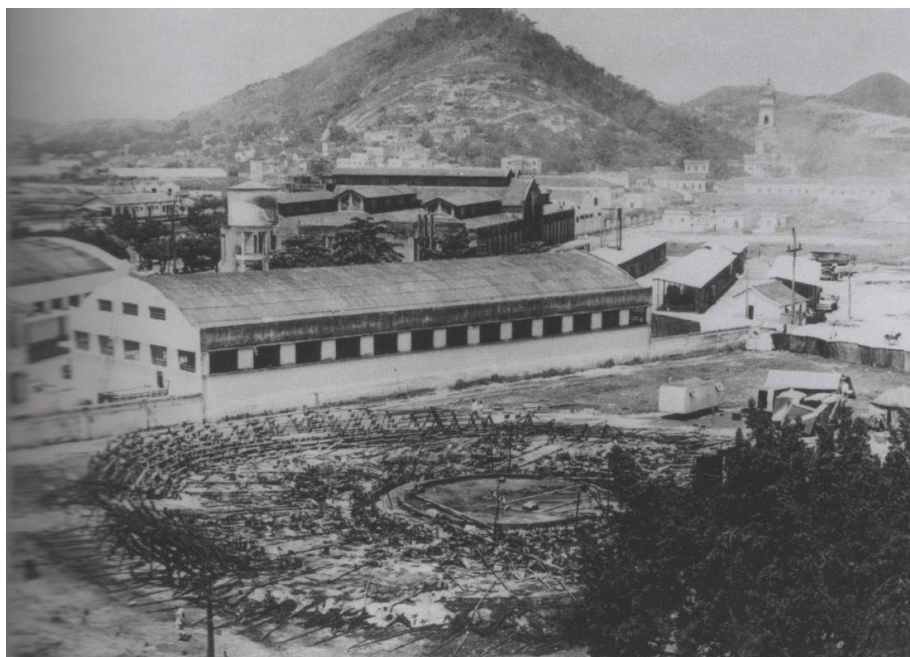


Figura (2) Local do incêndio. Arquivo Nacional

Gentileza, após a revelação, segue para o lugar da tragédia do circo, no qual morreram incendiadas mais de 400 pessoas e, no mesmo terreno da tragédia, repleto de cinzas, faz um poço artesiano e planta flores. Às famílias das vítimas que choravam no local, dias após o acontecimento, Gentileza distribuía vinho para alegrar os corações partidos, era só pedir por gentileza um copo e ficar agradecido (GUELMAN, 2000).

A enormidade da tragédia e a dor das famílias das vítimas, assim como a memória do local, não poderiam se tornar um marco perpétuo ou ainda um terreno infértil banhado por lágrimas. Gentileza transforma o espaço do circo, não em marco de uma tragédia, mas no (intitulado por ele) “Jardim de Deus”. O seu envolvimento ao mudar-se para o local da tragédia, tornando seu próprio corpo um marco ambulante do acontecimento, leva muitos a deduzirem erroneamente que ele enlouqueceu porque perdeu sua família no incêndio. Neste sentido, percebemos que a história recontada inúmeras vezes vai ganhando novas interpretações e, passados quase cinquenta anos

do acontecimento, ainda há muitos que acham que Gentileza perdeu sua família no incêndio, ficou louco como consequência e começou a pregar.

Após se fixar no local da tragédia, utilizou seu caminhão como suporte para seus primeiros escritos e, em seguida, começou a derramar da carroceria para fora, atingindo os muros e passarelas da cidade. No “Jardim de Deus”, escrevendo suas mensagens de consolo na carroceria do caminhão, começa a exercitar uma grafia, que ele constitui como uma fonte ou alfabeto Gentileza. O profeta usou cadernos e mais cadernos treinando sua caligrafia, criando uma tipografia própria, uma grafia que nos traz um reconhecimento imediato de sua autoria e de sua marca.

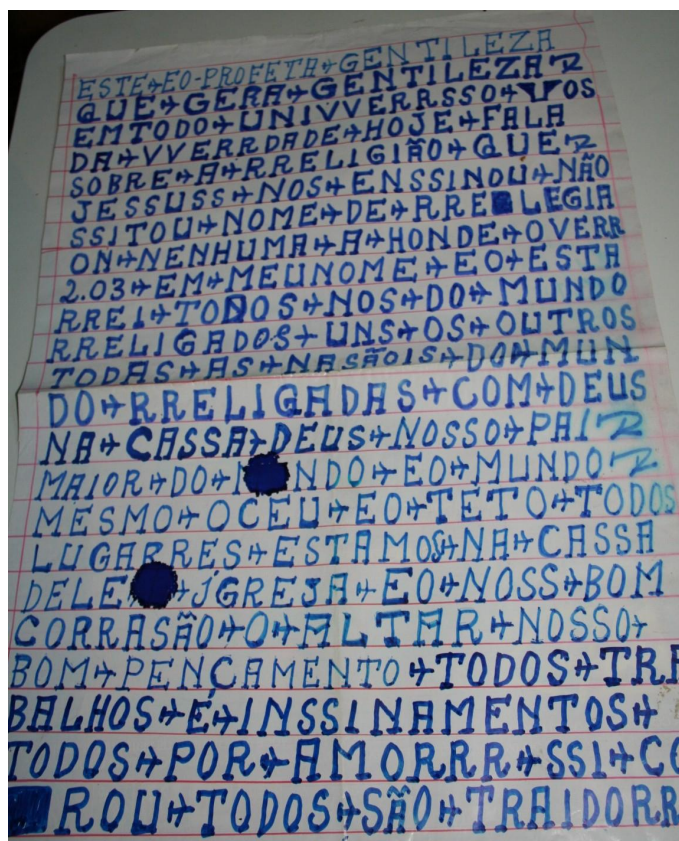
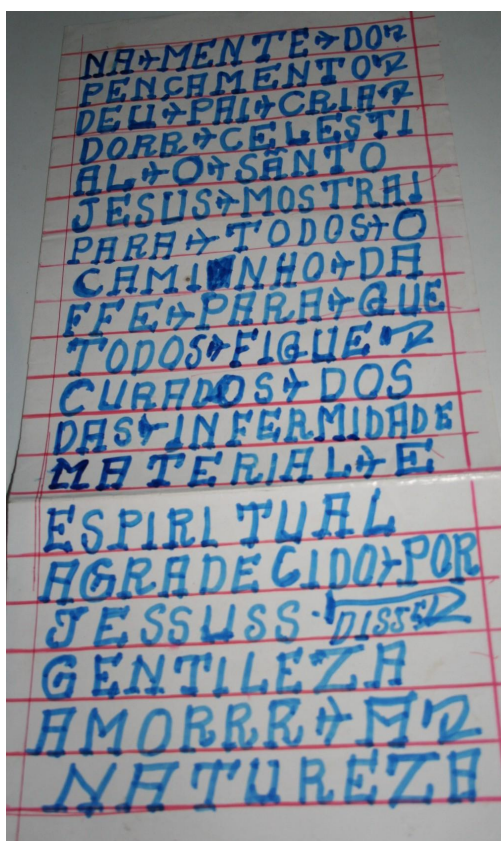


Figura (3 e 4) Foto dos esboços do profeta. Fotografia da autora

Gentileza cria, assim, uma identidade. O profeta começa a desenvolver seu extenso trabalho com uma “linguagem revelada” e apropria-se de um discurso religioso e nacionalista. Segundo ele, Deus é brasileiro e o Espírito Santo, carioca. Reforçando

esse cunho patriótico, executa seus trabalhos nas cores da bandeira nacional: verde, amarelo, azul e branco. Em seus escritos, percebe-se ainda outras características fortes, como a denúncia sobre as condições do mundo e as ameaças que incidem sobre a natureza: o Capeta Capital e a moeda, um vil metal, mal que assola a humanidade.

Gentileza usa da repetição das letras para mostrar a divindade da palavra e diferenciá-la da palavra comum com significados terrenos. AMORRR com 3 “r” é amor universal e AMOR, com um “r”, amor carnal. Símbolos como a flecha/gaivota/avião conduzem o leitor a um ritmo e itinerário de leitura; a cruz de cabeça para baixo representa o Satanás; o til, uma gaivota que levaria as pessoas para o céu; e a estrela é o Espírito Santo (GUELMAN, 2000).



Figura (5) Alfabeto de Gentileza



Figura (6) Pilastra 42. Foto de Leonardo Guelman

Notemos a similaridade entre a escrita de Gentileza, seu processo de grafia a mão livre, as divisões, as cores utilizadas e seus dizeres, as ornamentações e escritos de pára-choque de caminhões, o que faz sentido quando entendemos que o texto brota de sua carroceria. Uma vez que, antes da revelação em que se tornou um profeta, Gentileza era José Datrino, caminhoneiro e dono de uma pequena transportadora de cargas. Tais similaridades não são ocasionais, mas sim referências fortes da sua então realidade.



Figura (7 e 8) Imagens de arquivo da autora

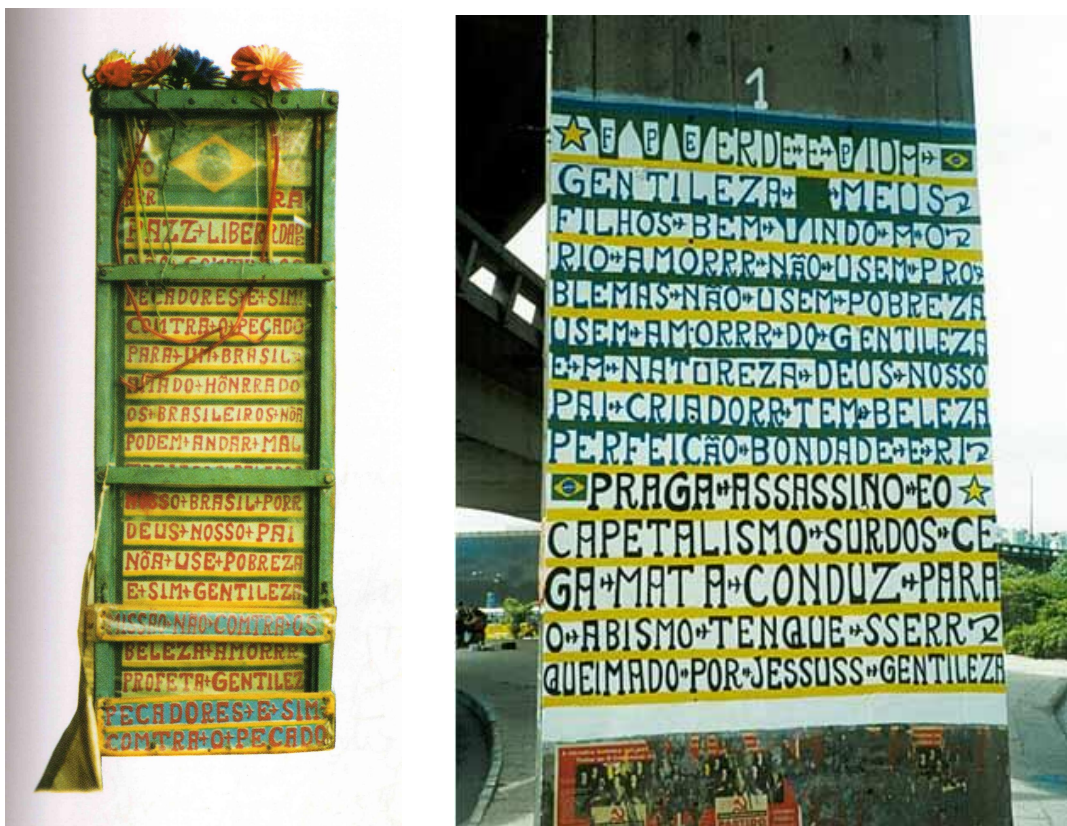


Figura (9) Estandarte (10) Pilastra 1. Fotos de Leonardo Guelman

Com o passar do tempo, Gentileza adota novas características e tenta abranger cada vez mais lugares, levando seu discurso e pregação para mais pessoas. Em meados dos anos 60, Gentileza sai do local do circo e começa a deslocar-se entre as cidades do Rio de Janeiro e Niterói, pregando na barca que faz esse trajeto. Nesse período, adquire reconhecimento popular, cria provérbios e máximas. Em seu estandarte, começa a trabalhar as iniciais “PC”, que se referiam a Pai Criador. No entanto, pela época, teve que explicar às autoridades que não se tratava do Partido Comunista. No começo dos anos 70, inicia viagens que o tornariam conhecido no interior do país. Faz um trajeto circular pelo Brasil, passando por vários estados, tal qual o “mundo arredondado”. Ao chegar a cada cidade, procurava a rádio local e as autoridades políticas para anunciar sua chegada e sua missão (GUERRA, 2006).



Figura (11) Página do livro de recortes de Gentileza. Foto da autora

Ainda nos anos 70, de terno e gravata, inicia o culto à brasilidade. Vai a Ouro Preto, MG, por ter forte admiração e respeito por Tiradentes, que, como Jesus, sofreu por seu povo. Em Ouro Preto, seguindo a sugestão de estudantes da cidade, adota mais um elemento para a sua indumentária, uma bata (GUERRA, 2006).

Nos anos seguintes, assume um novo figurino, composto pela bata, a bandeira e os cata-ventos.



Figura (12) Bata do profeta. Foto da autora e Figura (13) cata-vento foto de Dado Amaral

Ao longo desse trajeto, vai construindo sua indumentária toda pintada com motivos divinos sobre sua bata branca. Deixa os cabelos e a barba crescerem e não abandona seu estandarte com cata-ventos e frases religiosas e morais, escrita com simbolismo particular, trazendo elementos do cristianismo.



Figura (14) Profeta Gentileza. Foto de Dado Amaral

O que se percebe nessa trajetória de Gentileza é o aumento de referências e abrangência pelos meios utilizados e locais escolhidos, mas sempre preservando as mesmas temáticas do seu discurso. O que muda no trabalho executado por Gentileza é a grandiosidade do alcance de suas mensagens. Na década de 80, o Profeta resolve estudar a paisagem urbana do Rio de Janeiro e decide resignificar as 56 pilastras do viaduto do Gasômetro (portal de chegada do Rio de Janeiro), transformando-as em tábuas de seus ensinamentos, configurando as pilastras como um grande livro urbano, intervindo de fato na paisagem urbana da cidade do Rio de Janeiro (GUELMAN, 2000).

Assim como os dez mandamentos inscritos sobre pedras, Gentileza utiliza-se das pilastras de concreto para deixar suas mensagens em uma extensão de 1,5 km, tendo início na Rodoviária Novo Rio e seu fim no Cemitério do Caju. Tais locais nos apontam duas viagens, início e fim de uma jornada. E esse é um trajeto que depende de ideais e escolhas, como propõe o Profeta. “Gentileza encontrou na metáfora da profecia uma forma de autenticação em arte de murais” (CARVALHO, 2004: p. 59).

Reforçando ainda sua conotação cristã, utiliza a trindade como base F/P/E, Pai, Filho e Espírito Santo, e cria a quartenidade F/P/E/N, na qual insere a Natureza e sua alternativa profética: a gentileza, como disse Guelman (2000), em seu livro *Brasil: Tempo de Gentileza*.

Expressa um quaternio, número que representa a totalidade do *self*, segundo Jung (BYINGTON, 2009).

