

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
CURSO DE MESTRADO

**AFIADAS AFINIDADES – uma poética com humor, ironia e outros
afetos em Artes Visuais.**

MARCOS COSTA

MARCOS COSTA

AFIADAS AFINIDADES – uma poética com humor, ironia e outros afetos em Artes Visuais.

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre.

Linha de Pesquisa: Teoria, História e Processos de Criação em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Coutinho

Recife, 2015

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

A779a Arruda, Marcos José Costa de
Afiadas afinidades: uma poética com humor, ironia e outros afetos em
artes visuais / Marcos José Costa de Arruda. – Recife: O Autor, 2015.
100 f.: il., fig.

Orientador: Marcelo Farias Coutinho.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Artes Visuais, 2015.

Inclui referências.

1. Artes. 2. Artistas. 3. Ironia na arte. 4. Humor. 5. Poética. I. Coutinho, Marcelo Farias (Orientador). II. Título.

700 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2015-103)

Aos meus pais que me trouxeram,
meus filhos que me levam
e meus amigos que me suportam.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, professor Marcelo Coutinho, por me permitir não me ir de mim. E aqui inteiro deixo o que de mim se presta.

Feliz estou por ter amigos como Gerson Lobo, Alexandre Lima, Tânia Guerra, Renata Guerra, Lena Lede e Theresa Bachmann (traduções da língua espanhola neste texto). A eles agradeço a paciência e as horas dedicadas às minhas alegrias e desesperos.

Ao amigo Carlos Mascarenhas agradeço pelas constantes luzes lacanianas.

Grato aos prestativos colegas de turma, que aqui saudades se façam. Especialmente a Kyrsti Ford pelas delicadas traduções da língua inglesa neste texto.

Às professoras Maria do Carmo Nino e Renata Wilner aqui deixo minha gratidão por aceitarem participar deste especial ritual em minha vida.

Resumo

As relações entre humor, ironia, riso e artes visuais servem de tema para esta pesquisa, que se localiza na interface entre processos de criação e teoria da arte. Ou seja, trata-se de uma pesquisa em Poéticas Visuais.

Sendo assim, minha produção de artista presta-se a epicentro. Para tanto, elenquei as seguintes obras: “Amores Brutos” (2001), “Objetos Desusados” (2001), “Vende-se Esta Cidade” (2004), “Vende-se Este Rio” (2004/2005), “Manta de Rio” (2006), “Ópera Crua” (2011) e “Afiadas Afinidades” (2014). Ladeio minha produção as de Banksy e Chema Madoz, que também se utilizam dos manejos do humor e da ironia para efetivar seus textos visuais. Desses artistas o percurso preliminarmente traçado elegeu como recorte de análise as seguintes obras: fotografias (1990 a 1999) de Chema Madoz e as obras que se endereçam a nomenclatura “Outside”, de Banksy.

O tema desta pesquisa foi estudado tendo alguns autores como referenciais teóricos. “O Riso”, de Henri Bergson, foi o primeiro estudo teórico com o qual me deparei por ser um texto relevante na abordagem sobre o cômico. Naturalmente, no decorrer da trajetória, foram aditadas variadas contribuições de autores que já passaram pelas tramas do humor e da ironia, dentre os quais destaco: Verena Alberti, Gilles Deleuze, Georges Minois, Georges Bataille e Simon Critchley.

Palavras-chave: Humor. Artes Visuais. Ironia. Marcos Costa

Abstract

This research focuses on the relations between humor, irony and laughter within the visual arts field, which is paved by the interface between creative processes and theory of art. Namely, it is a survey of Visual Poetry.

Hence, my own artistic production poses as the epicenter of this assignment. Thus, I lined up the following works I made: “Amores Brutos” (2001), “Objetos Desusados” (2001), “Vende-se Esta Cidade” (2004), “Vende-se Este Rio” (2004/2005), “Manta de Rio” (2006), “Ópera Crua” (2011) and “Afinadas Afinidades” (2014). My production was set against Banksy’s and Chema Madoz’s, artists who also used humor and irony when composing their visual texts. The route preliminarily traced along these craftsmen’s body of work elected as an analytical cut out the following ones: Chema Madoz’s photos (1990 to 1999) and the works of Banksy which addresses the nomenclature “Outside”.

*This research took as theoretical frameworks studies regarding humor, laughter, irony and comedy from scholars who have throughout history, added varied contributions to the appointed themes, among which I highlight Verena Alberti, Gilles Deleuze, Georges Minois, Georges Bataille, Simon Critchley and Henri Bergson. Bergson’s *Laughter* was the first theoretical study which I came across due to its relevant approach upon the comical.*

Keywords: *Humor. Visual Arts. Irony. Marcos Costa*

Sumário

Introdução _____	11
CAPÍTULO 1 – No ambiente do humor e do riso _____	25
1.1 - Uma passagem pelos afetos _____	29
1.2 - Da volta ao mato _____	31
1.3 - À mordida do riso _____	32
1.4 - Teo(rias) _____	35
1.5 - Derrisório sujeito _____	38
1.6 - O riso das grutas _____	39
1.7 - Riso deserto e lúdico _____	42
CAPÍTULO 2 – Do humor nas poéticas visuais _____	45
2.1 - Duchamp – o trapaceiro poeta e as hastes de um riso dessacralizado _____	45
2.2 - Humoradas visualidades _____	51
2.2.1 - Banksy – a paisagem (rest)aurada _____	54
2.2.2 - Chema Madoz – o encenar das coisas _____	57
2.2.3 - Meus rascunhos do impossível _____	59
2.2.3.1 - Vendem-se rios e risos? _____	61
2.2.3.2 – A cidade ofertada _____	61
2.2.3.3 – Ironia que cobre águas _____	62
2.2.3.4 - Objetos desusados – a poética do esgotamento _____	63
2.2.3.5 - O erotismo do amor bruto _____	64
2.2.3.6 - A Cruza da Ópera _____	65
CAPÍTULO 3 – Do humor; da ironia; do riso e do jogo – uma idiotia lúdica _____	66

CONSIDERAÇÕES FINAIS _____ 80

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____ 95

'Para escrever o que vai se seguir, estou usando pela primeira vez sapatos de verniz que nunca consegui utilizar durante muito tempo, porque são horrivelmente apertados. Em geral, calço-os exatamente antes de começar uma conferência. A pressão dolorosa que eles exercem em meus pés acentua ao máximo minhas capacidades oratórias. Esta dor fina e massacrante faz com que eu cante como um rouxinol ou como um desses cantores napolitanos que usam, eles também, sapatos apertados demais. A vontade física visceral e a tortura penetrante provocada por meus sapatos de verniz obrigam-me a fazer jorrar das palavras verdades condensadas, sublimes, generalizadas pela suprema inquisição da dor suportada por meus pés'

(Salvador Dalí, "Diário de Um Gênio", 1989, p.19)

Introdução

A cronologia, a simetria, a linearidade são entidades pertencentes a uma lógica que se distancia de meu processo criativo – minha *poiesis*. Porém, não subestimo quem as elege. Possuo, melhor, sou possuído por vultos aforísticos que se apresentam, aparentemente, desconexos entre si, mas irresponsavelmente cúmplices. As ideias me atormentam e me curam em preces alternadas. Sou desmando e desmandado. Objeto e sujeito num sinuoso bailado dialógico.

Um vazio assaltado por uma ideia, que se arvora à coisa, que se destina em pernas e ganha mundo. Esses estágios de criação em mim acontecem, não um após o outro, e sim, um enquanto outro, enquanto outro mais, e outro. Não espero uma ideia se definir enquanto coisa para então dar início a uma outra ideia. Produzo em rotina análoga à floresta, onde a diversidade se desvela em cantos distintos simultaneamente; onde as sombras latentes não esperam as vigentes se acomodarem em sua extensão limite; tudo cresce e se cria no enquanto. Sou de movência aforística e rizomática. E, como em minha produção artística, minha escrita não poderia se distanciar de tal afluência. Este manuscrito vem se emparelhar à minha prática em artes visuais no tocante às escolhas temáticas, que respeitam as especificidades de cada linguagem, mas não se intimidam em promover mestiçagens semânticas e desaforar sintaxes. Este texto tem desejo de escritura, e se alia ao “Ser e Tempo” de Heidegger, segundo Emmanuel Carneiro Leão, no tocante a isso:

[...] Um texto é uma escritura, um sistema de palavras em que algumas sempre de novo recorrem numa cadência regular. Pela regularidade, as palavras recursivas parecem desempenhar uma força hipotática e por isso mesmo se nos afiguram as palavras-chave de todo o texto. (HEIDEGGER, 2005, p. 17)

As pesquisas em poéticas visuais já trazem em seu dorso uma encruzilhada – o artista sujeito-objeto¹: o falante e o falado. O que me leva a pensar em um sujeito transitivado, que oscila entre o objeto e o sujeito. E o que eleger como foco investigativo nessa situação de pesquisador pesquisado? Tal condição já traz em si

¹ As linhas aqui derramadas anseiam a um “[...] *estado estético* [que] não é nem algo subjetivo, nem algo objetivo [...]”. (HEIDEGGER, 2010, p. 113)

um desenho irônico e pode, inadvertidamente, suscitar no canto da boca um evento dissimulado: um riso.

Curiosamente o humor, risonho ou não, mais uma vez interpela meu caminho, seja por vias da ironia ou de outros afetos. Por isso dentre algumas peculiaridades de minha produção artística elenquei o humor como advento a ser investigado. Para tanto, trago à discussão alguns trabalhos que suscitam sua presença como as séries “Objetos Desusados” (2001) e “Amores Brutos” (2001), a intervenção urbana “Vende-se Esta Cidade” (2004), as vídeo-performances “Vende-se Este Rio” (2005) e “Manta de Rio” (2006), a ópera-instalação² “Ópera Crua” (2011) a qual divido autoria com Carlos Mascarenhas e que se desmembrou em vídeo homônimo, e por fim o trabalho em vídeo “Afiadas Afinidades” (2014).

Definir o humor³ não se torna aqui a missão primária, já que tal território é de natureza constantemente escapante às diversas teorias que, até hoje, se lançaram a tal feito. Coloco-me partidário de uma definição do humor que mais se aproxima da vontade deste texto, a conceituação de Robert Escarpit⁴: “uma maneira de viver, de ver e de mostrar o mundo que não é, necessariamente, cômica” (ESCARPIT *apud* MINOIS, 2003, p.193).

O humor e a ironia são, como já mencionadas, algumas das circunscrições que interessam a este texto. Embora esses dois mecanismos motivem circunstancialmente o riso e se intersectam em vários momentos, penso que possuem sutilezas que os distinguem sintaticamente. Ladeio minha produção as de Banksy e Chema Madoz, que também se utilizam dos manejos do humor e da ironia para elaborar seus textos visuais. Desses artistas o percurso preliminarmente traçado elegeu como recorte de análise as seguintes obras: fotografias (1990 a 1999) de Chema Madoz e as obras que se endereçam a nomenclatura “Outside” de Banksy.

Ironia, humor e riso serão termos recorrentes neste trabalho, sendo o último como possível resultante dos primeiros. Tentarei conceituá-los à espreita de alguns autores, mesmo sabendo que os limites entre tais elementos são líquidos e

² Linguagem sugerida por Carlos Mascarenhas (coautor da “Ópera Crua”).

³ “Assim, a associação de humor com o cômico e jocoso é especificamente moderna, e surge no período do surgimento do Estado nação moderno, em particular a assombrosa ascensão da Grã-Bretanha como uma nação mercantilista, colonizadora e belicosa após o estabelecimento da monarquia constitucional durante a Revolução Gloriosa de 1688”. (CRITCHLEY, 2002, p. 71)

⁴ ESCARPIT, R. *L’humour*, Paris: 1960, p. 17.

transparentes. “O Riso”, de Henri Bergson, foi o primeiro estudo teórico com o qual me deparei por ser um texto relevante na abordagem sobre o cômico. E, naturalmente, no decorrer da trajetória, foram aditadas variadas contribuições de autores que já passearam pelas tramas do humor e da ironia, dentre os quais destaco Verena Alberti, Georges Minois, Simon Critchley, Beth Brait e Gilles Deleuze. A este último, de início, dediquei especial atenção por ter me presenteado, ao lado de Felix Guattari, seus “Mil Platôs” e o conceito de rizoma, que já havia conhecido, mas que, inesperadamente, me levou a encontrar a primeira metáfora que iluminaria e projetaria a arquitetura deste manuscrito – o mato. Este, como o humor, arrebatava em fendas a paisagem regrada instaurando um novo arranjo bucólico e lúdico. Induzido, também, por essa metáfora este texto de escrita corrida e, ilusoriamente, ordenada será assaltado por duas breves parábolas: “Risus Canis” e “Latos, o velho”, que irão sugerir outras possíveis experiências imagéticas-textuais às contribuições aqui expostas. Um texto com vontade de imagem; uma imagem que se conecta à outras numa mesma perspectiva há tempos proposta por Deleuze e Guattari:

[...] Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito. Um livro tampouco tem objeto. Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos. Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora. Assim, sendo o próprio livro uma pequena máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. — e com uma *máquina abstrata* que as arrasta [...] A literatura é um agenciamento, ela nada tem a ver com ideologia, e, de resto, não existe nem nunca existiu ideologia. [...] Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.11)

Um texto fatiado em quatro partes. O capítulo primeiro se destina a ambientar o leitor sobre algumas teorias e práticas que atravessam o humor e, em consequência, o riso. No segundo capítulo, trago à discussão a atitude meta-irônica de Duchamp e a dessacralização da obra de arte e dou início, com mais profundidade, a uma reflexão sobre o advento do humor nos meus trabalhos, assim como em Banksy e Chema Madoz. O terceiro e último capítulo traz uma análise mais refinada sobre algumas

obras minhas mencionadas no capítulo anterior e explora a cidade – *a polis* – como campo de debate político e estético. Por fim, as considerações finais.