A realidade psicológica consta dos seguintes termos: Pai, Filho e Espírito Santo. Posto o Pai segue-se logicamente o Filho, mas o Espírito Santo não resulta logicamente do Pai nem do Filho. É forçoso concluir que este último constitui uma realidade particular, que se baseia num pressuposto diferente. De acordo com a antiga doutrina, o Espírito Santo é a verdadeira pessoa, enviada pelo Pai e pelo Filho, é uma inspiração e não uma geração, como no caso do filho (JUNG, 2007: p. 20).

O Espírito Santo é um Consolador, como o Pai, um silencioso, eterno e abissal. Uno no qual o amor e o temor se fundiram em uma inexprimível unidade. E é justamente nesta unidade que se restabelece o sentido original do mundo do Pai, ainda carente de sentido, no quadro das experiências e reflexão humanas. O Espírito Santo é a conciliação dos

opostos, dentro de uma concepção quaternária da vida e por isso mesmo a resposta ao sofrimento no interior da divindade, personificada em Cristo (JUNG, 2007: p. 64).

Gentileza se constitui como persona, não uma única persona, mas várias, que revelam um processo de transformação dinâmica no tempo. O pesquisador Leonardo Guelman (2000) nos aponta quatro idéias de persona do profeta. A primeira é o consolador, posto que sua primeira atitude como José Agradecido, ou Espírito Santo (que segundo ele é carioca, fazendo referência a si mesmo depois da revelação), é a de consolar as famílias das vítimas no local do circo queimado, distribuindo vinho, bebida sagrada, e palavras de consolo e amor, em pleno caos em que a cidade se encontrava. A segunda persona é o “maluco beleza”, quando era chamado de louco ou maluco ele dizia: “Sou maluco, mas sou maluco beleza, maluco pra te amar, louco para te salvar” (Frase dita por Gentileza no documentário de Dado Amaral, 2000). A terceira é a idéia de *clown*, onde ridiculariza algumas instituições, dentre elas a igreja católica, dizendo: “A igreja é o céu, é o nosso coração. Onde está o Papa? Está papando.” (Frase dita por Gentileza no documentário de Dado Amaral, 2000). A quarta é o *escriba*, com suas grafias nas pilastras, onde traz na escrita o seu verbo, sua palavra/gesto, a gentileza.

2.2 O Profeta

Por princípio, quem faz profecias ou acredita nelas está inserido em uma instância de fé que legitima os princípios cristãos. A fé religiosa e as interpretações atribuídas a ela se encaixam num sistema de crenças compartilhadas, como a fé nas profecias e na pregação divina através de palavras manifestadas e pintadas em viadutos. Gentileza não fazia exatamente profecias no sentido de previsões, mas sim pregações com princípios e dogmas próprios.

Por um lado, poderia parecer que as condições de produção no discurso de Gentileza asseguravam-lhe o “título” de profeta; por sua aparência e

lugar bastante visível e de grande circulação de veículos e pessoas onde pintava suas pregações: viadutos, muros e pilastras. Por outro lado, essas mesmas condições de produção o colocariam em uma posição de louco, já que essas palavras não eram proferidas e sim pintadas, como matérias plásticas, justapostas, sem conexão sintática entre si, não formando efetivamente enunciados que poderiam configurar uma profecia (CARVALHO, 2004: p.12).

Gentileza resgata para si um efeito mítico, pois, ao autodenominar-se e vestir-se como profeta, suas palavras causam impacto à sensibilidade das pessoas, corporificando uma figura mítica que nos remete um sentido de sagrado, dando materialidade a um universo arquetípico de rituais e espiritualidade. Tal universo é reforçado também quando Gentileza assume fisicamente esse arquétipo, com barba e cabelos longos, assemelhando-se aos profetas bíblicos. Com isso, Gentileza intitula-se o Pai Protetor: “Se alguém perguntar quem é Gentileza, vocês ensinam: é o nosso Pai, Criador celestial” (anexo 2).

No discurso religioso, a importância e a força da palavra são determinantes de certos atos de fala constitutivos do imaginário religioso. É pelo conceito de performatividade (AUSTIN, 1958 apud CARVALHO, 2004) que se pode entender a linguagem como forma de ação. No caso de Gentileza, como Profeta, ele ocupa o lugar de São José, tendo o poder de ir além em sua posição interlocutiva de se dirigir a Deus. O poder divino que ele assume lhe permite ultrapassar a hierarquia imposta pela Igreja. Como profeta, cabe-lhe “aprovar” ou “desaprovar” pessoas: “Vou aprovar vocês e o mundo” (anexo 3).

Em relação ao discurso religioso, podemos afirmar que a moral, os costumes, a arte, a ciência, a política e até a economia, enfim, toda a bagagem cultural humana, pelo menos em boa parte do mundo ocidental, foi tocada e, frequentemente, moldada pelo cristianismo. “Até os séculos passaram a ser medidos a partir do nascimento de Jesus” (Cardoso, 1999). Sem que percebamos com muita clareza, dizemos coisas que de certa forma são oriundas do discurso cristão. Exemplos simples estão nas frases: “não faça com os outros aquilo que você não gosta que façam com você”, “não jogue pérolas aos porcos”, “os últimos serão os primeiros”, “lavo as minhas

mãos” etc. Tratam-se de frases que remetem a citações bíblicas, incorporadas pela sociedade.

É possível discernir no mundo contemporâneo, mesmo que de forma invisível, um Jesus “diluído” em movimentos sociais e políticos, em filosofias racionais e em rituais. As palavras de Jesus Cristo ecoam na formulação dos direitos humanos, nas campanhas contra a fome, nos movimentos de voluntariado, em letras de música etc. O imaginário da cultura ocidental está repleto de exemplos e atitudes cristãs, mesmo que não declaradas (CARVALHO, 2004:p. 45).

Assim como José Agradecido, o Gentileza, outro profeta conhecido como profeta das águas, ou Agradecido Geraldino (notemos a similaridade do nome, ambos se intitulam Agradecidos), conhecido na cidade de Rubinéia por tentar impedir o término da construção da barragem da Usina Hidrelétrica de Ilha Solteira, no Paraná, que desapropriaria e inundaria a cidade, tomou uma atitude como messiânico local: convocou um exército de fiéis para impedir o término da construção da barragem. Foi preso político em tempos de ditadura no Manicômio Judiciário de Franco da Rocha por mais de 10 anos com a justificativa de curandeirismo e periculosidade para a segurança nacional, pois era a favor, na época, da reforma agrária. A barragem foi inaugurada, com palco para discurso debaixo de uma tenda de circo no ano de 1972, depois da prisão de Agradecido Geraldino (O PROFETA, 2002), que, como Gentileza, foi preso e institucionalizado. Messiânicos, benzedeiros e profetas causam um certo tipo de temor nas autoridades, pois, atrás deles, há sempre um “exército” de fiéis que são seguidores dos profetas e de suas idéias político-religiosas, e desprezam constantemente as autoridades políticas para seguir os ideais de seus messias.

No caso da sociedade brasileira, às vezes tem-se a impressão de que a sua história se traduz e se reduz a uma coleção de mitos originários de tipos que teriam sido elaborados no empenho de “compreender” ou “explicar situações, acontecimentos, dilemas, perspectivas. Diante da realidade histórico-social complexa e problemática, elaboram-se tipos com os quais a realidade se revela inteligível. Aos poucos, no entanto, pode ocorrer a ideologização ou retificação, o que promove a metamorfose do tipo em mito. Então, acentua-se a distância entre a realidade e o tipo e, mais ainda, entre a realidade e o mito. Assim, a realidade desloca-se, afasta-se, evapora-se, torna-se inofensiva. Jecatatu”, “Macunaíma” e até o “homem cordial” podem ser vistos com

signos de denúncia, ênfase distorcida, caricatura do que poderia ser o “brasileiro”, a “identidade do brasileiro”, o “símbolo” de uma população que se demora adquirir a figura de “povo”, a figuração de “cidadão”. (IANNI, 2002:p.186)

Para os profetas acima citados, o homem moderno é vítima de um sistema que ele mesmo criou: o capitalismo. Segundo Gentileza e Agradecido Geraldino, a Natureza é mãe e não cobra nada, nem terra, nem alimento, nem água, nem a beleza. Os desejos e ambições cegam o homem e levam-o aos caminhos da destruição, do individualismo, egoísmo, moda, pobreza. Idéias estas que, para a política local, lembram os ideais da reforma agrária.

Para José Agradecido, a palavra Gentileza substitui a expressão por favor, palavra capitalista, uma vez que nos vemos obrigados a retribuir. Troca também a palavra obrigado por agradecido. Em suas mensagens nas pilastras, prega o uso da gentileza como princípio, critica a sociedade capitalista chamando o capitalismo de “capetalismo”, sociedade do capeta, condena a moeda, o abuso das pessoas em relação à natureza e convoca o Governador e o Presidente da República a utilizarem o amor e a gentileza.

2.3 Corpo mártir x corpo alegria

Assim como dissemos anteriormente, o imaginário cultural brasileiro aproxima Jesus e Tiradentes, mártires e heróis, política e religião. No aspecto físico, notemos as similaridades nas imagens do profeta e de Tiradentes: o uso da bata, da barba e os cabelos longos.

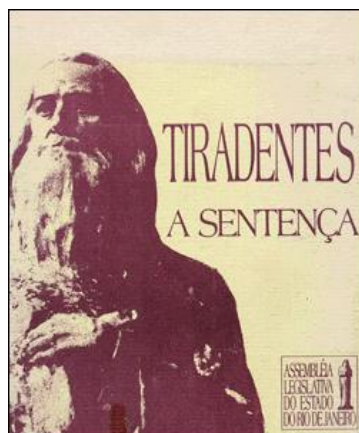


Figura (15) Profeta. Foto de Dado Amaral. Figuras (16, 17) <http://www.alerj.rj.gov.br/publicacoes/imagens/tiradentes.gif>

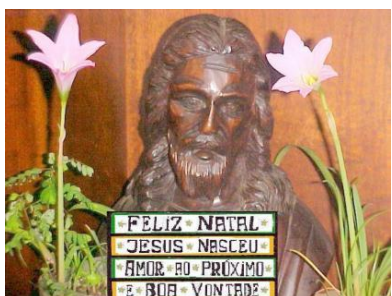


Figura (18) http://www.overmundo.com.br/_banco/multiplas/1216783381_1gg_homenagem_a_gentileza.jpg

O próprio profeta identificava-se com a figura de Tiradentes. Confirmamos isso quando, analisando seu livro de recortes, deparamo-nos com duas imagens, postas lado a lado, em que a figura de Gentileza, de bata, barba e cabelos longos, assemelha-se bastante com as características de Tiradentes.



Figuras (19, 20) Páginas do livro de colagens do profeta. Fotos da autora

E as semelhanças entre os dois vão um pouco além das características físicas. Segundo o texto do historiador Carvalho (2006), Tiradentes tornou-se um mártir após ter assumido toda a idéia e concepção da Inconfidência Mineira, salvando os demais envolvidos, um herói morto e esquartejado em praça pública. Após o corpo de Tiradentes ser mutilado, foi salgado e exposto ao sol para que a carne não apodrecesse rapidamente, servindo de exemplo para os que se opunham ao sistema ditado pelos portugueses. Ao tornar-se símbolo da Inconfidência Mineira, sua figura ganha uma dimensão social que ultrapassa os sentidos do pessoal. Assim como Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, mostrava os absurdos da nação colonizadora e do Brasil colonizado, Gentileza também demonstra insatisfação com o sistema político, com o capitalismo, com o que se faz com a natureza e propõe a gentileza em um país de contradições. Mas, diferentemente de Tiradentes, faz isso não como um corpo mártir e sim como um corpo alegria, que distribui flores e prega o amor. Gentileza não se adaptava ao sistema capitalista e o criticava em seus

trabalhos, e através destes pregava para salvar a humanidade e revelar sua verdade.

Gentileza viveu algumas situações de confronto com o sistema: uma vez foi preso, teve seus cabelos e barba cortados, tudo por pregar em público sem a Bíblia. Após este episódio, o profeta passou a viajar com seu livro de colagens e recortes de jornais que continham documentos assinados por autoridades locais, assim como cartas de recomendação e seus escritos. Ele tinha lucidez suficiente para conseguir se defender de perseguições com as armas adequadas.



Figura (21) Capa do livro de colagens do profeta. Fotos da autora

É interessante notarmos que Gentileza se utiliza do mesmo instrumento que o capitalismo para fazer a sua mensagem chegar ao público, no caso, a publicidade escrita ou colada nas paredes da cidade, uma comunicação visual efêmera, dado que é rotineiramente modificada. Porém, Gentileza preocupava-se com a forma com que passava sua mensagem, colocando cores, trabalhando a tipografia que tinha desenvolvido para seus escritos, utilizando os símbolos aos quais tinha atribuído certos significados (seta, gaivota, estrela), tudo para manter um padrão onde ficava fácil identificar o que era produção do profeta Gentileza.

Como se percebe, beleza, qualidades e virtudes eram propostas do profeta desde sua instalação no local do circo queimado. Temos aqui o duplo sentido da simbologia do elemento fogo, que tanto pode significar fim como recomeço, transformando o que restou das cinzas, o grande cinzeiro humano, como era tratado o lugar pelas manchetes locais, em um grande jardim com flores e poço artesiano. Não mais um marco dolorido para as famílias das vítimas, Gentileza transforma o lugar da tragédia num local de recomeço, beleza, natureza, gentileza e arte.



Figura (22) Gentileza. Foto de Dado Amaral

Era com essa proposta que o profeta perambulava por pontos específicos da cidade do Rio de Janeiro: nas barcas que ligam o Rio à Niterói, ao longo do viaduto do Chá e no bairro do Caju e articulando com veemência sua concepção de mundo, pregava sua palavra e a gentileza à humanidade. Nas décadas de 70 e 80, era comum encontrar uma figura que andava pelas ruas do Rio com longos cabelos grisalhos, uma enorme barba branca, vestindo uma bata repleta de apliques, carregando a bandeira nacional e um estandarte. Gentileza propagava o amor, a beleza, a bondade, a riqueza e a natureza. Em 1992, durante o evento grandioso da ECO 92 – Rio de Janeiro, onde a

comunidade mundial estava com todas as atenções voltadas para a cidade do Rio de Janeiro, o Profeta, por iniciativa própria, conclama às nações e ao Presidente o uso da Gentileza (GUERRA, 2006). Cada passo do profeta simbolizava a luta pela propagação da paz, pela fraternidade e pela gentileza.

Em toda a sua jornada o profeta carregou seu estandarte, onde se apresentava como uma entidade/identidade mítica. Além do estandarte, Gentileza carregava flores, que distribuía para os transeuntes dizendo que eles eram as flores as quais ele deveria cuidar por ser o jardineiro de Deus; e as palmas, sempre presentes em seu estandarte. Seu cata-vento simbolizava como a mente da humanidade deveria ser: livre, fluida e com pensamentos positivos. Dizia que o seu cata-vento refrescava a mente da humanidade. Seus sapatos eram pintados e elementos simbólicos estavam presentes em sua bata (GUELMAN, 2000).



Figuras (23 e 24) Estandarte frente e trás. Foto de Leonardo Guelman

O profeta pregou incansavelmente por 35 anos. Sua presença era conhecida por toda a Baixada Fluminense, na maioria dos bairros do Rio e até no interior do Brasil. Por onde passava, virava lenda ou motivo de chacota.



Figura (25) Livro de colagens do profeta. Foto da autora

Após toda essa jornada, Gentileza, aos 74 anos, sofre um acidente em decorrência de um tombo e fratura as pernas. Com a saúde cada vez mais fragilizada, ele morre aos 79 anos, no ano de 1996 (ABREU, 2000).

2.4 Do apagamento ao restauro

A Companhia de Limpeza Urbana da cidade não demorou a apagar os rastros deixados por Gentileza, cobrindo de cinza todos os escritos do profeta, deixando atônitos os moradores e admiradores de sua obra. A justificativa da Prefeitura foi a vinda do Papa João Paulo II ao Rio de Janeiro em 1997.



Figuras (26 e 27) Pilastra apagada. Foto de Leonardo Guelman

A memória de Gentileza, no entanto, estava garantida no imaginário do povo. Em 1999 foi lançado o projeto “Rio com Gentileza”, com a finalidade de desenvolver ações em prol da restauração da obra de Gentileza. Vimos que, através das manifestações realizadas na cidade do Rio de Janeiro, foi possível a recuperação da obra.

Iniciativas de documentação da trajetória do Profeta foram feitas. O cineasta Luís Eduardo Amaral (Dado) finalizou em 2002 o documentário *Por Gentileza*, no qual veste as batatas do Profeta Gentileza e vai para rua, espalhando a mensagem de Gentileza. Neste documentário, Dado utiliza imagens e depoimentos filmados por ele do Profeta Gentileza, além de depoimentos de artistas como Marisa Monte, Gonzaguinha, Joãozinho Trinta e do pesquisador Leonardo Guelman. No filme, os depoimentos falam da importância da figura e da obra do Profeta para a cidade do Rio de Janeiro.

O fator que permitiu a preservação das grafias murais sob o Viaduto do Chá foi um trabalho de restauro para a recuperação da obra que havia sido enterrada com pintura de cal e tinta pela Companhia de Limpeza Urbana da cidade do Rio de Janeiro, a COMLURB, em 1997, com o pretexto de limpar a cidade das “pichações” (GUELMAN, 2000).

O apagamento do livro de concreto de Gentileza provocou uma reação da população da cidade e dos artistas, que fizeram um movimento para interromper a “limpeza”, chamando a atenção dos noticiários locais.

Após um amplo movimento social, sua obra foi reconhecida como patrimônio histórico e cultural, pelo Decreto Municipal nº 19188 do ano de 2000.



Figura (28) Foto Jornal do Brasil, 1999

O movimento social reuniu 115 artistas, na Rodoviária, pela preservação dos grafismos do profeta. Alguns artistas: Teatro de Rua Anônimo, Grupo de Clowns Os Tripulantes, shows das bandas Boato, Afroreggae e Pedro Luís e a Parede; atores da Casa de Artes de Laranjeiras - CAL e outros (KLEIN, 1999)

Os argumentos utilizados pela comunidade artística para a recuperação da produção visual dos trabalhos de Gentileza foram que os escritos do Caju tornaram-se a própria referência daquele local da cidade e que o trabalho plástico de Gentileza não era apenas uma “pichação”, como foi taxado pela Prefeitura.



Figura (29) Joãozinho Trinta e Zezé Mota. Arquivo da família de Gentileza

A dialética social que se mobilizou em torno do Gentileza foi que de um lado houve o encobrimento de sua obra e, de outro, a aceitação da mesma, posterior ao episódio do apagamento, como marco visual da cidade do Rio de Janeiro. Suas grafias haviam se tornado uma identidade social da própria cidade.



Figuras (30 e 31) Panfleto de divulgação do evento Rio Com Gentileza, 2000

O projeto *Rio com Gentileza*, uma parceria entre a Universidade Federal Fluminense, a Secretaria Municipal da Cultura e empresas da iniciativa privada, tornou possível a restauração da obra (PALADINO, 1999). A equipe de restauro demorou mais de um ano para recuperar o trabalho de Gentileza executado nas pilastras. A recuperação dos escritos teve a mão de cinco artistas plásticos e estudantes de arquitetura da UFF, que apoiou a idéia cedendo bolsas de incentivo. A rodoviária também deu seu apoio operacional. Segundo Leonardo Guelman, em entrevista à autora, a Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro custeou a restauração com a verba de R\$20.000,00, além da mão-de-obra. A coordenação coube à arquiteta Regina Prado.



Figuras (32; 33; 34; 35; 36 e 37) Fotos do processo de restauro, de Leonardo Guelman

Essa verba e energia poderiam ser empregadas de outra forma, se esse tipo de arte fosse reconhecida e esse tipo de produção, legitimada.

3. CONTEXTUALIZAÇÕES DA PRODUÇÃO DE GENTILEZA

3.1 Gentileza e Outsider Art

Os profetas e os artistas tendem a serem pessoas liminares ou marginais, fronteiriços, que se esforçam com veemência sinceridade por libertar-se dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis, e entrar em relações vitais com os outros homens, de fato ou na imaginação (TURNER, 1974: p. 155).

Gentileza não possuía nenhum conhecimento prévio de arte, muito menos de conceitos e técnicas pré-estabelecidos. Agia como um *bricoleur*, aquele que, segundo Strauss (1976), executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano pré-concebido e se afastam dos preceitos e normas adotados em procedimentos técnicos. O *bricoleur* se utiliza do pensamento mítico ou mágico como uma sombra que antecipa o “corpo científico”, ou matéria concluída; está à espera de mensagens de qualquer forma pré-transmitidas e que ele coleciona. O pensamento mítico trabalha com analogias e aproximações, construindo palácios ideológicos com restos de linguagens sociais, explica Strauss.

Com a constituição de sua *persona*, de José Datrino para Gentileza, o Profeta assume um discurso mítico/religioso, inventa uma grafia, uma tipologia própria e combina palavras, imagens e cores criando uma linguagem e poética próprias.

Como o bricolage, no plano teórico, a reflexão mítica pode atingir no plano intelectual, resultados brilhantes e imprevistos. Reciprocamente foi muitas vezes notado o caráter mito poético do bricolage; seja no plano da arte dita “bruta” ou “ingênua” (STRAUSS, 1976: p. 38).

Na literatura, casos como os de Gentileza são discutidos na intersecção de arte e saúde mental e arte e exclusão social (arte das bordas). Diferentemente de muitos “pacientes psiquiátricos” que produziram trabalhos plásticos dentro do espaço manicomial, como os pacientes de Prinzhorn (1922), Morgenthaler (1921) e

Nise da Silveira (1952), Datrino realizou todos os trabalhos fora da instituição manicomial. Gentileza utilizava viadutos, passarelas e muros da cidade do Rio de Janeiro como suporte.

Guerra (2006), em seu artigo de análise do caso Gentileza, discute o tratamento de psicóticos dentro e fora das instituições, argumentando a favor da inserção social. A clínica antimanicomial propõe o convite ao sujeito de sustentação de suas diferenças sem precisar excluir-se de contextos sociais. “Fazer caber o louco na cultura é também ao mesmo tempo convidar a cultura a conviver com certa falta de cabimento, reinventando ela também, seus limites”, afirma Lobosque (1997: p. 21). O trabalho de Gentileza sustentou sua inserção social, tendo o respeito de uma parte dos moradores da cidade e fazendo parte da memória como uma figura lendária. Sua obra se tornou patrimônio cultural do Rio de Janeiro.

Concebê-los como capazes de construir respostas implica em deslocá-los de uma posição de deficitários, infantilizados, incapazes, para a de sujeitos responsáveis pelas produções que realizam, sejam elas delírios, atos, obras ou outras. Este sujeito funciona a partir da determinação das leis do inconsciente, cuja trama e organização no aparelho psíquico determinam uma maneira particular de ser e estar no mundo (GUERRA, 2003: p.3).

No início do século XX, Freud observou que o inconsciente se manifesta por meio de imagens e que elas escapam da censura da mente com mais facilidade do que as palavras; com isso, acreditava que as obras de arte poderiam transmitir mais diretamente os seus significados. A psicanálise desenvolve a teoria sobre níveis de consciência e trabalha com novas metodologias de acesso ao inconsciente, como a hipnose, o sonho, a associação de palavras. Mais tarde, esses recursos passaram a servir de instrumental para os artistas do surrealismo (MACGREGOR, 1989).

Prinzhorn, psiquiatra com publicações importantes sobre arte e loucura, estudou as semelhanças entre desenhos de doentes mentais e diversas escolas artísticas: impressionistas, expressionistas, surrealistas, dadaístas, desenhos de primitivistas, entre outros, demonstrando as manifestações das expressões artísticas

normais e patológicas, publicando em 1922 sua obra clássica. Prinzhorn, Morgenthaler e outros psiquiatras montam acervos de arte e divulgam seus estudos sobre os trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos. Prinzhorn estava consciente dos paralelismos implícitos entre a produção plástica dos doentes mentais e a arte das vanguardas, mas distinguia entre os processos de produção de uns e outros. Pensava que tinham em comum “uma renúncia ao mundo exterior” e um “decisivo giro para o interior da consciência”. Julgava, no entanto, que esta alienação do mundo das aparências era uma condição que, no caso do esquizofrênico, é “imposta”, enquanto que a alienação do artista contemporâneo é “consequência de uma paciente auto-análise”.

A coleção de Prinzhorn foi posteriormente tomada como objeto de propaganda nazista. (MUÑOZ, 2007). Em 19 de julho de 1937, o Partido Nacional Socialista alemão inaugura em Munique uma exposição de arte moderna com cerca de 650 obras (pinturas, esculturas e gravuras), confiscadas dos principais museus do país, juntamente com a coleção de Prinzhorn ao lado de fotografias médicas de pessoas com síndromes e deformidades. A exposição foi intitulada de “Arte Degenerada” e seu objetivo era mostrar aos alemães exemplos de manifestações artísticas condenadas pelo nazismo. Marc Chagall, Max Ernst, Kandinsky, Paul Klee e Lasar Segall estavam entre os 112 artistas que tiveram obras confiscadas para a mostra. A exposição foi montada com o intuito de apresentá-las como produtos de indivíduos mentalmente doentios ou ideologicamente nefastos, que deveriam ser erradicados (ARQUITETURA, 1992). Foi uma interpretação política e tendenciosa a respeito da arte moderna. Hitler desenvolveu um padrão estético ariano, ideal de beleza e pureza, de forma que deixava de fora toda a arte moderna.

De agora em diante nós iremos empreender uma guerra implacável contra os últimos remanescentes da desintegração cultural (...). Por tudo que nós apreciamos esses bárbaros pré-históricos da idade da pedra podem retornar às cavernas e seus ancestrais e lá realizar os seus rabiscos primitivos internacionais (HITLER, 1937).

O déspota abominava os movimentos variados de arte de vanguarda e buscou modos de fazer uma assepsia cultural para que a arte não acadêmica

e não naturalista pudesse ser associada às idéias do grotesco, da deformidade, do degenerado, justapondo fotografias médicas de doentes mentais e deficientes às obras dos artistas modernos.

A arte primitiva teve suas qualidades questionadas por preconceitos também da parte dos europeus, tendo o status de arte somente a partir do século XX. Apollinaire, um dos primeiros escritores que apreciaram a estética da arte primitiva, em 1909, foi pioneiro em encorajar uma exibição da arte primitiva no Louvre, que aconteceu apenas no ano de 2000 (FLAM, 2003). O curador Jean Guiffrey achou estapafúrdia a idéia de colocar lado a lado uma produção infantil e bruta com as mais perfeitas criações dos grandes gênios.

A arte primitiva chamou a atenção de artistas como Dubuffet, Matisse e Picasso, que através delas reviram os conceitos naturalistas de planos e proporções de figuras humanas. Assim como Matisse e Picasso, Brancusi também teve sua produção influenciada pelas formas e significações da então chamada arte primitiva.

Alguns artistas, adeptos de uma pintura improvisada, já realizavam profundos questionamentos sobre os rumos da arte no século XX. Jean Dubuffet faz parte desses pintores cujo objetivo é escapar à tradição e explorar territórios desconhecidos, a fim de reencontrar a espontaneidade. Esta busca levou Dubuffet a procurar a obra de pessoas que viviam a margem da sociedade ou distantes da “alta cultura”. A formulação de *l’art brut* por parte de Dubuffet deve ser contemplada no contexto dessa tendência específica da arte contemporânea como a “atração pela regressão” (ARGAN, 1992). Os artistas buscam inspiração fora dos precedentes aceitos e históricos da arte, com objetos tribais, arte popular, arte infantil e produções de pessoas marginalizadas, excêntricas, visionárias, esquizofrênicas.

Dubuffet considerava que os povos chamados de primitivos, tribos, populações rurais, crianças e doentes mentais, em geral, compartilhavam uma série de traços “primitivos” que os situava metaforicamente nas fontes originárias da cultura e, portanto, estavam em contato mais direto com as forças da criação (ARGAN, 1992).

Com a elaboração do conceito de arte bruta, Dubuffet questionou se importa ou não a “normalidade” do artista em relação ao enquadramento das academias e

reconheceu, desse modo, as obras executadas por pessoas incólumes à cultura artística, em que os autores criam e vivenciam a obra, independentemente do suporte, de seu próprio interior, não sendo atingidos por modismos ou academicismo. Em 1947, Dubuffet criou na galeria René Drouin, em Paris, o Foyer de *l'Art Brut*. Em 1948, o foyer é transferido para um espaço cedido pelo editor Gaston Gallimard e se transforma na *Compagnie De l'Art Brut*, cujos membros-fundadores, além de Dubuffet, são André Breton, Jean Paulham, Charles Ratton, Henri-Pierre Roché, Michel Tapié e Edmond Bomsel (RHODES, 2002).

Se a psicose consiste em se destacar da ótica usual e a inventar novas, digamos então que a criação de arte só pode ser psicótica e que ela nunca o é de modo suficiente... Os artistas assim taxados de loucura (muitos são prodigiosos) são aqueles que abraçaram sua criação de modo mais íntimo que os outros, a ponto de abandonar tudo para se transportar ao mundo que eles criaram. Eles são desta forma, exemplares, e eu não ousaria me comparar a eles (DUBUFFET, 1986).

O conceito de arte bruta elaborado por Dubuffet em 1945 se aproxima do termo *outsider art*, do britânico Roger Cardinal, designado a produção plástica de pacientes psiquiátricos, crianças, primitivos, visionários e *mediums*. Roger Cardinal buscou no termo *outsider art* uma equivalência ao termo francês *l'art brut*.

Na arte brasileira não é possível encontrar seguidores das pesquisas de Dubuffet, mas os analistas localizam na arte incomum, na produção dos artistas ligados ao Museu de Imagens do Inconsciente (projeto elaborado pela psiquiatra Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, em 1949) e à Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri (resultado direto do trabalho que o psiquiatra e crítico de arte Osório Cesar desenvolveu no hospital a partir de 1923, segundo FERRAZ, 1999), uma expressão da *l'art brut* entre nós.

Embora os termos arte incomum e arte bruta não se sobreponham, eles aparecem invariavelmente relacionados nas análises, como indica o catálogo da 16ª Bienal Internacional de São Paulo, 1981, que tem uma ala dedicada à produção dos "doentes mentais ou indivíduos desatados dos contextos normais de visualidade" (*ARTE INCOMUM*. Bienal, 1981), que reuniu alguns nomes conhecidos do público

internacional, como o Facteur Cheval, Scottie Wilson e Wölffli, ao lado de Antonio Poteiro, Emygdio e Raphael, entre outros.