Quatro blocos que se comunicam; que se intersectam; que se problematizam; que se revisam. Texto vivo que busca conexão com o mundo, como propunham os Platôs:

[...] o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode). (DELEUZE; GUATTARI, pag. 19)

Em tempos pós-modernos onde as distopias minguem nossos encantos⁵ existiria, na arte, uma possível estratégia a afugentar nossas angústias e inseguranças convocadas pela ‘hipermodernidade’ (LIPOVETSKY, 2004), que nos apresenta um homem muito mais autônomo, mas estruturalmente mais frágil? Seria o humor um reduto ou recurso, aliado à arte, que afugentaria toda malha de decepção⁶ que nos é ofertada? Amparado em inquietações como essas, busquei, na medida de minhas forças, encontrar uma genealogia do humor e seus correlatos, a ironia e o riso, nas obras supracitadas. Acredito que a dedicação aqui presente possa contribuir com futuras pesquisas apaixonadas sobre o tema que, como na História da arte, já foi e continua sendo abordado como elemento constitutivo em diversas práticas artísticas, a exemplo de boa parte das obras de Marcel Duchamp, Magritte, Dalí e Nelson Leirner. Nestes, como em outros criadores, muitas vezes o humor e mais propriamente o riso como contraponto ao sério, trouxe a bom grado o não-oficial, o não-normativo (ALBERTI, 1999, p.12). O discurso sério e rígido da norma, da lei pode ser fraturado. E diante da lei⁷, já no pensamento moderno, o humor e a ironia buscava subverter a lei. Marx Brod nos alertou:

[...] que quando Kafka fez uma leitura pública do *O Julgamento*, todos os presentes, inclusive o próprio Kafka, foi tomado pelo riso - um fenômeno tão

⁵ Aqui faço referência a Gilles Lipovetsky e a “Era do Vazio”. Ele oferece um mundo assistido pelas inseguranças e o desencanto; a pós-modernidade como reflexo da individualização da sociedade.

⁶ “A Sociedade da Decepção”: Lipovetsky apresenta a sociedade atual pelas vias do excesso, do *hiper*, onde nos deparamos decepcionados a não responder por toda a avalanche de consumo que somos submetidos.

⁷ Aqui entendida não como a noção da imagem clássica da Lei por Platão, que se expandiu no mundo cristão. E sim, nas palavras de Lacan que vê a Lei represando o desejo.

misterioso quanto o riso que saudou a morte de Sócrates. Um sentimento espúrio de tragédia entorpece nossa inteligência; quantos autores são distorcidos pela colocação de uma construção puerilmente trágica naquilo que é mais frequentemente a expressão de uma força cômica agressiva! O cômico é o único modo possível de conceber a lei, em uma combinação peculiar de ironia e humor. (BROD *apud* DELEUZE, 1989, p.85-86)



Salvador Dalí, “A Persistência da Memória” (1931)⁸

Na pintura “A Persistência da Memória” (1931) Dalí exibe um humor lírico e irônico; uma reflexão sobre o tempo e a memória. Magritte se utiliza, muitas vezes, do chiste como arremate em suas narrativas pictóricas, a exemplo da pintura “Afinidades Eletivas” (1933) engaiolando um enorme ovo: a origem engaiolada; o início represado; o impasse desenhado. Duchamp, em seu centenário *readymade* “Roda de Bicicleta” (1913), criou um objeto híbrido, risível por sua estranheza e aparente inutilidade. Leirner, um agrupador de alegorias épicas. Elementos que, isoladamente, provavelmente não teriam a dimensão do risível, mas agendados em parceria elegem o que poderíamos nomear de riso suspenso: um riso em estado de graça. Leirner dessacraliza seus objetos numa postura eminentemente lúdica; um feliz jogo; um altar andarilho; uma diáspora simbólica.

⁸ Disponível em: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79018>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.



René Magritte, "Afinidades Eletivas" (1933)⁹ / Marcel Duchamp, "Roda de Bicicleta" (1913)¹⁰



Nelson Leirner, "O Grande Combate" (1985)¹¹

⁹ Disponível em: <<http://obrarenemagritte.blogspot.com.br/2011/01/las-afinidades-electivas-1933.html>> Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

¹⁰ Disponível em: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81631>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

¹¹ Disponível em: <http://www.nelsonleirner.com.br/portu/comercio2.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=IM82> Acesso em 16 de janeiro de 2015.



Chema Madoz, “Fotografias (1990-1999)”¹²

Chema Madoz, fotógrafo espanhol, desdenha da cor para exibir suas trucagens, ou prováveis alegorias, ao devir dos objetos. Destinados a cumprir outros expedientes os objetos-cenas de Madoz se aliam à ilusão, às aparências para *cambiar* em forma e ‘funcionalidade’. A ilusão é gestada pelo jogo. Como Christiane Wagner sugere em sua tese “Estética: imagem contemporânea...” aponta:

Sobre a ilusão: do latim *ludere*, jogar. Na sociedade contemporânea, no universo dos objetos, vivemos uma realidade das aparências. Essa realidade é consolidada pela forma concreta dos objetos. As aparências são as formas e formatos de como os objetos se apresentam. (WAGNER, 2013, p. 179)

Madoz rivaliza os objetos para exibir uma síntese lúdica e, ao mesmo tempo, sofisticada sobre as breves e fugidias utilidades das coisas. Nele encontrei um possível encenar das coisas. Reconfigurando e redirecionando os limites da paisagem urbana e estendendo a pretensão ordinária dos objetos destinando-os a caminhos utilitários estranhos à sua natureza. Seus objetos, amparados por uma vontade metafórica, aliam-se aos jogos de imagens de nossas sociedades animadas como aponta Maffesoli em sua abordagem do formismo:

Basta, portanto, atentar para os sinais do tempo, para ver que nossas sociedades são animadas, de modo orgânico, pelo jogo das imagens, e que

¹² Disponível em: <<http://www.chemamadoz.com/b.html>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

podemos caracterizá-las, de várias maneiras, por um estilo que acentua ao mesmo tempo a estética, o cotidiano e o comunicacional, ou, caso não se aprecie este termo um tanto bárbaro, o simbólico. (MAFFESOLI, 1998, p. 115)



Banksy, série “Outside”¹³

Em Banksy, um *ghost* das artes, presenciamos a construção de textos cômicos que, por vezes, se apoiam em arquétipos para traçarem suas narrativas estampadas na paisagem londrina: um beijo entre dois guardas londrinos. Uma cena que afronta e desordena valores constitutivos da moral britânica, um encontro motivante ao riso e ao desprezo.