Segundo Frayze-Pereira (1999), pesquisador com importante produção sobre as interfaces entre arte e psicologia e que desenvolveu sua tese de doutorado sobre esta exposição, a criação artística é inteiramente bruta, pura, reinventada a partir de suas próprias pulsões. Obras singulares, únicas, que não são executadas a partir do que se entende de arte e sim por um encantamento solitário do criador, ao ocupar lugar de prestígio em espaços culturais, despertam no público não um olhar de apreciação e sim um olhar condescendente.

Para a elaboração do catálogo da XVI Bienal, foram realizadas pesquisas com o público da exposição que sentiu dificuldade em distinguir as diferenças entre a arte dos insanos e a arte de artistas consagrados da história da arte, apareciam lado a lado, na memória visual dos espectadores artistas como Cheval, Gaudi, Raphael, Klee, Müller e Paul Delvaux. O que os depoimentos ressaltam é que, dado este “alerta”, o discurso explicativo dos observadores acabava por girar em torno dos limites possíveis das definições do que seria arte, do que poderia ser concebido como loucura e do que poderia ser compreendido pelo termo “arte incomum” (MENEZES, 1997).

Quando uma "produção desse gênero" migra de um lugar sinistro como o hospício, onde foi gestada durante anos, para o espaço branco de um museu de arte, onde fica exposta à visitação, o espectador poderá se surpreender com o visível se, por acaso, vier a pensar não apenas naquilo que vê mas, sobretudo, no modo como vê (FRAYZE-PEREIRA, 1999: p1).

Para alguns, a proximidade entre a produção moderna e aquela encontrada nos asilos poderia ser tomada como comprovação do valor estético das produções dos loucos.

Na obra de muitos destes artistas/pacientes, notamos a existência de um discurso religioso. Segundo MacGregor (1989), a melancolia religiosa, uma classificação antiga para doenças mentais, é representada na arte desde a Idade Média. Alguns artistas institucionalizados relatam vozes do plano astral, de

alguma figura religiosa que os impõe uma missão e executam as obras seguindo essas ordens.

Analisando a obra de um paciente que sofria de esquizofrenia e cuja obra era de cunho religioso, Prinzhorn (1995), comenta:

Todos são considerados reais quando o ego, um autocrata que responde a ninguém, assim o determina. O sentimento de auto-importância compulsivamente vivido dá margem ao que denominamos de megalomania: um sentimento de graça, de possuir uma missão, de salvar o mundo, de ser um príncipe, Cristo ou Deus (PRINZHORN, 1995: p.38).

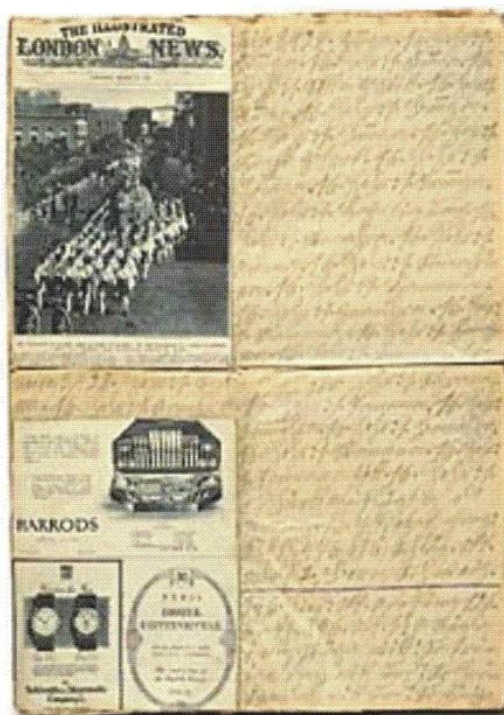
Prinzhorn relata em muitos casos a transformação da *persona* marcada por uma epifania afetiva; a primeira alucinação consiste em estágio celestial, incluindo a visão de Deus, mergulho em universos místicos e simbólicos (RHODES, 2000).

Podemos, desta forma, citar o Profeta Gentileza quando se abala com a tragédia do circo, recebe um aviso astral de Deus e mergulha em um universo místico e simbólico, abandonando todos os laços anteriores ao episódio da revelação. Gentileza considerava seus trabalhos como obra de Deus executada por suas mãos. Além da intervenção realizada no viaduto do Gasômetro, é autor de inúmeras colagens, fotomontagens e pinturas, atualmente em posse da família, na cidade do Rio de Janeiro.

Tendo em vista a produção artística de Gentileza, sua compulsão diária pelo trabalho e pregação, o profeta deixa uma obra extensa e megalomaníaca de poética religiosa.

É interessante observar que o Profeta estudava e esboçava cada trabalho. Trata-se de um projeto que foi planejado, não sendo apenas uma inscrição espontânea, assim como o paciente Adolf Wölffli, estudado por Morgenthaler, que esboçou, ilustrou e escreveu sua biografia, elaborando sua história em muitos volumes.

Gentileza esboçava e estudava previamente cada intervenção que executaria na cidade. Armazenou quase todos os esboços, assim como figuras de santos, orações e fotografias que alimentaram sua produção, os quais atualmente se encontram com a filha Maria Alice, em Guadalupe, RJ.



Figuras (42; 43) Adolf Wölffli. Fotos do livro Raw Criations

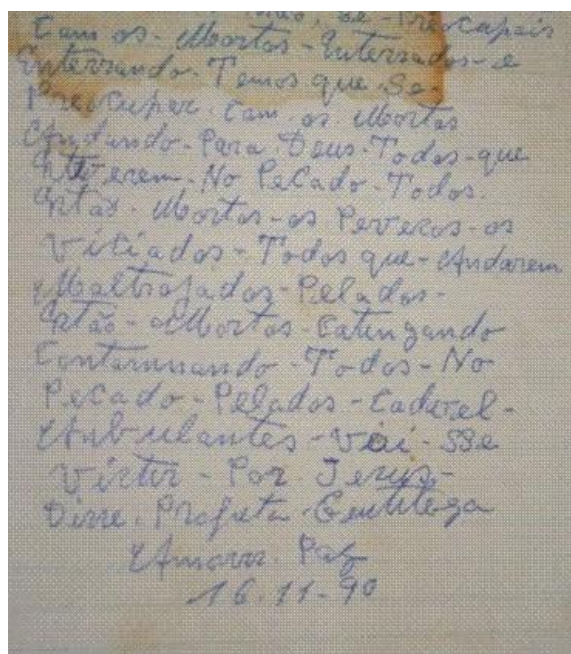
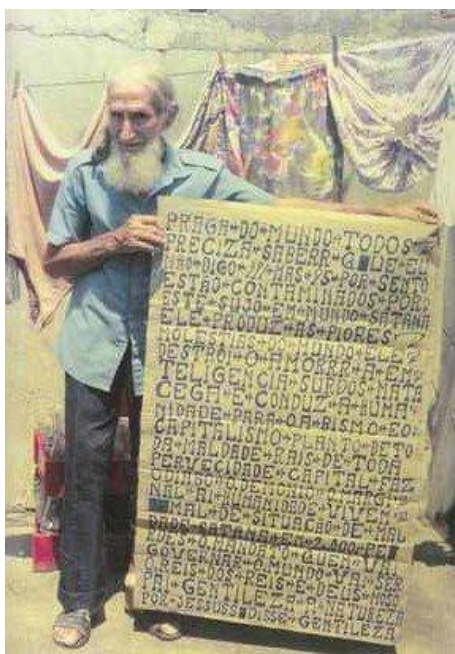


Figura (44) Profeta Gentileza. Foto de Leonardo Guelman

Figura (45) Esboço de pilastra. Foto da autora

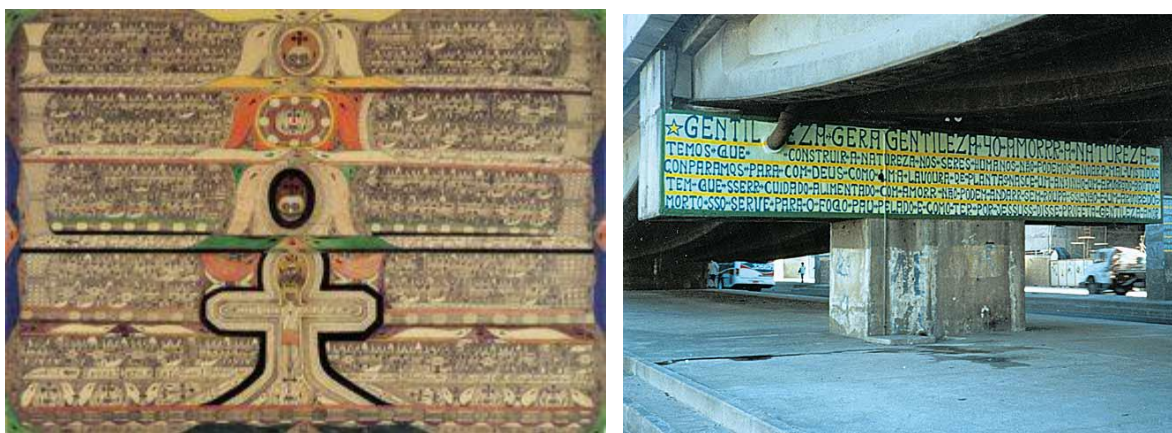


Figura (46 e 47) Wolffli .MAIZELS e (56) Pilastra do profeta. Foto de Leonardo Guelman

Podemos notar claramente a semelhança entre os trabalhos de Wolfli e do Profeta na utilização da escrita, apropriação de discurso e presença de elementos simbólicos.

Nesta parte serão discutidas, a partir de justaposições de imagens, algumas aproximações entre as produções de Gentileza e outros pacientes psiquiátricos citados na literatura.

RELIGION HAS INVENTED
MACHINES FOR GOVERNING THE
BRAINS OF PEOPLE AND ANIMALS
AND WITH AN INVENTION FOR SEEING
OUR VISION OF THE IMAGE
RETINA OF THE EYE ABUSED OF OUR
HEALTH IDEAS OF THE FAMILY
MATERIAL GOODS DURING SLEEP
MAKE ALL KINDS OF VILLAINY FOR US
THE CHURCH AFTER FORCING
HITLER TO KILL JEWS WISHED TO INVENT
A STANDARD PROCESS AND DEVIL IN ORDER
TO TAKE OVER THE WORLD
AND IMPOSE PEACE AS AGAINST WARS
THE CHURCH DID THE CRIMES AND
ABUSING US BY ELECTRONICS MAKING US BELIEVE
STORIES AND THROUGH THIS TRICKERY
ABUSE OUR INNOCENT IDEAS RELIGION
WAS ABLE TO HAVE US ACCUSED BY CHEATING
WITH WIRELESS SETS WRITING AND
INVENTING ANYTHING
THEY WANTED AND SINCE I. .AXS
AND ABUSING US WITH THEIR
INVENTION HAS GOVERNED OUR BRAIN
AND FROM SEEING OUR VISION FROM
RETINA IMAGE MAKE US BE
ACCUSED OF WHAT THEY DO TO US
UNBEKNOWNST TO US IT IS RELIGION
WHICH HAS DONE ALL THE CRIMES AND
DAMAGE AND VILLAINY
INVENTED AN UNKNOWN PROGRAME
FOR US AND BY MACHINE FOR
GOVERNING BRAIN AND SEEING
OUR EYE RETINA IMAGE
HAS AD US ACCUSED
WE ARE ALL INNOCENT
OF ANY CRIME DUE TO OTHERS

4m, 90 x 1m, 80



Figura (48) Jeannot (esq.) Foto LOMMEL Figura (49) Gentileza (dir.) Foto de Leonardo Guelman

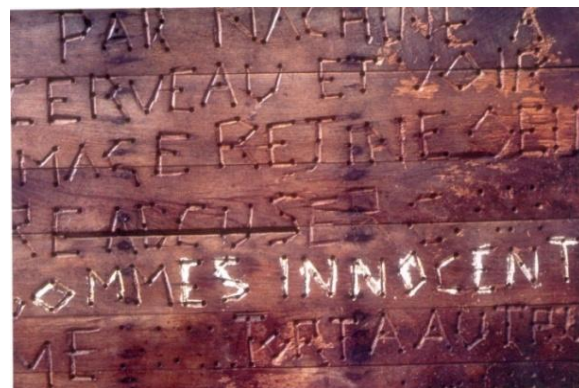


Figura (50 e 51) *Le plancher*, de Jeannot (detalhe) livro de LOMMEL

Jeannot utilizou como suporte o piso de taco do seu quarto. Notemos a utilização da grafia, tipologia e apropriação de um discurso na obra de Jeannot e Gentileza.



Figura (52) Bata de Gentileza (esq.) Foto da autora . Figura (53) Le sac de Jules, Leclercq, foto pascal Martin (dir)

Existem similaridades nos suporte de ambos os artistas, como a utilização de tecido, da escrita, da grafia e de símbolos.

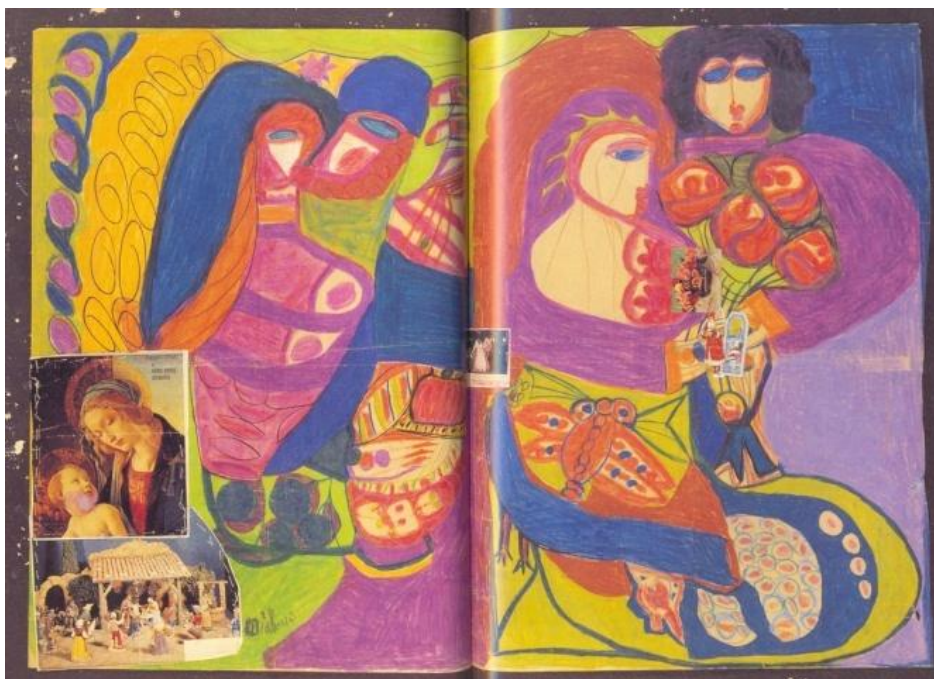


Figura (54) Aloise Corbaz, Mickens, c. 1955



Figura (55 e 56) Detalhe do livro de Gentileza .Foto da autora

Uso de colagem e figuras religiosas.

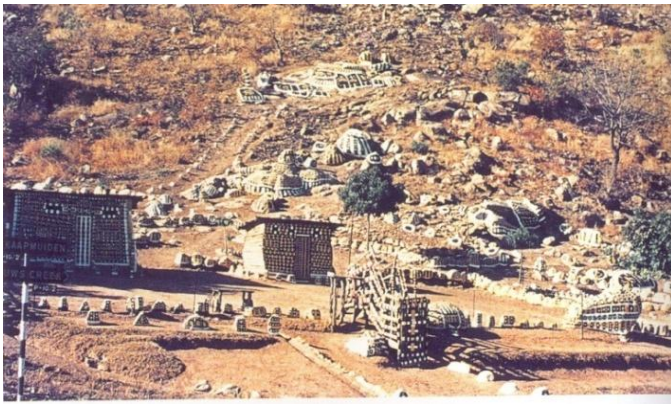


Figura (57) Mabusa, Lommel



Figura (58) Salvation Mountain, Nilard. Lommel

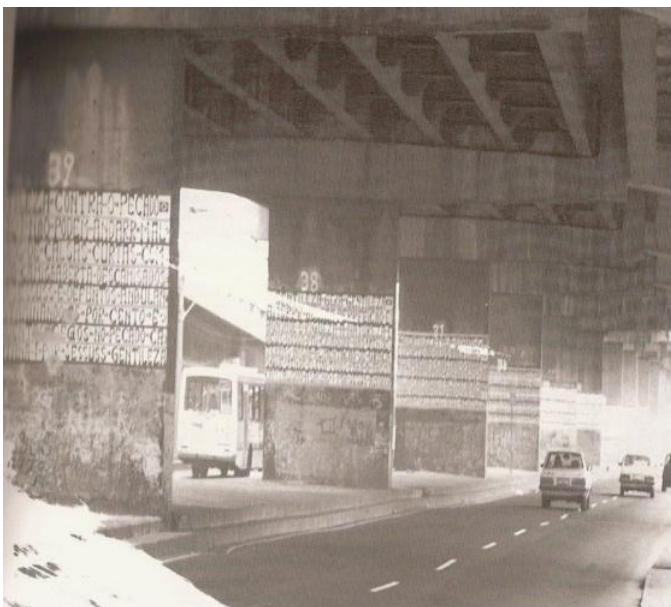


Figura (59) Pilastras de Gentileza. Foto de Leonardo Guelman

Environment art. Apropriação do espaço.

Podemos notar semelhanças nos trabalhos de Gentileza e dos artistas Wölffli, Jeannot, Aloise Corbaz, Mabusa, Jules Leclercq e Leonard Knight, todos considerados *outsiders*. Estes foram pacientes psiquiátricos que desenvolveram seus trabalhos dentro e fora das instituições e assemelham-se à poética de Gentileza pela utilização de expressão gráfica, palavras, linguagem religiosa, discurso e *environment*, como o caso de Mabusa, que pintava pedras com motivos geométricos inspirados na natureza. Iniciou pintando as pedras do próprio jardim e espalhou por 2 km; e Leonard Knight, que ocupa uma montanha na Califórnia.

Um dos fatores analisados é a influência do cotidiano, como acontecimentos e viagens, sobre a produção dos pacientes psiquiátricos. Morgenthaler (1921) acompanhou a produção do paciente Wölffli ao longo dos anos e notou que a sua produção pouco se desenvolveu. Uma diferença importante é que Wölffli se encontrava internado em uma casa de saúde na Suíça, numa região muito isolada, um ambiente que por si só pouco contribuiu, pois ofereceu pouco estímulo, diferentemente de Gentileza, que fazia seus trabalhos fora da instituição manicomial e utilizava a cidade e seus elementos.

Gentileza claramente acompanha, ao menos no plano de sua apresentação visual, as mudanças marcantes da moda, como se pode perceber no capítulo anterior. A sua indumentária foi se alterando, à medida que ele acrescentava elementos a ela. Gentileza transformava seu figurino interagindo com o tempo e o espaço.



Figura (60) Fotomontagem de Leonardo Guelman

3.2 Gentileza e Performance

Vimos que o profeta escolhia determinados locais da cidade e ficava entre os carros, nas avenidas, em pontos específicos durante o dia, característica de um artista performático. “Se o homem é um animal inteligente, que faz as próprias ferramentas, e é um utilizador de símbolos, ele é nada menos que um animal performático” (TURNER, 1988: p.79).

Para Turner, performances são manifestações por excelência, de processos sociais e humanos, são experiências vivas e coletivas, não se atêm à expressão de costumes e tradições, mas são também produções plásticas. Dão-se de forma religiosa, estética e filosófica. A busca por uma epifania, ou *performance* religiosa, dá-se pelos seguintes fatores: a ausência de controle sobre a natureza, meteorológica e biológica; acidentes misteriosos que tomam nossas vidas por vezes e somos poderosamente afetados; por processos regulares interrompidos pelo inesperado; pelo invisível; ou poderes sobre-humanos. Essa idéia de poder é gradualmente elaborada por fantasias mitológicas e especulações teológicas. José Datrino é intensamente

abalado com a tragédia do circo queimado e posteriormente recebe a revelação e torna-se, a partir de então, o Profeta Gentileza. Uma de suas principais preocupações é com a natureza, o que fazem com ela e ainda a falta de controle sobre a mesma. Segundo Turner (1988), é através de uma conscientização da vida íntima relacionada com a vida social, que quebramos tabus e somos tomados por *insights*.

Paulo Laurentiz, em *A Holarquia do Pensamento Artístico* (1991), descreve três estágios ou momentos do pensamento artístico: *insight*, *operacionalização e avaliação*. O *insight* é uma tradução para o conhecimento humano das manifestações do mundo, sejam elas naturais ou culturalmente produzidas; um *insight* se dá a partir de um fenômeno natural ou após a aprendizagem de técnicas de produção ou, ainda, após a reinterpretação de idéias ou conceitos. A estrutura da *holarquia* do pensamento artístico é compreendida pelo *insight* que desencadeia a idéia, pelo sistema produtivo que condiciona a formatação do trabalho e pelo caráter das associações lógicas existentes entre a obra realizada e o *insight* promotor.

A partir de sua “revelação”, Gentileza apropria-se dos elementos desencadeados pelo *insight* e inicia seu processo criativo revelando atitudes plásticas. O *insight* de Gentileza desencadeou a idéia da execução de seus escritos murais sobre a cidade do Rio de Janeiro, em grandes formatos e com a intenção de passar sua mensagem tanto para os visitantes quanto para os moradores da cidade. A operacionalização dos trabalhos era executada sobre a forma de estudos e rascunhos, como primeira etapa, e execução em vias públicas como finalização de seus trabalhos.

Shamans, profetas e místicos desenvolvem um sistema de doutrina e reinterpretam rituais tradicionais e mitológicos “em nome” de uma experiência íntima, o que não difere muito do ato artístico, porque o artista tenta entender a vida em seus próprios termos e verdades íntimas. Religião e estética são formas de expressão por excelência, poéticas. A experiência íntima de liberdade, moral e não-física se dá através de uma religião, de uma nova concepção de mundo, tanto no caso do artista quanto no caso do religioso, através da transcendência que se dá posteriormente a uma atitude contemplativa e afetiva de uma experiência vivida. Atitudes mentais são externalizadas no mundo, intuições intelectuais de uma experiência vivida e “lapidada”,

uma ligação híbrida com as realidades interior e exterior (TURNER, 1988). José Datrino passa por uma espécie de rito de passagem no qual troca sua identidade civil por uma identidade mítica.

Os ritos de passagem, Segundo Turner (1974), caracterizam-se por três fases; *separação* ou comportamento simbólico de afastamento, *margem* ou liminaridade e *agregação*. A liminaridade é frequentemente comparada à morte, à invisibilidade e à escuridão. Nos ritos a entidade liminar normalmente aparece nua, demonstrando como seres liminares não possuem *status*, propriedades, insígnias, roupa mundana indicativa de classe ou papel social. É como se fossem reduzidas ou oprimidas até uma condição uniforme, para serem modeladas de novo e dotadas de outros poderes, para se capacitarem a enfrentar sua nova situação de vida. Limbo e ausência de status, quebra ou separação do vínculo comum, morte versus nascimento, assimilação versus desassimilação. Em quase toda parte se atribuem às situações e papéis liminares propriedades mágico-religiosas. A partir de sua revelação, José Datrino deixa seus bens para a família e assume sua nova identidade, colocando-se como Profeta Gentileza e iniciando suas pregações. “Pessoas que se submetem a transições ritualizadas normalmente abrem mão das propriedades, da situação estrutural, dos privilégios, dos prazeres materiais e de várias espécies, e até mesmo, frequentemente, do vestuário” (TURNER, 1974: p. 175). Podemos notar claramente estas atitudes de transição em Gentileza, como visto no capítulo 1.

A *performance* é fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põem em crise sua estabilidade, fundamentando-se na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais. A *performance* procura transformar o corpo em um signo, em um veículo signifiante. Os signos são criados durante a atividade do *performer* e a vida em sociedade é fonte de elementos para essa arte. A *performance* em si não tem o intuito de transmitir alguma informação - atua no campo da comunicação, onde a “magia” é elemento essencial e primordial. Expõe a vulnerabilidade do ser humano e é gerada através de produtos inconscientes do artista-sujeito, que através de sua performance, tornam conscientes seus “atos”, “gestos” e “movimentos” ligados às imagens internas e primordiais na elaboração das

suas intervenções. Entende-se o porquê dessa arte diretamente ligada aos rituais, às cerimônias e aos espetáculos. Assim, o artista-sujeito, dono de suas ações, envolve-se com seu mundo interno entrando em contato com produtos inconscientes que se desdobram em atitudes externas guiadas pelo secreto, pelo sagrado, pelo arquétipo. Trata-se de uma linguagem que tem como princípio o aqui e o agora, o corpo do artista como suporte e linguagem e o corpo do espectador presentes em um palco-ambiente (GLUSBERG, 2003).

Segundo Turner (1988), da ideia da *performance* à sua concretização existem quatro fases: *ruptura* de alguma norma ou relação social; *crise*, por questionamentos de tabus e verdades da vida pública; *alívio*, que através da ação propriamente dita da performance, do ritual executado para o público; o *performer* trabalha o que se questionou na *crise* através de metáforas e simbolismos; e a última fase, *reintegração*, onde o que foi verificado e observado é agora externalizado através do ritual ou *performance*.

No caso de Gentileza isso é facilmente verificado quando rompeu com padrões pré-estabelecidos, abandonou sua carreira de empresário, questionou o sistema social e religioso com suas leis, princípios e regras, deu-se uma nova identidade, *persona*, e através de sua figura performática trabalhava com o público, transeuntes e passageiros da barca, seus questionamentos e verdades reveladas, externalizadas em sua palavra e indumentária, direcionando e reinterpretando suas novas regras, escolhas, interpretações, princípios e simbolismos. O espaço e o público foram afetados por sua *performance*.

A eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos fazem com que a apresentação da *performance* tenha uma leitura que é antes de tudo, uma leitura emocional. Muitas vezes o espectador não “entende” (porque a emissão é cifrada), mas “sente” o que está acontecendo (COHEN, 1989: p.66).

Gentileza é memória afetiva da cidade do Rio de Janeiro. Muitos não concordam com seu discurso na íntegra, mas todos entenderam sua palavra-gesto, a gentileza.

O *performer* quebra as regras impostas e, através do que “declara”, submete ao público o estado e o *status* a serem salvos ou amaldiçoados, elevados ou libertados, autoconsciência e reflexão, através de uma comunicação que pode ser tanto verbal quanto não verbal. Performances podem ser executadas solitariamente ou no coletivo, fazem parte de tradições e ritos, *mimeses e ethos*, imitação e moral. Quando se têm significado, sentido e senso tornam-se atitudes de conscientização, através de memórias, passado, auto-reflexão, sentimentos e afetos (TURNER, 1988).

Assim como muitos artistas questionam o sistema ao qual estão inseridos, criticando e mostrando por vezes uma nova forma de olhar, uma nova ética e uma nova moral possível, Gentileza constrói um discurso visual de protesto através de sua comunicação verbal (pregação) e não-verbal (sua indumentária, estandarte e objetos), o que atingiu visualmente e intelectualmente os moradores e visitantes da cidade. Sua figura e *persona* são festejadas e lembradas anualmente na cidade através da memória da cidade em ações coletivas para perpetuidade de sua obra. Embora Gentileza se intitule profeta e não artista, suas gestualidades mágica, lúdica, mística e cotidiana, sua pregação e obra, reverberaram em vários artistas que utilizaram de um mesmo discurso ou ressaltaram a importância de sua figura/obra como cultura e patrimônio artístico. Gentileza e sua obra são referências da cidade.

A busca de desenvolvimento pessoal é um dos princípios centrais da arte da *performance* e da live art. Não se encara a atuação como uma profissão, mas como um palco de experiência ou de tomada de consciência para utilização na vida. Nele não vai existir uma separação rígida entre arte e vida (COHEN, 1989: p.104).

O relacionamento circular entre a obra de Gentileza, sua figura e seu público deu-se através de uma interrelação entre o sagrado e o profano, do natural e do cultural, através de sua concepção convertida em válvula receptora do espectador/transeunte, transformando em circuito, mensagens e destinatários, sem qualquer solução, finalidade ou continuidade, através de uma função mágica/encantatória, de natureza comunicacional. Gentileza metaboliza, recuperando no próprio corpo, a função mágica da palavra. O discurso mítico é feito de um material

que já foi trabalhado de forma a torná-lo adequado para comunicação, isso se dá porque os materiais do mito pressupõem uma significação consciente, uma razão que pode descontar sobre eles, enquanto sua substância (SCHECHNER, 1994: p. 13). O espectador experiencia, desta forma, a *performance* de Gentileza, sem intelectualizá-la. “As relações entre os seres totais são geradoras de símbolos e metáforas, de comparações. A arte e a religião são produtos delas” (TURNER, 1974: p.155).

A identidade do discurso de Gentileza está materializada de forma simbólica em seus adereços e indumentária. Podemos visualizar claramente as fontes de suas idéias e crenças nos signos escolhidos e na simbologia presente em seu figurino.

Em todas as sociedades o corpo é vestido e o adorno tem um papel estético, comunicativo e simbólico. As primeiras formas de roupagem parecem ter sido o adorno, como a pintura corporal, ornamentos, sacarificações, tatuagens e máscaras. Vestuários marcam claramente uma fronteira ambígua e imprecisa que nos perturba. Sistemas simbólicos e rituais foram criados em muitas culturas diferentes, a fim de fortalecer e reforçar limites, uma vez que estas vestimentas e adornos podem definir tanto pureza, no sentido de neutralidade, ou ainda defesa e ataque, escudo e espada (SCHECHNER, 1994: p. 148). O Profeta Gentileza cria uma identidade visual que se modifica conforme o tempo, isso mostra a sua interlocução com as questões sociais que estavam acontecendo. Notamos essas mudanças nas décadas de 60, o profeta na era hippie; 70, ditadura “Chacrinha da calçada” (surge, nesta época, uma figura tropicalista, paradoxo à época em que surgiu com os militares no poder e onde o lema era ordem e progresso). (GUELMAN, 2000). Nas décadas de 80 e 90, as palavras de ordem eram *diretas já!*

3.3 Gentileza e intervenção urbana

O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade (SANTOS, 2002).