Minha poética contempla diversos suportes e linguagens estéticas: fotografia, intervenções urbanas, objetos, instalações, entre outras. Tento esgotar os afazeres dos objetos em si na série “Objetos Desusados”, anulando sua movência e emudecendo sua pulsão funcional num quase riso enfadado.

¹³ Disponível em: <<http://banksy.co.uk/out.asp>>. Acesso em 02 de setembro de 2013.



“Objetos Desusados” (2011)¹⁴

Identificar qual a tipologia do humor e, por consequência, a natureza da ironia que acaso façam parte do processo constitutivo das obras escolhidas é de relevante interesse desta pesquisa. É curioso notar como Bergson afirma não haver compatibilidade entre o riso e a emoção:

[...] A comicidade, dizíamos, dirige-se à inteligência pura; o riso é incompatível com a emoção. Descreva-se um defeito que seja o mais leve possível: se me for apresentado de tal maneira que desperte minha simpatia, ou meu medo, ou minha piedade, pronto, já não consigo rir dele [...]. (BERGSON, 1983 p.104)

Quando há empatia não há riso, em outras palavras, só rimos daquilo que não nos emocionamos. Lembro também, que ao sermos afetados por uma demência, tamanha gravidade do fato que nos acomete, podemos sim rir, não um riso advindo do cômico, mas um riso patológico, um riso patético, possivelmente. Reconheço que os conceitos estruturados por Bergson são valiosos a esta caminhada. Busquei entender o humor como um fenômeno pertencente ao tempo vivido que, segundo Bergson, é um tempo qualitativo, diferentemente do tempo físico que, para ele, é quantitativo. São sutilezas que fazem parte de um conceito maior – ‘Duração’ – também defendido por Bergson. O tempo vivido é o passado vivo no presente. Dessa maneira, Bergson entende o humor, enquanto fenômeno, como uma operação que advém de um referente, um dado já existente que ao se deparar, no presente, com seu contrário – com o rompante de sua estrutura lógica interna – vê-se, de imediato,

¹⁴ Disponível em: <<http://www.marcoscosta.com/portifolio-fotografias-outras.php>>. Acesso em 15 de novembro de 2014.

na direção de ser instaurado o discurso cômico que, apreende o real de maneira instantânea (BERGSON, 1999).

A ‘Intuição’ seria outro conceito imprescindível ao estudo do humor. Para Bergson, significa a imediata apreensão da realidade por percepção do objeto, uma realidade apreendida e sentida de maneira inelutavelmente direta, sem amparo de instrumentos lógicos do entender – como a tradução, por exemplo. A intuição é invasora ao interior do objeto, revelando-se com o real imediatamente, como o ‘acontecimento puro’.

Para Frédéric Worms, Bergson é centrado nas imagens e nas metáforas, o que reforça nosso recorte e atenção à estruturação do discurso visual cômico¹⁵. Worms pontua sobre a concepção de tempo para Bergson, outro elemento atuante na diagramação do humor:

[...] Seria preciso lembrar aqui o que a forma espacial impõe aos momentos do tempo, a saber, os caracteres de uma multiplicidade de partes distintas e homogêneas, consideradas num único e mesmo instante. Entretanto, o que é preciso sublinhar antes de mais nada, não é somente que Bergson define a duração através de características diretamente opostas, para nela ver uma multiplicidade indistinta e indivisível de partes heterogêneas que compõem um todo qualitativamente singular; mas sobretudo que apenas esses caracteres podem dar conta de uma conservação na e pela *sucessão* em si mesma. Os momentos que passam não podem se conservar como tais a não ser passando, pode-se dizer, uns *nos* outros. A condição paradoxal da conservação dos momentos é que sua sucessão não possa mais se pensar como uma distinção e como uma separação que a conservação deveria justamente compensar ou reparar, mas sim que a sucessão seja em si mesma uma fusão, sem o menor intervalo vazio, entre o que não é nem mesmo o passado, o presente ou o futuro. (WORMS, 2004, p. 135)

Procurei, em parceria com a filosofia de Bergson e, mais precisamente seu conceito de ‘Duração’, entender a construção do humor como um momento que se manifesta sobre uma profusão de contradições coexistindo num imediato (os contraditórios “Objetos Desusados”), sem partições passadas, presentes e futuras, mas numa convergência integral e instantânea, um tempo que foi-indo-sendo.

Entendendo o percurso investigativo como uma nuvem que, ao mesmo tempo, sombreia o solo e o ilumina com uma luz difusa que apazigua os contrastes. Deparei-me com escuros, porém de vontade luminosa; luzes que se atrasaram ao chegar, mas

¹⁵ “La conception bergsonienne du temps”, publicado em *Philosophie*, n°54, p.73-91. Tradução de Débora Morato Pinto.

de alguma maneira, generosamente, se manifestaram (AGAMBEN, 2009). Como relata Mariana Xavier em sua “Piada Explicada”:

De início, busquei na produção anterior à pesquisa de Mestrado pistas, questionamentos e relações com a proposta desenvolvida, em que identifiquei características como a manipulação do humor que se manifestam de aspectos distintos nos diferentes trabalhos realizados. A partir de um olhar bem humorado para o cotidiano, realizei projetos audiovisuais que partia desse ponto de vista e que acabavam trazendo outros questionamentos. Dentro do conceito mais amplo de humor, descobri que havia subcategorias com as quais eu me identificava mais e, assim, elegi como possíveis conceitos operatórios, a sátira e a ironia (dentro destas, ainda, o absurdo e o *nonsense*). (XAVIER, 2011, p.129)

O humor associado ao cômico, ao jocoso tem sua chancela, provavelmente, nas peças de Ben Jonson, inglês que inseria em suas peças, a exemplo da comédia “Every Man in his humour” (1598), um humor satírico caricaturando as personagens qual a teoria dos humores¹⁶. (ESCARPT *apud* MAFRA, 2011, p.62)

Bergson acolhe a ironia de maneira distinta ao humor. Para ele o humor tem um apelo mais científico, enquanto que a ironia é de natureza oratória (BERGSON, 1983). Embora autores como Catherine Kerbrat-Orecchioni alertam que expressões coloquiais como ‘ironia do destino’, ‘ironia da história’ mesmo sem serem aludidas a ironia verbal exercitada pela retórica¹⁷ merecem toda a atenção. (BRAIT, 2008)

O conceito de ‘interferência de séries’¹⁸ é um dos que ampara teoricamente a pretensão deste texto. A escolha desse conceito deve-se ao fato de não servir exclusivamente, por exemplo, ao discurso irônico (BRAIT, 2008), podendo sim, ser adaptado a outras estruturas cômicas, como o humor. Embora esta pesquisa tenha sua localidade nas artes visuais entendi, por necessidade, incluir a retórica como elemento importante a ser contabilizado, com o intuito de uma melhor compreensão