Em seu livro *Cidade e Alma*, Hillman diz que as cidades são projeções e representações da subjetividade humana, onde não só as neuroses e patologias das pessoas são projetadas sobre o mundo, como também o mundo nos inunda diariamente com seus sofrimentos. Através de quatro idéias, ele mostra a ligação entre alma e cidade e como e onde a alma existe nas cidades.

A primeira é a idéia de reflexão, onde exemplifica cidades com construções e edifícios de vidros e espelhos. Esses edifícios refletem a si mesmos, ou outros, e nossa reflexão narcísica, encontro com nós mesmos como imagem/ou parte integrante da cidade em seu movimento, inexistimos, somos abafados, por isso, não nos refletimos ou somos refletidos (o que vemos nitidamente representado no *clip* musical da música Gentileza, da artista Marisa Monte, 1999). A segunda é a idéia de profundidade, espaços e lugares onde podemos refletir e nos aprofundar, nos quais temos acesso a nossa memória emotiva, experiências particulares que para nós são significativas. Ele compara esse lugar da psique com ruelas, praças, lugares e caminhos não muito movimentados que ao caminharmos, (Hillman acredita que o simples caminhar é muito necessário e que na sociedade atual perdemos esse caminhar para com o corpo uma vez que automóveis substituem nossas pernas e que o trajeto não serve mais como tempo de reflexão e aprofundamento, mas sim, tem o significado de atraso, perda de tempo...) que ao andarmos temos essa conexão com nosso interior, uma vez que esse caminhar seja o trajeto. Muitos lugares desse espaço/cidade fazem parte de cenários de nossa memória emotiva e funcionam como marcos, e os acessamos através de associações. Essa idéia está diretamente ligada à terceira, que seria a experiência emocional de tragédia, a cidade como *momento mori*, com monumentos que nos lembram morte, marcos que simbolizam o passado da cidade e representam um tempo anterior, histórico e muitas vezes pessoal por genealogia. A quarta idéia é que a alma anima, imagina através de imagens e símbolos, e atualmente, se a cidade não nos alimenta simbolicamente com imagens, substituímo-as por cartazes de rua, grafites e outras formas de intervenção.

A cidade do Rio de Janeiro, por mais caótica como metrópole que é, tem uma arquitetura e beleza naturais que fazem com que os moradores não se sintam

aprisionados e sem referências, afinal, a cidade tem muitos monumentos, praças e uma paisagem que beneficia uma conexão com a cidade e o si mesmo, criando ali uma identidade única, apesar da violência.

Gentileza começa suas pilastras dizendo às pessoas que são bem-vindas ao Rio de Janeiro, para respeitarem a natureza, não usarem problemas, tomarem cuidado com o vício, com a nudez e com o carnaval, festa do diabo, além de outros. Vemos que a identidade da cidade está claramente exposta na visão do profeta.

Paulo Knauss, em seu artigo *Scaling Down the monumental: How Public Art came to inspire community action in Rio de Janeiro*, cita alguns monumentos e fala da importância desses na comunidade, por entendimento, associações ou re-significações. “A estátua de Cristo no alto do Corcovado demonstra o poder de impacto da arte pública no Rio de Janeiro. Tem a capacidade de impor um ponto de vista geral sobre a cidade, definindo sua imagem urbana” (KNAUSS, 2006: p. 3).

Hillman e Knauss admitem a importância de imagens geradoras de símbolos nas cidades, construídas por aval arquitetônico ou através do grafite e de outras atividades da arte urbana, sejam ambas duradoras ou efêmeras. “O livro urbano criado por Gentileza é a maior manifestação de arte mural de cunho espontâneo no Estado do Rio de Janeiro” (BARRUS apud GUELMAN, 2000).

O Profeta Gentileza sempre interferiu na cidade com seus grafismos e mensagens espalhados por viadutos, praças e muros, e não só permaneceu na cidade do Rio de Janeiro como peregrinou por mais de 50 cidades e grandes centros em quase todos os estados do Brasil. Em sua peregrinação, o profeta caminhava por entre as pessoas levando sua palavra, a gentileza, em um ritual diário que incluía elementos simbólicos desde suas vestes, flores, estandarte, sua identidade mítica, apresentando-se visualmente e verbalmente para as pessoas, em uma espécie de ritual/performance. No Rio de Janeiro e Niterói, caminhava e pregava na barca e em diferentes locais da cidade. Nos últimos 10 anos, com sua obra de 1,5 km já finalizada, permanecia próximo a ela. Seus grafismos anteriores ao livro urbano não permaneceram intocáveis, perdendo-se com o passar do tempo.



Figura (61) Foto de Dado Amaral

A arte que tem sua origem nas ruas quase sempre é conotada como alternativa ou subversiva e coloca-se a margem do mercado. É efêmera porque se modifica no tempo e responde ao ritmo da cidade. Algumas intervenções urbanas produzem na cidade inflexões poéticas, fontes de espontaneidades e abrem possibilidades de diálogo com o lugar, quebrando o protocolo da arte

convencional, disposta em locais pré-estabelecidos e, geralmente, a favor da arte-mercadoria.

Sempre que uma sociedade, ou um poderoso segmento da sociedade, ou um governo de qualquer espécie, tenta impor ao artista o que ele deve fazer, a Arte desaparece por completo, torna-se estereotipada, ou degenera em uma forma inferior e desprezível de artesanato (WILDE, 2003).

As intervenções urbanas e midiáticas atingem um número de pessoas que normalmente não estariam efetivamente interessadas em trabalhos de arte. É um diálogo forçado e impositivo, proposto verticalmente para todas as pessoas que teoricamente não estariam receptivas ou preparadas para aquele tipo de informação. As pilastras do profeta não são apenas suportes, mas um discurso que dialoga com seus próprios elementos: sociedade e sistema. Ele as escreve na altura dos olhos de quem utiliza transporte público.

Na pesquisa feita *in loco*, observamos que o passageiro de ônibus tem uma visão lateral da obra do profeta e não consegue fazer uma leitura das pilastras, permanecendo na memória apenas palavras, pequenas frases e uma identidade visual pela extensão de sua obra, pois a velocidade do ônibus impede a leitura na íntegra (como mostram as figuras 62 e 63), diferentemente do passageiro de carro, que pela possibilidade de optar por uma velocidade menor ou estar em trânsito, tem uma visão frontal da obra e maior visibilidade dela, conseguindo fazer uma leitura mais abrangente, assim como os ciclistas e pedestres, que por vezes param diante de uma pilastra para observá-la espontaneamente.



Figura (62) Pilastra 17. Foto da autora



Figura (63) Pilastra 21. Foto da autora

Podemos observar com isso a reação do espaço com a velocidade através das dimensões das obras expostas em locais públicos. Elas acabam sendo cúmplices da velocidade dos que pelo local transitam. O olhar do transeunte é distraído, passageiro, apressado, e por isso as obras têm grande dimensão, para acompanhar as mídias de igual dimensão como os *outdoors*. O Profeta Gentileza escreve sobre as pilastras do viaduto na altura dos olhos das pessoas que chegam à cidade de ônibus, que em dado momento percebem os escritos. Podemos também averiguar o uso de repetição de idéias e palavras pintadas nas pilastras por Gentileza, como necessidade do receptor se familiarizar e fixar o conteúdo principal da mensagem, assim como um *teaser*, usado frequentemente na publicidade.

Ao ver seu “produto artístico” inserido no circuito urbano e fruído por inúmeras pessoas, o artista/público é levado a refletir sobre as formas de circulação e consumo da arte contemporânea a partir dos mecanismos utilizados pela publicidade e comunicação de massa (MITCHELL, 1992).

Trata-se da deglutição do mundo através de imagens midiáticas, por uma sociedade que é passiva e contemplativa, onde prevalece a falsificação sobre o real e a identidade-virtual sobre a real. “Espectador de uma sociedade passiva e a mercê das banalidades quantitativas das mídias” (DEBORD, 1998).

Assim, o espectador-cidadão das obras públicas não é apenas mais um sujeito passivo e indiferente a percorrer seu tranquilo trajeto cotidiano, mas um sujeito apressado e conectado instantaneamente pela tecnologia móvel e suas possíveis associações com as complexas redes digitais que o conectam a lugares distantes com simultaneidade e interatividade. O olhar deste espectador/transeunte, aparentemente distraído e passageiro, obriga a ampliação e verticalização dos anúncios e das informações das obras públicas para grandes dimensões, acompanhando as mídias que tendem a ser hegemônicas e totalizantes. Contudo, as obras de arte ainda podem provocar no espectador passivo uma reação, mesmo que pequena e pontual. “Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres

reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico” (DEBORD, 1998: p18).

A forma com a qual Gentileza apresenta ao passageiro de transporte público (pela altura que projetou os escritos) sua mensagem já é percebida na primeira pilastra, sentido de quem chega à cidade, “verde e vida, gentileza, meus filhos bem-vindos ao Rio, não usem problemas, não usem pobreza, usem amor, gentileza e natureza, Deus nosso Pai Criador tem bondade, beleza, perfeição. Praga assassino é o capetalismo, surdos, cega, mata, conduz para o abismo...”, e termina a pilastra de nº 55 dizendo: “meus filhos, nossa cabeça, nosso mestre, o mundo é uma escola, amorrrr”

As imagens e as mensagens da arte urbana, que também são vistas cotidianamente pelo espectador passivo, necessitam de demandas reais na sua construção e elaboração por que são direcionadas para um *self* já sedimentado e incorporado pelos sistemas midiáticos. Gentileza, após um episódio em que foi preso e teve seus cabelos cortados por pregar sem a Bíblia, fazia questão de se dirigir às prefeituras e rádios locais para registrar sua presença. Sempre manchete de jornais locais, o Profeta, de certa forma, soube se inserir nos veículos de massa.

A arte hoje é executada nas grandes avenidas, viadutos, muros, pilastras, na cidade. Segundo Amaral (2000), uma obra pública pode fundir-se ao seu entorno utilizando suportes tradicionais, muitas vezes oferecidos pelo poder público; podem permanecer intocáveis por longos ou curtos períodos de tempo e não necessariamente transformam o ambiente, mas trazem questionamentos e proporcionam pequenos abalos, agitando a monotonia da cidade e de seus habitantes. O espectador de uma obra pública passa da posição do sujeito que circula tranquilo, no caso de uma exposição fechada, para o indivíduo tenso e atento pronto a se defender dos choques aos quais está exposto em qualquer parte da cidade. No entanto, estes choques tornam-se interessantes, uma vez que podem provocar no espectador passivo, uma reação. Obras públicas nos fazem compreender e diferenciar espaços, elaborando uma fisionomia temporal para um determinado local da cidade. “Através da permanência dos quadros sociais, incluem-se aí a arte pública/ monumentos como receptáculos de memórias, é que os conteúdos da memória coletiva podem ser elaborados” (AMARAL, 2000).

A arte reflete e se sintoniza com a percepção de mundo da sua época. As obras de arte são criadas por um processo mental, no qual o autor reconstrói o mundo percebido num espaço simbólico, refletindo percepções de mundo, dando ênfase e significado a diversas propriedades visuais. Artistas catalisam experiências e integram arte e vida. Performers, “anartistas” urbanos, coletivos-errantes, “ativistas” das metrópoles, tentam de uma forma ou de outra, de maneira bruta ou elaborada, transformar e amplificar sussurros em gritos, frequentemente abafados por uma sociedade cada vez mais letárgica, apática, violenta e, sem ao menos saber, que é inconsequentemente alienada e atrelada ao consumo de supérfluos.

A obra de Gentileza, por sua extensão, é monumental, apropria-se da paisagem local, atribui valores e interage com a sociedade. Seus valores são inversos ao do capitalismo no qual estamos inseridos. A figura de Gentileza faz parte do imaginário cultural da cidade e seu trabalho plástico é, hoje, patrimônio histórico do Rio de Janeiro (DECRETO 19188, 2000). O livro urbano, criado por Gentileza, torna-se a própria referência daquele território da cidade. O Profeta questiona, de uma forma ou de outra, o papel do indivíduo na sociedade. Os trabalhos de Gentileza possuem um valor gráfico ímpar, com tipologia própria, que causa no receptor uma identificação imediata, tanto de sua poética quanto de sua marca de intervenção urbana.

4. DISCUSSÕES

4.1 Atitudes plásticas do Profeta Gentileza

Assim como muitos artistas questionam o sistema no qual estão inseridos, criticando e mostrando por vezes uma nova forma de olhar, uma nova ética e uma nova moral possível, Gentileza constrói um discurso visual de protesto através de sua comunicação verbal (pregação) e não-verbal (sua indumentária, estandarte, objetos e intervenções escritas), atingindo visualmente e intelectualmente os moradores e visitantes da cidade. Embora se intitulasse profeta, e não artista, sua produção e compulsão diária pelo trabalho e pregação fizeram com que o Profeta Gentileza deixasse uma obra extensa e de poética religiosa.

Notamos 6 atitudes plásticas do profeta Gentileza:

1) A intervenção no local do circo queimado, apropriação do espaço, *environment art*.

Gentileza transforma o lugar conhecido como grande cinzeiro humano no, intitulado por ele, *Jardim de Deus*. Coloca dois portões, faz um poço artesiano, planta flores e começa sua escrita na carroceria do seu caminhão.

2) A construção de uma grafia ímpar. O profeta cria uma tipologia e treina sua caligrafia.

Gentileza esboçava e estudava previamente cada intervenção que executaria na cidade. Armazenou quase todos os esboços. Notamos, como já visto no capítulo 1, como a escrita de Gentileza, seu processo de grafia a mão livre, as divisões, as cores utilizadas e seus dizeres, ecoam o design gráfico das ornamentações e escritos de pára-choque de caminhões, o que faz sentido quando entendemos que a grafia tem sua origem na carroceria de seu caminhão. Gentileza cria símbolos e signos que religam as palavras e sugerem um itinerário textual. A grafia desenvolvida por

Gentileza, assim como as mensagens, os signos e os símbolos possuem em si uma poética religiosa e nacionalista. Cria dizeres e opta por cores da bandeira nacional para a execução de seus trabalhos. Segundo Gentileza, Deus é brasileiro e o Espírito Santo carioca.

3) Intervenções Urbanas

As palavras de Gentileza não permanecem apenas no caminhão e no local do circo queimado, mas em muros e viadutos da cidade do Rio de Janeiro, previamente selecionados. Os escritos foram executados na altura dos olhos dos passageiros de ônibus. As pilastras do profeta não são apenas suportes, mas tábulas de um discurso que ele pretende que leve o transeunte a pensar sobre os valores da sociedade contemporânea. Assim como dissemos no capítulo 2, as mensagens das pilastras só podem ser lidas na íntegra por pedestres, pois a velocidade dos meios de transportes urbanos não permite a apreensão do texto na sua totalidade, ficando para o receptor apenas uma marca, uma identidade visual, pela visibilidade e extensão de sua obra. O livro urbano torna-se a própria referência daquele território da cidade. Os trabalhos de Gentileza possuem um valor gráfico ímpar, causando no receptor uma identificação imediata de sua poética e de sua marca de intervenção urbana.

4) Seu Livro de recortes e colagens

Muitos artistas contemporâneos expõem os chamados “livros do artista” ou utilizam esse mesmo como objeto de auto-regulação e armazenamento de recortes, colagens, desenhos, pinturas e grafismos, onde depositam suas referências, imagens ora realizadas pelos próprios artistas, ora utilizadas como apropriações para composições. Gentileza elaborou e carregou seu livro durante 30 anos.

5) Sua indumentária

Seu figurino elaborado de acordo com a data e estetizado com consciência de uma época e visão de mundo, periodicamente modificados. A identidade do discurso de Gentileza está materializada de forma simbólica em seus adereços e

indumentária. Podemos visualizar claramente as fontes de suas idéias e crenças, assim como os signos escolhidos e a simbologia presente em seu figurino, como oriundo de cultura e imaginário popular. Suas características físicas e o modo como se vestia depois da visita à cidade de Ouro Preto, MG, mostram-nos as similaridades propositais entre as características físicas de Gentileza e Tiradentes, como dissemos no capítulo 1. Ao mesmo tempo, com a longa barba, apoiado num cajado e com a bata branca, carregando no braço os dizeres, sua figura remete a Moisés, tornando visível a mensagem divina que o povo precisa ouvir para voltar ao caminho do bem. O arranjo plástico de sua figura, o estandarte, o cata-vento, as flores, os sapatos, as folhas de palmeira e sua bata com bordados e inscrições são os acessórios do cavaleiro andante. Ao mesmo tempo, a decoração floral ecoa a estética do catolicismo popular, nos pastoris, congos e folia de reis, o estandarte sendo sua bandeira.

Seu figurino é corpo de sua simbolização e cria uma territorialidade. Auto-estetização de Gentileza: anos 60, Profeta na era Hippie; anos 70, Chacrinha da calçada (corte de cabelo forçado e uso do chapéu), uma figura tropicalista, um paradoxo ao momento em que surgiu, com os militares no poder, na época da ditadura, onde o lema era ordem e progresso. Todos os elementos simbólicos de sua indumentária revelam a essência de uma filosofia própria e de uma visão de mundo pedagogicamente colocados.

Elementos plásticos que compõem sua figura: *Estandarte* – com apliques, flores, bandeira e cata-vento, seu estandarte é sua identidade mítica. A simbolização do estandarte é uma recriação, a partir de si, de uma estrutura religiosa do cristianismo: os termos da trindade F/P/E (Pai, Filho e Espírito Santo) e quartenidade F/PE/N (Pai, Filho, Espírito Santo e Natureza) nos quais Gentileza se inscreve, uma vez que gentileza expressa a afetividade e a essência divina da natureza e do univvverso. *Flores*: Jardineiro de Deus, das pessoas. Ele é a representação do jardim ambulante. *Cata-vento*: Receptor de pensamentos, o cata-vento simboliza como a mente do homem deve ser: livre, fluida, com pensamentos positivos. “Refresca a mente da humanidade”. *Bata* – com bricolagem e inscrições. Os *sapatos* pintados e a existência de elementos simbólicos na indumentária (GUELMAN, 2000).

6) Performance

Vimos que o profeta escolhia determinados locais de passagem da cidade e ficava entre os carros, nas avenidas, em pontos específicos durante o dia, característica de um artista performático. Gentileza rompe com padrões pré-estabelecidos anteriores à revelação e, com sua nova identidade, através de atitudes performáticas, estabelecia um diálogo com o público, transeuntes e passageiros da barca, com seus questionamentos e verdades reveladas e externalizadas em sua palavra e indumentária, direcionando e reinterpretando suas novas escolhas, interpretações, princípios e simbolismos. O espaço e o público foram afetados por sua *performance*.

O profeta sai com seu corpo nômade pelo país levando sua imagem/verbo: a gentileza. Desprende-se da territorialidade de um mundo acabado para reafirmar um mundo ressurgido.

Os documentos de processo, independentemente de sua materialidade, contêm sempre a idéia de registro, afirma Salles (2002). Há por parte do artista, uma necessidade de reter alguns elementos que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização. Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índice do processo criativo. Esses documentos desempenham dois grandes papéis ao longo do processo criador: armazenamento e experimentação. Vimos que o Profeta esboçava cada projeto e, além disso, treinou sua grafia em inúmeras páginas de cadernos pautadas, que possivelmente desencadearam o processo gráfico de divisórias (nas cores verde, amarelo e azul), feitas por ele em cada pilastra.

Segundo Salles (2002), o artista não é um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo tempo e seus contemporâneos. O fato que provoca o artista é da maior multiplicidade de naturezas que se possa imaginar. O artista conhece a fugacidade desses momentos e encontra seu modo de resguardar esses instantes frágeis, porém férteis. A produção da obra vai se dando por meio de uma sequência de gestos e, ao longo de um processo, vão se percebendo certas regularidades no modo de o artista

trabalhar. A lógica criativa consiste na formação de um sistema que gera significado a partir de características que o artista lhe concede.

O artista trabalha continuamente na educação do espírito da época e traz à tona aquelas formas que considera que a época mais necessita. Gentileza fazia seus questionamentos em relação ao sistema capitalista, ao consumo de imagens, à falta de humanidade, a ausência do princípio da gentileza, à agressão à natureza e à nulidade do amor universal, utilizando-se, sem consciência, de padrões ou conceitualizações artísticas, além dos suportes não tradicionais, como a própria cidade.

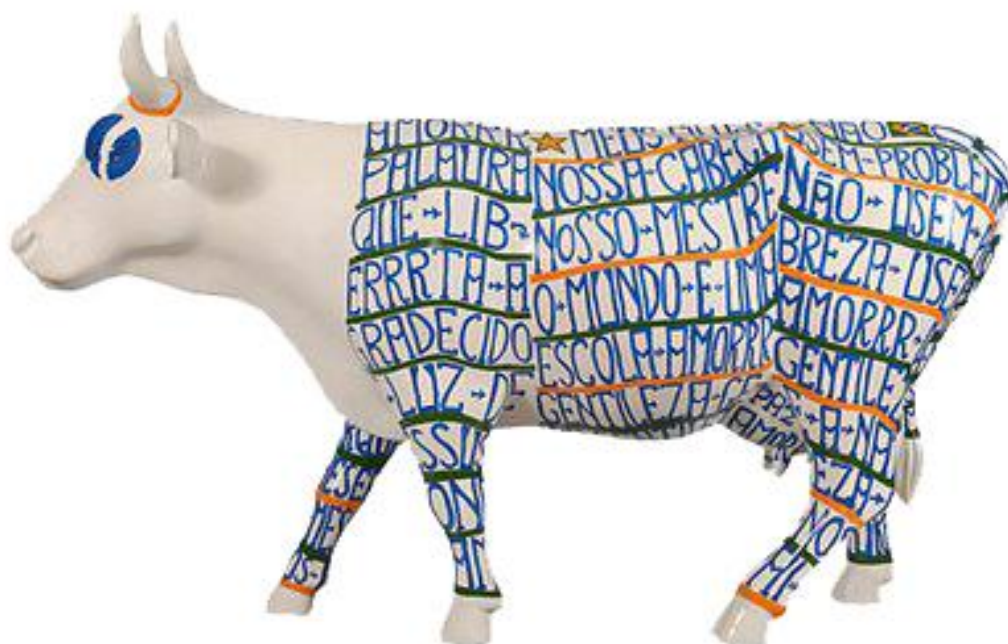
4.2 Reverberações e apropriações a cerca dos trabalhos plásticos de Gentileza

O trabalho de Gentileza ganhou uma legitimação como arte que não ocorreu em vida. O Profeta tem sua obra apreciada e sua identidade é de reconhecimento imediato e ecoa em alguns artistas da nova geração, que criam ou homenageiam o Profeta em seus trabalhos, como o designer Luciano Cardinali, criador da fonte *Ghentileza Universal*, e o designer Daniel Moreno, da agência 32 Bits, que registrou e analisou a formação deste alfabeto tão particular (CARDOSO, 2009).



(64) Fonte *Ghenteleza Original*, do designer Luciano Cardinali (<http://www.arcoweb.com.br/design/fotos/21/ghenti1a.jpg>)

O artista plástico Marcelo Ghizi, celebra o profeta na Cow Parede Rio 2007. É sabido que o custo de cada vaca em fibra de vidro foi de oito mil reais. Ainda não sabemos quem patrocinou o artista Marcelo Ghizi, ou ainda, se foi artista convidado da mostra.



(65) Cow Parade, Rio de Janeiro, 2007. Imagem de arquivo Cow Parade
(http://3.bp.blogspot.com/_LOoz66vk9-c/R30mH358rOI/AAAAAAAAAe8/T4vp5cDcHW4/s400/vaca_gentileza.jpg)





(69 e 70) Pinturas e adesivos em transportes

(<http://diariodorio.com/wp-content/uploads/2008/04/gentileza-gera-gentileza-nos-nibus.jpg>)

Gentileza foi enredo de uma festa popular de grande reconhecimento internacional, o carnaval brasileiro, sendo tema da escola de samba Acadêmicos da Grande Rio em 2001: O Profeta Nascido do Fogo, escola campeã no mesmo ano. Além disso, foi tema de música dos artistas Gonzaguinha e Marisa Monte (anexos 4 e 5).



(71) Escola de samba Grande Rio, O profeta nascido do fogo, carnaval, 2001 (

<http://www.pelourinho.com/carnaval/2001/GrandeRio/images/>)

O Profeta, no ano de 2009, é personagem do ator Paulo José, na novela das oito da Rede Globo de Televisão.



(72) Personagem do ator Paulo José, na novela *Caminho das Índias*

(http://especial.caminhodasindias.globo.com/files/921/2009/02/gentileza_450a.jpg)

E outros exemplos ainda, reverberando em apropriações que atravessam os campos de arte e design.

O Bar do Praia, localizado no hotel Marina no Leblon, lançou em festa com socialites, a campanha “Gentileza gera gentileza”, a ser adotada pelos cariocas e sobretudo pelos estabelecimentos comerciais do bairro para com a clientela. O

movimento teve a adesão de quatro *shoppings*, cadeias de hotéis, grifes de roupas, restaurantes e bares.



(75 e 76) Bar do Praia. Rio de Janeiro (http://np3.brainternp.com.br/upload/amaleblon/Gentileza_Garrafas.jpg)

Não parece haver constrangimento em realizar uma apropriação explícita do discurso de Gentileza, apesar da contradição com o pensamento do profeta que considerava que a bebida é “xarope do diabo”.

A frase Gentileza Gera Gentileza e a grafia do Profeta estão presentes em estampas de camisetas, adesivos e fitinhas de pulso, broches e sacolas.



(73 e 74) Estampas de camisetas e bolsa/sacola.

(<http://www.elo7.com.br/services.do?command=showProductPicture&webCode=50FB8>)

Não é possível ignorar a contradição posta, pois Gentileza era contra o capitalismo e sua frase foi usada como marca em situações de consumo.

Percebe-se, com ironia, a força do “capitalismo”. A marca deixada por Gentileza no sentido plástico é agregada a produtos para venda. Gentileza protestou contra o capeta capital, o vil metal e o capitalismo, mas sua figura se transformou em objeto de consumo.

Além do uso de sua celebre frase: Gentileza gera Gentileza, sua identidade gráfica e particular já é marca da cidade do Rio de Janeiro e podemos até fazer referência análoga às fitinhas de pulso do Nosso Senhor do Bonfim, Bahia, como uma espécie de souvenir da cidade.



(75 e 76) (<http://i.olhares.com/data/big/187/1878963.jpg>) e
 (<http://tintaspermanentes.blogs.sapo.pt/arquivo/bonfim%20de%20bahia.JPG>)

Lamentavelmente, a família do profeta, ainda vive em Guadalupe, bairro distante e perigoso do Rio de Janeiro e sobrevive da venda de cachorro quente, sem receber direitos autorais pelo uso (e abuso) de sua imagem e discurso.

Apesar da utilização da obra do Profeta em produtos de comércio, percebemos a pregnância artística de sua obra se reverberar no campo da arte e design gráfico, como um padrão tipográfico, identidade visual e arte pública. Sua grafia, dizeres e cores já se espalharam pelo Brasil e são vistos atualmente como modelo em termos de identidade visual e arte pública. A obra do profeta está inserida no livro *Graffiti Brasil*, editora Thames & Hudson, 2005 (Figura 77), ao lado de grafiteiros famosos como Os Gêmeos, entre outros.

5. CONCLUSÃO

Procurou-se neste estudo uma aproximação da produção plástica de Gentileza com a produção artística em geral, de modo a discuti-la dentro das possibilidades de conceituação artística. Assim, um dos aspectos principais do objetivo da pesquisa foi de realizar a análise plástica da obra de Gentileza, sua linguagem artística enquanto manifestação/ intervenção visual no cenário urbano e seu valor como arte.

Vimos que José Datrino intitulou-se Profeta Gentileza, ou José Agradecido, após um ato de renúncia da vida capitalista. O processo definitivo foi desencadeado por um fator de grande impacto que o impulsionou à nova identidade: a tragédia que matou mais de 400 pessoas, o incêndio do circo em Niterói, em 1961. Entretanto, sua crise de ansiedade já estava em andamento por causa de uma proposta de sociedade em sua transportadora que acontecera na semana anterior.

A mensagem que o profeta elaborou no espaço circular do cinzeiro que restou do circo queimado serviu de consolo para as famílias que perderam pessoas queridas e, na mente do profeta, ganhou sentidos que ele quis levar adiante.

Assumindo a nova identidade/entidade, profeta Gentileza/São José, fez um trajeto circular pelo país, assim como sua modinha que diz que o circo é redondo e o mundo arredondado (ver Anexo 1), pregando sua palavra/gesto, a gentileza, em mais de 50 cidades na década de setenta. Em suas andanças, o Profeta interagiu com as pessoas das comunidades que ele visitou e acrescentou elementos à sua indumentária num dinâmico processo de diálogo com o tempo e com o espaço.

Com sua identidade mítica corporificada em seu figurino e adereços, Gentileza pregou com veemência sua visão de mundo às pessoas, não apenas verbalmente e fisicamente, mas através de sua grafia e obras espalhadas conscientemente em lugares criteriosamente escolhidos na cidade do Rio de Janeiro, com uma identidade plástica e uma poética bem particular.

A obra finalizada na década de oitenta, intitulada de livro urbano pelo pesquisador Leonardo Guelman, é a única que ainda permanece na cidade, exposta no

Viaduto do Chá, após ser restaurada em 2002, depois do episódio do apagamento em 1997. Tudo o mais foi encoberto por novas camadas de tinta e fuligem.

Gentileza (de Marisa Monte, 1999)

*“Apagaram tudo
Pintaram tudo de cinza
A palavra no muro
Ficou coberta de tinta*

*Apagaram tudo
Pintaram tudo de cinza
Só ficou no muro
tristeza e tinta fresca*

*Nós que passamos apressados
Pelas ruas da cidade
Merecemos ler as letras
E as palavras de Gentileza*

*Por isso eu pergunto
A você no mundo
Se é mais inteligente
O livro ou a sabedoria*

*A mundo é uma escola
A vida é um circo
Amor palavra que liberta
Já dizia o profeta*

*Apagaram tudo
Pintaram tudo de cinza
Só ficou no muro
tristeza e tinta fresca”*

A atitude foi tomada pela Comlurb, Companhia de Limpeza Urbana da cidade, com o pretexto de limpar a cidade das pichações para receber o Papa João Paulo II, com a cidade “limpa”, apagando todas as obras públicas e intervenções urbanas da cidade, não só as de Gentileza.