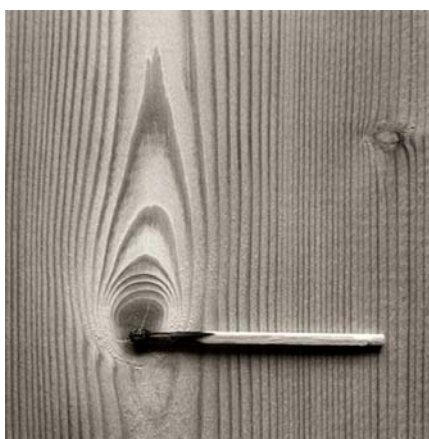
¹⁶ Referência a etimologia da palavra humor, que deriva da palavra latina *humore*, e que, além de significar bebida ou um líquido qualquer, passou a referir-se aos quatro líquidos corpóreos – quatro humores – que compõem o corpo humano: o sangue, a fleuma, a bÍlis amarela e a bÍlis negra. E estavam ligados aos quatro elementos fundamentais: o ar, a água, o fogo e a terra. O equilíbrio ou desequilíbrio de algum desses quatro líquidos no corpo humano indicava se as pessoas estavam bem ou mal humoradas, respectivamente (MARTINS, MUTARELLI, SILVA, 2008). Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a14/martisilmuta01.pdf>> Acesso em 20 de janeiro de 2014.

¹⁷ Esta disciplina segundo Michel Meyer traduz e estuda as modalidades de uma negociação travada entre os homens para viver em conjunto. (BRAIT, 2008)

¹⁸ Segundo ele ‘a interferência de dois sistemas de ideias na mesma frase é fonte inesgotável de efeitos engraçados’. Adita também o conceito de transposição: transpor a expressão natural de uma ideia para uma outra tonalidade. (BRAIT, 2008)

dos sentidos figurado e literal no processo de significação de alguns trabalhos, meus e de Banksy, por se apoiarem no texto verbal aliado à imagem em suas proposições estéticas. Por essas vias, a ‘interrogatividade da linguagem’ proposta por Michel Meyer torna-se de grande valia. Para esse teórico a base de toda argumentação é o fato de se poder questionar tudo (MEYER, 1982). Partindo do princípio que este texto será construído através da identificação e análise de elementos humorísticos e irônicos nas obras a serem vasculhadas, a ironia verbal, a título de exemplo, caracteriza-se, por vezes, pela depreciação do alvo irônico, pelas vias da escariação (MUECKE, 1995). Como Banksy, em algumas obras, interfere em espaços urbanos esquecidos e largados com textos de brevidade ácida, ele exerce uma postura irônica e seu instrumento é a linguagem, que em situação frasal-icônica adverte o passante quanto à ‘nova’ paisagem.

Dois documentários envolvem Banksy como protagonista: “Grafitti Wars”¹⁹ (Jane Preston, 2011) e “Exit through the Gift Shop”²⁰ (Banksy, 2010). O primeiro relata uma suposta ‘guerra’ na grafiteagem londrina entre King Robbo, grafiteiro que há vinte e cinco anos vive na clandestinidade e Banksy que, segundo relatos, teria dado início a referida intriga. O segundo documentário, produzido e dirigido pelo próprio Banksy, discorre sobre seu processo criativo que finda em suas ações/intervenções em espaços abertos e fechados.



Chema Madoz, fotografias “(1990-1999)”²¹

¹⁹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bPanruXr_bg>. Acesso em 12 de junho de 2014.

²⁰ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0N_JrGo0c9g>. Acesso em 12 de junho de 2014.

²¹ Disponível em: <<http://www.chemamadoz.com/b.html>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

Como Banksy, mas operando com outros manejos e sob uma outra perspectiva, vejo Madoz, também, como um paisagista, um paisagista das coisas. ‘O mundo é uma grande metáfora’, assim se manifesta sobre a série “Mixtos” num fragmento retirado do prólogo de livro homônimo escrito por José Maria Parreño:

Dizem a você que as coisas são. Dizem a você que no universo cada uma ocupa um lugar próprio – essa e não outra, este e não outro –, mas que barbaridade. De observar só um pouco, vê que não é assim: tudo se parece a algo, é um pouco outra coisa. Tudo pode se expressar através de outro termo. O mundo é uma metáfora gigante, ele todo pantomima. Se não, por que os nós da madeira recordam as chamas que acabaram com eles. Nada é só o que é, se o é sequer. (MADOZ, 1998, p.5)

A lei como tutora de um ordenamento pré-concebido não inibe o fazedor de arte, pelo contrário, o excita a transgredi-la, a fraturá-la, recitando e recriando mitos que se permitam, de alguma forma, oferecer as mais variadas relações de poder. São oportunidades mínimas à sua autoescuta, numa tentativa de revisão e reescritura de saberes. Nesse sentido, o crítico e artista, Ricardo Basbaum relata sobre a “Ópera Crua” e sua tentativa de repensar o já pensado, mas, provavelmente, não-sentido:

[...] A escolha da formalização operística pretende construir um gesto de grandeza e contundência em que se recupera a vocação de importância do que estaria recalcado e incorretamente representado nas relações de força e poder da sociedade em suas formações culturais oficiais. Haveria aí um drama que poderia ser encenado quase como missão, a se cumprir o messianismo de um mito de origem que inverteria o desastre que nos levou da “América indígena à América indigente”.²² (BASBAUM, 2012, p.174)



“Ópera Crua” (2011)²³

²² Expressão cunhada por Carlos Mascarenhas, coautor da “Ópera Crua”.

²³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hjGKVfp7jd0>>. Acesso em 05 de junho de 2014.

Teria a “Ópera Crua” uma condição irônica no que se refere às nossas expectativas enquanto povo instalado num continente ainda em estado de acomodação? Estaria essa obra disposta a recontar, numa possível crueza operística, o processo civilizatório da América que nos apadrinhou? Chega-me aqui uma pequena lembrança que faz referência ao “Processo Civilizatório” de Norbert Elias. Este autor atribui a construção da civilização à união dos atos de cada sujeito, e não, à vontade de cada sujeito e suas pretensões individuais (ELIAS, 1994). A “Ópera Crua” se pretende a um conviver generoso entre as culturas erudita e popular, uma mestiça convivência.

Tanto o humor quanto a ironia estão presentes na rotina da arte como possíveis mecanismos de articulação dos discursos em diferentes planos: verbais e visuais. O que me interessa é saber de que maneira esses mecanismos operam ante as práticas estéticas aqui sugeridas, e em que sentido essas práticas interferem nos processos de subjetivação dos viventes. (AGAMBEN, 2009)

As linhas que se seguem prometem, em seu esforço, uma conclusão não como término, mas uma alegre e irônica travessia entre o desconhecido e o confuso, revelando a cada ‘aparente’ descoberta a fragilidade das certezas. Há delícia num salto entre a verdade e uma mentira verdadeira. Avante!

Capítulo 1 - No ambiente do humor e do riso

, mas o cão vestido de raiva não silenciava. Por noites e dias largos um latir atravessava rochas e feria rios sem esbarrar em nada. Seu dono, já acuado ao desespero, convida à sua casa um estranho, que por muitos era conhecido por feitos medonhos, como última tentativa de trazer seu estimado canino de volta a rotina ordinária daquela vila no fim do mundo.

O desconhecido chega e o anfitrião o conduz ao pequeno cômodo nos fundos da casa onde lá se guardava o motivo de sua insônia. Antes de entrar o estranho é acometido pela ansiedade do dono da casa:

- O que pretende fazer a este animal?

Um silêncio manso atravessa o olhar do visitante que responde pausadamente:

- Dos dentes que exalam a raiva desvelam-se outros afetos, que muitos excetuam aos humanos.

Sem dar mais respiro às interferências por parte do anfitrião o estranho abre a porta e se lança quarto adentro.

A porta se fecha e em tempo breve não mais se escuta a cólera que cortava a garganta daquele inumano ser. Um curto silêncio. Em seguida, um som que mais se assemelha a uma cria mista – homem-bicho – é percebido pelo anfitrião, que lá fora aguardava a investida do desconhecido. Na dobra das horas a porta se abre e o desconhecido sai e mantém a porta fechada. O dono, ainda possuído por ânsia, se arremessa ao anônimo espoletando:

- Então? O que houve? Que som foi aquele?

Por hora, peço que não entre no quarto, evitando assim que se depare com algo que a natureza humana ignora e, por outra face, se apropria. Espere que o animal voluntariamente saia do retiro. E em sua boca verá estendida sobre a malha dos dentes um afeto inapropriado aos animais ante as leis dos homens, mas permissivo ante a desobediência da arte. Responde o ignoto homem.

- E que afeto é esse que pode calar a raiva e se avizinhar aos dentes? Insiste o dono.

Numa última virada de tronco em movimento de despedida, responde o desconhecido:

- O riso. O riso, meu senhor.

Embora essa pequena parábola seja adornada por personagens animados – um cão, seu dono e um estranho homem – prefiro interpretá-la à luz de uma conjuntura simbólica. Naturalmente, esta é apenas uma abordagem singular sobre os fatos aqui narrados, sem pretensões excludentes e, muito menos, imperativas.

O estranho homem seria o artista; o cão locaria o espaço da razão ladrando e sucumbindo o espaço da escuta; e o dono do cão seria o próprio desespero do pensamento evocando vias transversais à tradição. O advento do riso preencheria a lacuna do inusitado. Fruto licenciado ao manejo do artista quando se trata de instalá-lo em um animal não humano.

Com essa leitura sobre a mencionada parábola apoio-me às margens do despropósito, sem deixar de instigar uma discussão sobre a triádica mundana – homem, pensamento e riso.

Instalado em minha zona privada de desconforto alimento dois cães que em mim se cavernam – o desejo e o desespero. Ambos possuem em essência o não-suportar, o que os faz se alimentarem reciprocamente e, numa alternância cíclica, reversarem o comando, um pacto que gera inveja ao lobo de Hobbes sentenciado por Plauto.

Em seu livro “Leviatã”, Thomas Hobbes popularizou uma sentença cunhada por Plauto (254-184 a.c) contida em sua peça “Asinaria” – *homo homini lupus* (o homem é o lobo do homem). Hobbes acreditava que o homem possuía uma natureza má e que o egoísmo era parte fundante do comportamento humano, enxergava no pacto coletivo – um contrato social, não o de Rousseau – uma superação. Constituindo sociedades a partir do desejo humano do não-guerra. Uma solução ao manutenção da paz refletindo numa passagem do estado natural ao estado civil, uma evolução da natureza humana. Segundo ele, só assim, abortaríamos [grifo meu] nosso ‘estado natural’ de imensa canibalidade de princípios [grifo meu], onde queremos e desejamos as mesmas coisas, o que nos leva a uma constante situação de conflito – lobo de nós mesmos [grifo meu]. Mas esse pacto sugerido por Hobbes teria um perfil de governança absoluto: ao soberano o inquestionável.

Numa noite desavisada assisti ao documentário “Far Out Isn’t Far Enough: The Tomi Ungerer Story”, do diretor Brad Bernstein. Neste gracioso e insólito relato pincei uma pequena frase de autoria de Tomi Ungerer que me chamou a atenção: ‘sem desespero não há humor’. Não só me associei a essa epígrafe como permiti que reverberasse por dias. E durante esses momentos de suspensão fui acometido pela

lembança, sem intenção saudosa, nem tampouco nostálgica, de um fragmento do filme de Oliver Stone – “Platoon”. Penso que, algumas vezes, o Todo delega ao detalhe o exercício de salvaguardar velados propósitos de sua investida, foi o que decifrei no acontecimento que deu início, provavelmente, a sequência mais conhecida do filme que culmina com a morte do sargento Elias.

A sequência se inicia com a chegada de um pelotão americano a uma pequena vila vietnamita. Os soldados se espalham no lugarejo à procura de armas, possivelmente escondidas pelos camponeses. Em um dos casebres, quatro soldados, entre eles o protagonista Chris, se deparam com uma velha senhora e um rapaz, este não possuía uma das pernas, lhe faltava o olho direito e, desafortunadamente, estampava na face castigada uma arcada bem projetada que lhe conferia um riso que mais se assemelhava ao sardônico, e foi esse maldito e inapropriado riso cravado que o levou à morte. Os soldados, Chris e Bunny, alternadamente questionaram o porquê do rapaz estar rindo. Naturalmente, sabiam do caráter involuntário daquele riso cauterizado no rosto do camponês, mas a fúria e a necessidade de exacerbação do poder eram infinitamente superiores a qualquer rastro de lucidez e coerência. O soldado Chris inicia uma sequência de disparos em direção à única perna do rapaz, com a intenção, aparentemente, de assustá-lo. Logo em seguida, quando todos já se movimentavam para sair do casebre, o soldado Bunny volta e, num acesso de fúria, esmaga a cabeça do rapaz com repetidos golpes com a coronha do rifle.



Cena do filme “Platoon”, de Oliver Stone - 1986²⁴

²⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4jnROLPEch8>>. Acesso em 20 de novembro de 2014.

Esse fragmento de “Platoon” desvela o que o Todo – A Guerra do Vietnã – teria deixado como legado às avessas de desconforto à obviedade da tradição, que contempla o poderoso sobre o apoderado. E o instrumento que articulou de maneira subliminar tal armadilha na referida cena foi o riso. Em outras palavras, ria o rapaz daqueles que subestimaram a vontade de poder²⁵ de seu povo, que insurgiria do mato úmido para abocanhar pelo calcanhar o grande leão do ocidente: os Estados Unidos da América. Um riso de superioridade apontado por Hobbes – uma paixão atiçada pelo orgulho e pela glória que experimentamos ao nos depararmos com nossa capacidade ou superioridade (ALBERTI, 2002, p.125). Rimos do que reconhecemos.