O que fez diferença neste caso, em particular, foi a perplexidade dos

moradores e artistas da cidade, que viam em suas letras e grafias um marco público e reivindicaram, através de movimento coletivo, o restauro e a recuperação da mesma. Motivo que difere muito quando se trata de uma obra exposta em lugar público e sujeita ao tempo, tanto pelas intempéries quanto pelas inovações, novos questionamentos, novos artistas, e a luta pelo espaço público e exposição, inerentes à arte de rua.

As obras de arte e monumentos expostos em lugares públicos sofrem desgastes decorrentes das intempéries do tempo, assim como marcas executadas por atitudes conscientes, ou não, de artistas urbanos ou não artistas, que, insatisfeitos com o sistema em que vivem ou a necessidade de afirmação, colocam-se frente aos monumentos, obras ou ainda lugares privados para deixarem sua marca de protesto e/ou manifestação artística. Com isso, temos que as obras executadas em lugares públicos estão sujeitas a diversas intervenções humanas e meteorológicas e são, portanto, efêmeras em sua continuidade e permanência, dependendo para isso de licitações, apoio e cuidado de órgãos públicos.

A efemeridade faz parte da rua e da cidade e palavras como permanência e monumentalidade, por si só, assustam e demonstram uma estabilidade temporal que não são coerentes quando se trata de obras públicas de intervenções urbanas, mesmo quando essas assinam a identidade temporária de um lugar, espaço ou cidade, a não ser nos casos em que os próprios artistas e “anartistas” urbanos respeitem e não sintam a necessidade de passar por cima com sua atualidade e novos questionamentos, um respeito que existe entre as pessoas que intervêm no urbano.

Notamos isso em alguns pontos específicos das grandes metrópoles, como por exemplo, em São Paulo, no túnel da Avenida Paulista, cujas obras de artistas como Ruy Amaral são respeitadas por grafiteiros há mais de décadas. No caso das palavras escritas por Gentileza, temos o mesmo respeito, tanto por moradores da cidade quanto por artistas urbanos, pois foi a companhia de limpeza local que apagou o trabalho, e não novas grafias ou desenhos de outros artistas.

Com a mobilização da classe artística agregada ao valor e respeito dos moradores e artistas urbanos à obra de Gentileza, seu trabalho torna-se respeitado e admirado não só pela própria cidade e seus cidadãos, como também por artistas

urbanos de outras cidades e países que por ventura conheceram e admiram seu trabalho e grafia, hoje restaurados em consequência desta mobilização, tornando-se marca e referência daquele local na cidade do Rio de Janeiro.

Embora feitor de uma obra de extensão monumental, cujo valor plástico teve seu reconhecimento tardio, o Profeta não foi visto como artista e seu trabalho como obra de arte, principalmente em se tratando de uma figura mítica e religiosa que viveu com o estigma de louco, em um país que não reconhece como arte de imediato, trabalhos feitos por pessoas distantes do universo fechado das galerias e museus de arte.

Essa questão do que é ou não arte, quando se trata dos grupos das bordas, marginais, é recorrente e a polêmica infundável, mesmo com exemplos de artistas loucos, institucionalizados, não letrados, ou ainda de povos intitulados “não civilizados”, tendo suas obras analisadas por agentes com poder de “legitimação”. Tomemos aqui, por exemplos alguns fatores legitimadores levantados pela pesquisadora Gonçalves (2004), que discute, a partir da crítica, se a produção plástica dos pacientes psiquiátricos é ou não arte. Levantamos três hipóteses da pesquisadora para discutir a obra do profeta Gentileza a partir delas:

- a) É arte por aproximação formal a obras ou movimentos consagrados dentro da arte erudita.
- b) É arte legitimada pelo meio artístico na assimilação poética por outros artistas da arte formal.
- c) É arte pela adjetivação como arte por profissionais consagrados dentro do sistema de arte.

Notamos, como vimos no capítulo 2, que o Profeta agia como um *bricoleur* e seu processo criativo se assemelha a alguns processos de artistas *outsiders* e já legitimados pela crítica de arte. Sua obra tem muitos pontos em comum tanto com os artistas da *outsider art*, quanto da arte e design gráfico contemporâneos, sendo utilizada como referência para alguns designers e artistas da atualidade, como averiguado no capítulo 3. Seu trabalho hoje está inserido em livros específicos da área

de artes visuais, e consequentemente adjetivado como arte por editores/curadores e profissionais consagrados dentro do sistema de arte.

Caminhoneiro, empresário, pai de família, louco, profeta, *bricoleur*, *performer*, interventor urbano, criador de modinhas, artista, tema de dissertações e livros, são definições com seu juízo de valor subjacente dados a um homem que não foi convencional dentro do sistema e, com certeza absoluta, desprezaria metade destes enquadramentos. Tais definições são úteis para delinear uma história e fazer coerente um fluxo de informações e idéias que desencadearam uma concepção de *insights* criativos da parte do profeta e o levaram a executar uma intervenção urbana de grande dimensão, admirada e reconhecida dentro e fora do país como modelo de identidade visual e obra pública. Hoje tombada, é patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Gilberto de. Gentileza gera gentileza. *Jornal do Brasil*. 20/12/ 2000

AMARAL, L. *Corpo Poético: uma Cartografia do Lugar*. ANPAP.16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas/ Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis, 2007.

_____. *Mediações: Arte Pública, Cotidiano Urbano e Reconstrução Social*, 2000. geocities.yahoo.com.br. Acessado em 2009

_____. *Fronteiras do visível: a arte pública na Av. Paulista: um estudo de intervenção na cidade de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, USP, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann, Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

“ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO”. Peter Cohen. Alemanha. Versátil Home Vídeo, 1992 . DVD (120 min.): son., color.

BEZERRA, Múcio. O profeta, agora é tese de mestrado de professor de filosofia da UFF. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17/12/ 1996.

BYINGTON, Carlos Amadeu. Transcendência e Totalidade. *Revista Mente e Cérebro-Memória da Psicanálise*, V. 2. São Paulo: Editora Duetto, 2009.

CARDOSO, Monique. O Código Gentileza. *Jornal do Brasil*. Revista Domingo. Rio de Janeiro, 1999.

CARVALHO, Giselle de Castro. *Discurso Religioso na Loucura*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2004.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1998.

DUBUFFET, Jean. *Asphyxiante culture*. Paris: Éditions de Minuit, 1986.

- FERRAZ, Maria Heloísa Corrêa de Toledo. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos, 1999.
- FERRIER, Jean-Louis. *Outsider art*. Paris: Terrail, 1998.
- FLAM, Jack. *Primitivism and Twentieth-Century Art*. Califórnia: University of California Press, 2003.
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. O desvio do olhar: dos asilos aos museus de arte. *Psicologia USP*, v.10, n.2. p. 47-58, 1999.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (São Paulo, SP). *Bienal Internacional de São Paulo: Catálogo Arte incomum*. Curadoria Annateresa Fabris; Tradução Laurence Patrick Hughes, Aldo Bocchini Neto. São Paulo, 1981.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- GONÇALVES, Tatiana. F.C. *A legitimação de trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos*. Eixo Rio - São Paulo. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2004.
- GONZAGUINHA. *Perfil*, faixa Gentileza, Som Livre, 2004.
- GUELMAN, L.C. *Brasil, tempo de Gentileza*. Niterói, EDUFF, 2000.
- GUERRA, A. Laço social e psicose: estratégias para a clínica antimanicomial no campo da assistência à Saúde Mental. In: ANAIS DO 1º SEMINÁRIO DE PESQUISA E INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA FUMEC. Belo Horizonte, 2003.
- _____. A função da obra na estabilização psicótica: análise do caso do Profeta Gentileza. *Interações*, vol.11, no.21, p.29-56, 2006.
- HILLMAN, J. *Cidade e Alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993
- HITLER, 1937. <http://itaucultural.org.br> Acessado em 25/11/2005.
- IANNI, O. Tipos e mitos do pensamento brasileiro. *Revista Sociologias*. V.4, n.7, p.176-187, Porto Alegre, 2002
- JUNG. C. *Interpretação psicológica do dogma da trindade*. São Paulo: Editora Vozes, 2007.

KLEIN, Cristian. Campanha pelo Gentileza. *Jornal do Brasil*. 20/01/1999.

KNAUSS, Paulo. Scaling Down the Monumental: How Public Art Came to Inspire Community Action in Rio de Janeiro, *Review: Literature and Arts of the Americas*, V.39, n.2, p.173 – 187, 2006.

_____. A cidade como sentimento: história e memória de um acontecimento na sociedade contemporânea — o incêndio do Gran Circus Norte-Americano em Niterói, 1961. *Revista Brasileira de História*. V.27, n.53, 2007.

LAURENTIZ, Paulo. *A holarquia do pensamento artístico*. Campinas: Editora Unicamp, 1991.

LOBOSQUE, A.M. *Princípios para uma clínica antimanicomial*. São Paulo: Hucitec, 1997.

LOMMEL, Madeleine. *L'Aracine et L'Art Brut*. Tradução Guy Flandres. Paris: Z'editions, 1999.

MACGREGOR, John Monroe. *The Discovery of the Art of the Insane*. New Jersey and Oxford: Princetown University Press, 1989.

MAIZELS, John. *Raw creation: outsider art and beyond*. London: Phaidon, 1996.

MARISA MONTE. *Memórias, Crônicas e Declarações de Amor*, faixa 10, EMI, 1999.

MENEZES, Paulo. Decifrando o abismo. *Folha de São Paulo*, jornal de resenhas, 10/01/97, p. 7.

MITCHELL, WJT. *Art and the Public Sphere*. Chicago. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

MORGENTHALER, W. *Madness and Art*. Lincoln: University of Lincoln, 1921.

MUÑOZ, Aléjandra Hernández. “O inconsciente, a criação artística e uma experiência de arte-educação com psiquiatrizados em Salvador”, *Revista Ohun*, ano 3, n. 3, p. 136-152, set. 2007.

O PROFETA DAS ÁGUAS. Leopoldo Nunes. Brasil. Taus Produções Audiovisuais, 2002. DVD (120 min.): son., color.

PALADINO, Patrícia. Gentileza restaurada. *Folha de São Paulo*, Revista Domingo, 10/10/1999

PRINZHORN, H (1922) *Artistry of the mentally ill*. a contribution to the psychology and psychopathology of configuration. Tradução de Eric von Brockdorff. New York: Springer-Verlag Wien, 1995.

RHODES, C. *Outsider Art*. spontaneous alternatives. London: Thames and Hudson, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética – uma introdução*. São Paulo: EDUC, 1992.

_____. *Gesto Inacabado – Processo de criação artística*. 2ª Edição. São Paulo: Anna Blume, 2002.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: EDUSP, 2002.

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. New York and London: Routledge, 1994.

STRAUSS, Lévi. *Pensamento selvagem*. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza. São Paulo: Campanha Editora Nacional, 1976.

TEIXEIRA, Ana Maria Pimentel. *Trocas: a arte na rua e a rua na arte*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2005.

TURNER, Victor W. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

_____. *O processo ritual – estrutura e anti-estrutura*. Tradução Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

WILDE, Oscar. *A Alma do Homem sob o Socialismo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2003.

ANEXOS

Anexo (1) - GUELMAN (2000)

O Mundo, o Circo e o Redondo

“Diz que o mundo ia se acabar, pois o mundo se acabou. A derrota do circo queimado em Niterói é um mundo representado, porque o mundo é redondo e o circo arredondado.

Por esse motivo então, Gentileza não tenha sossegado. O Profeta do lado de lá, passou para o lado de cá para consolar os irmãos que eram desconsolados. É isso que aconteceu, e o mundo é redondo e o circo arredondado, por esse motivo então, o mundo foi acabado.”

Anexo (2) - GUELMAN (2000)

Gentileza X Capeta Capital

“Gentileza, Beleza, Perfeição, Bondade, Riqueza, a Natureza, Amor(RR)

Tá escrito justamente no meu peito. Aí eu digo a minha pregação, às vezes venho num ônibus, um ônibus lotado, aí eu digo assim:

Olha meus filhos, todos nós, todos vós, vão anunciando: nós queremos Gentileza, confiamos com Gentileza.

Se alguém perguntar quem é Gentileza, vocês ensinam:

É nosso Pai, Criador Celestial.

Por que Deus é Gentileza?

Porque é Beleza, Perfeição, Bondade, Riqueza, a Natureza, nosso pai Criador.

A Natureza não vende terra, a Natureza não cobra nada para dar alimentação para nós.

Esse dia lindo, essa luz que está em cima de nós, a nossa vida, ou seja, vem do mundo e é de graça, é Deus nosso Pai que dá. Agora o capeta do homem que é o capitalismo, é que vende tudo, destrói tudo, destruindo a própria humanidade.

Capeta vem de origem capital.

È o vil metal.

Faz o diabo, demônio marginal.

Por esse motivo a humanidade vive mal.

Mal de situação,

Mau de maldade,

Porque o capitalismo é falsidade,

É pranto de toda maldade,

Raiz de toda a perversidade do mundo.

É o dinheiro.

O dinheiro destrói a mente da humanidade.

O dinheiro coloca a humanidade surda.

O dinheiro destrói o amor.

O dinheiro cega.

O dinheiro mata.

Todo dia você lê o jornal, ouve rádio, televisão, só vê barbaridade: é crime, é assalto, é seqüestro, é vício, nudez, fome e guerra.

Vai ver qual é a causa: capitalismo”

Anexo (3) - GUELMAN (2000)

Versinho

“Ai muitos perguntam:

Quem é você profeta?

Aí eu digo:

Eu não sou mais do que ninguém, pela minha missão, que o Pai me deu, eu sou de vocês o irmão mais velho. Eu sou São José. Vou aprovar vocês e o mundo. Todo papai honrado no mundo ele me representa. Pretinho, roxinho, amarelinho, vermelhinho, japonêsinho. Filho de peixe é peixinho. Agora tem um, porém: um papai honrado não anda mal trajado, não anda pelado, não é perverso, não se entrega ao vício, ama seu semelhante, ele me representa São José.”

Anexo (4)

GONZAGUINHA (2004), álbum Perfil, faixa Gentileza, Som Livre.

“Feito louco

Pelas ruas

Com sua fé

Gentileza

O profeta

E as palavras

Calmamente

Semeando

O amor

À vida

Aos humanos

Bichos

Plantas

Terra

Terra nossa mãe.

Nem tudo acontecido

De modo que se possa dizer

Nada presta

Nada presta

Nem todos derrotados

De modo que não de prá se fazer

Uma festa

Uma festa.

Encontrar
Perceber
Se olhar
Se entender
Se chegar
Se abraçar
E beijar
E amar
Sem medo
Insegurança
Medo do futuro
Sem medo
Solidão
Medo da mudança
Sem medo da vida
Sem medo
Das gentileza
Do coração.
Feito louco pelas ruas...”

Anexo (5)

MARISA MONTE, (1999) Memórias, Crônicas e Declarações de Amor, faixa 10, EMI

“Apagaram tudo

Pintaram tudo de cinza

A palavra no muro

Ficou coberta de tinta

Apagaram tudo

Pintaram tudo de cinza

Só ficou no muro

tristeza e tinta fresca

Nós que passamos apressados

Pelas ruas da cidade

Merecemos ler as letras

E as palavras de Gentileza

Por isso eu pergunto, A você no mundo

Se é mais inteligente

O livro ou a sabedoria

A mundo é uma escola, A vida é um circo

Amor palavra que liberta

Já dizia o profeta

Apagaram tudo

Pintaram tudo de cinza

Só ficou no muro

tristeza e tinta fresca”