Tal passagem do filme de Stone foi o primeiro insumo ao argumento que ampara este texto, que tenta refletir sobre a presença do humor, assim como alguns aliados ao seu extrato – a ironia; o cômico; o ridículo; o grotesco; o chiste e outros – em minha produção artística. O porquê da importância dessa passagem? Explico. A presença do humor em tempos pós-modernos é, por vezes, análoga à condição do mato na paisagem urbana. Tal vida sob o estigma de daninha – o mato – medra das mais inóspitas superfícies às mais estreitas fendas para insultar o que ali se mantinha ordenado, naturalizado. Basta a sentinela da tradição e da ordem cair em sono de abandono, que o mato se emprega de ofício e instaura um novo mandato sobre a localidade invadida. Como o mato, o humor viria missionado a engendrar novos paradigmas, ou a princípio rever os atuais, rearranjá-los, e ratificar a fragilidade da ciência clássica como verificadora de uma única verdade. Aristóteles já associava o cômico a noção de desmedida quando afirma que este ‘nasce da falta manifesta de medida e de propósito’. O mesmo exibia um cuidado com o uso impróprio da metáfora, que utilizada descabidamente promoveria o riso (ALBERTI, 2002, p. 49). A metáfora, neste texto, é o que permite acesso a uma expansão ou, talvez até, um transbordamento dos limites e propósitos do cômico.

Os limites entre o humor e a ironia, embora parceiros, são bastante frágeis, como já mencionado, que não tenho aqui a intensão de demarcar rigidamente seus territórios, mas em observar e quiçá poder compreender um pouco como esses agentes operam na elaboração de objetos estéticos.

²⁵ Aqui faço lembrança a ‘vontade de poder’ aos lábios de Nietzsche, que a tem como ‘a essência maximamente íntima do ser’. E que através dessa ‘vontade’ Heidegger deduziu: ‘a arte é a figura mais transparente e conhecida da vontade de poder’. (HEIDEGGER, 2010, p. 64 e 65)

1.1 Uma passagem pelos afetos

A experiência estética é forjada na natureza humana. Uma natureza que, constantemente, é afetada. Nesse processo de afetação somos tutelados por agentes antagônicos, nossos respectivos *pathos* (paixão) e *logos* (razão). Nossa natureza é açoitada constantemente por esse binômio que nos arremessa a uma promessa de seguridade através do *logos*, e nos desestabiliza quando do encontro movediço com o nosso *pathos*. Mas a condição de açoitados é o que nos assegura a vitalidade. Para tanto, Nietzsche diferencia afetos e sentimentos. Estes últimos atuariam como uma espécie de ‘moralização dos afetos’²⁶. Entendemos o que possuímos, e possuímos o que entendemos. Regimentamos códigos de conduta no convívio em sociedade por crermos que tais códigos bastariam às nossas demandas afetivas. Os sentimentos seriam uma cartografia dos afetos.

Somos afetados e afetamos, segundo Spinoza. E nesses rebentos; nesses traslados de afetos irão emergir as boas e más experiências. Para Spinoza um dos principais afetos é a alegria. A alegria de viver. ‘Alegria é ganho de vida, tristeza é perda de vida’²⁷. Itinerário oscilante entre altas e baixas curvas de alegria, ‘Além disso, alegria é a passagem do homem de uma perfeição menor para uma maior’, e a tristeza o caminho inverso. (SPINOZA, 2009, p. 141)

A alegria seria o mensuramento entre o Todo (Deus, para Spinoza) e a natureza²⁸. Assim identifico uma provável genealogia do humor, como algo que ressona e advém da presença ou ausência deste afeto maior – a alegria. Talvez, o humor represente o postulado mais íntegro desse afeto, já que responde por alguns de seus quesitos, a exemplo do riso. Essa proximidade entre a alegria e o riso foi igualmente acenada por Joubert que, por sua vez, no tocante a essas duas afecções, apontou em seus objetos uma variação em grau: o objeto da alegria exibe seriedade e do riso leveza. Muito embora os objetos de ambas as afecções frequentemente se confundam e se misturam. (ALBERTI, 2002, p. 96)

Partindo do princípio que a experiência é sempre algo singular, e torna-se praticamente impossível se ter acesso ao experimentar alheio, identifico a projeção

²⁶ LUCERO, Nelson; MOSÉ, Viviane. TV Cultura. O que podem os afetos? Série “Deslimites”. Café Filosófico, 2009 Disponível em: <<http://www.cpfcultura.com.br/wp/2009/11/19/integra-o-que-podem-os-afetos-viviane-mose-e-nelson-lucero/>> Acesso em 20 de janeiro de 2014.

²⁷ *Op. cit.*

²⁸ *Op. cit.*

do humor como irradiação das trocas (encontros dos afetos)²⁹, um evento em via dupla, em outros termos, comum e diferente a todos ao mesmo tempo. Nessas contradições e encontros dialógicos o humor ganha campo e se expande como agente gerador e ratificador de sentidos produzindo, possivelmente, as mais valiosas relações de trocas: as trocas simbólicas.

O humor é um ruído. Desfigurador de coisas e temas regrados. Nos apegamos e desapagamos das coisas e relações. Desprezamos o que não mais nos apetece e acolhemos o que nos apraz. E na travessia desses imprecisos escambos aloja-se esse adorável erro. Como escolha, o humor vem a ser um derradeiro refúgio para onde iríamos ao nos retirarmos dessa situação a qual Foucault se referia por 'sobrevida', onde o poder se presta a uma diminuição e controle da vida, nos adequando a modelos enquanto preterimos a nós mesmos³⁰. Encurralados estamos nessa conjuntura opressora mapeada por Foucault, diante de uma vida pulverizada e uma morte iminente. Num enrijecimento das relações que comprometem as trocas, os encontros. O humor, por sua vez, seria um dos agentes de uma economia afetiva, atuando como fator perturbador dos padrões, traçando uma rota de fuga a modelos estandardizados. O humor é um desvio, assim como ato desviante.

Não me esquivo a ser atravessado por afetos, nem padeço da carência de humor. Na medida de minhas forças, procuro acolher o humor como recurso estilístico e/ou estético, salvaguardando suas especificidades de conteúdo na elaboração e execução de meus trabalhos artísticos.

A arte contemporânea, atualmente, encontra-se, ao que vejo, em estadia límbica. E o humor se apresenta como possível saída a essa comoção de impasse. Como sugere Bataille com relação à face libertária do riso:

Sejamos claros. Pierre Angélique cuida em dizer: não sabemos nada e estamos na escuridão. Mas, pelo menos, podemos ver o que nos engana, o que nos desvia de conhecer nossa angústia, de saber, mais exatamente, que a alegria é a mesma coisa que a dor, a mesma coisa que a morte. É da identidade do prazer extremo e da extrema dor que esse riso aberto, suscitado pelo gracejo licencioso, nos desvia: a identidade do ser e da morte, do saber que deságua nessa perspectiva incandescente e da escuridão definitiva. No final, poderemos, sem dúvida, sorrir dessa verdade, mas dessa vez um riso total, que não se detém mesmo face ao repugnante, em cujo nojo nos perdemos. (BATAILLE, 1987, p. 172)

²⁹ *Op. cit.*

³⁰ *Op. cit.*

O próprio Bataille já anunciava que sua filosofia era uma ‘filosofia do riso’, para ele o riso era revelação (ALBERTI, 2002, p.13). A supracitada passagem de “O Erotismo” é um exemplo de tal filosofia. Na medida em que ele coloca o riso como elemento que catapulta uma intenção libertária, coloca em campo um dos principais requisitos ao ato de filosofar: a liberdade e, principalmente, a do pensamento.

Entendo, em grau de substância, que o riso para Bataille passa por um revelar e o que vou colocar, em poucas palavras, em momento algum desmonta seu pensamento, até porque, me alio à sua proposição. Exponho aqui, uma inquietação particular com relação ao verbo revelar. A imagem que me chega quando tenho contato com o revelar é de um velar duplo; algo que já velado torna-se a velar novamente; uma nova camada se instalou sobre a coisa, uma dupla camada de velamento. Prefiro, talvez até por cuidado estilístico e, talvez, linguístico, utilizar a imagem de um desvelamento, um desvelar. Que, ratifico, no caso de Bataille comuna da mesma intenção, pois o que é desvelado é, simultaneamente, revelado. Embora, para mim, essa estrutura linguística crie um movimento cíclico e apórico, mas isso pertence, essencialmente, às minhas idiossincrasias.

1.2 Da volta ao mato

O mato é um engano. Assim como o humor, um erro. Um engano ‘daninho’ à paisagem. Uma presença forasteira. Mas seu estrangeirismo acompanha sua inscrição, constrange o endurecido. O mato é bastardo. É de movência bastarda, o que não o desqualifica, pelo contrário, o singulariza. Aqui o mato não é mimético, e sim metafórico, que nas fissuras deste texto esquadrinha uma narrativa que corre ladeando minhas linhas, ora assaltando o conteúdo, ora o ilustrando e, em alguns momentos, perturbando sua coerência lógica. Possivelmente, em alguns trechos, este relato ganhe tonicidade de um riso daninho, que pelo menos elege uma direção sem correções morais, que prefiro ao invés de um riso estrábico, que tropeça em suas direções: um riso do impasse, da encruzilhada, da aporia.

O mato é rizomórfico, manifesta-se no entre, nas fendas, nas brechas, nas fissuras, assim como o humor. Sua condição bastarda de aliado, reciprocamente, do fora-dentro; do não-filial é *leitmotiv* da sua errância. O mato não evolui, se expande. É princípio e consequência ao mesmo tempo. Dissimulado. É vômito escoado que contraria a paisagem; rejeitado, mas insistente, constantemente insistente. Diria até,

que o mato seria um sóbrio avanço da natureza. Um outro registro paisagístico. Uma multiplicidade abortiva, que rejeita filiação, ou, simplesmente, nega sua existência.

O interesse rizomático encontra-se nas conexões. Isto fica claro nos “Mil Platôs” quando Deleuze e Guattari apontam as especificidades do rizoma. Logo no caput dos ‘Princípios de conexão e de heterogeneidade’, afirmam: ‘qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo’. E, mais adiante, no ‘Princípio de multiplicidade’, aparentemente, retificam: ‘[...] Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas’. Aparentemente, em leitura ordinária, parece aí haver uma contradição, mas, contrário a isso, os autores nos libertam da fixação nos pontos e somos arremessados a uma malha de conexões, onde desempregamos início e fim, e experimentamos o durante, o fluxo. A música e a erva daninha seriam, segundo Deleuze e Guattari, uma proposição de rizoma:

[...] A música nunca deixou de fazer passar suas linhas de fuga, como outras tantas “multiplicidades de transformação”, mesmo revertendo seus próprios códigos, os que a estruturam ou a arborificam; por isto a forma musical, até em suas rupturas e proliferações, é comparável à erva daninha, um rizoma. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 20)

Como mato, estaria o humor em condição de agenciador de possíveis conexões? Amparado pelos princípios expostos pelos autores dos “Mil Platôs”, entendo que sim, pois a partir do instante em que o humor agencia uma conexão entre sujeitos que atuariam como pontos numa proposição rizomática, logo, o evento do humor se sobrepõe, nesse traslado, na relação bipolar – sujeito a sujeito.

1.3 À mordida do riso

Os Deuses gregos não poupavam o riso em farras dionisíacas, saturnais, lupercais, e em mitos ordinários; não possuíam algum balizamento moral no exercício de tal ato. O riso dos deuses era a chancela do reviver, era o selo da vida divina. Para os homens, o riso, muitas vezes, era associado à morte, a exemplo do riso sardônico, expressão de origem desconhecida, que ocupou espaço na “Odisseia” de Homero; posteriormente na “República” de Platão e em textos de Ésquilo e Sófocles. Por analogia fonética sua origem é, rotineiramente, associada à Sardenha. Peculiar é que a maioria dos mitos e lendas que orbitam esta modalidade de riso – sardônico – vem

vinculada ao elemento do fogo, segundo Georges Minois. Como a boca aberta daqueles atirados ao fogo, quando na recusa de ir a Minos. Boca esticada e contraída, este seria o desenho de tal riso. Tônus agressivo. Dentes à mostra. Riso associado ao riso da loucura, assim referido pelo histórico pai da medicina: Hipócrates. (MINOIS, 2003, p.23 e 28)

De nosso quesito animal ao nosso manto de humanidade, chega o riso a matizar e tenta domesticar essa passagem sem nos privar de nossa brevidade terrena, nossa mortalidade. Pelas vias festivas e ritos sacrificantes, o riso parece que sempre esteve presente em nossos 'exorcismos', um riso desmedido e agressivo em comunhão com os deuses gregos, um riso ufânico e, ao mesmo tempo, xenófobo que se manteve em alta até o séc. V a.c., época na qual passamos a um refinamento do riso, que gera uma conjuntura mais eclética no exercício desse ato. O riso continua desmedido na cultura popular, mas entre os teóricos, a camada intelectual da cultura grega³¹, o riso veio a ser um instrumento moralizador e selo de um homem prudente e, verdadeiramente livre. O que não significa apontar contradições entre os pitagóricos, os cínicos, os estóicos, os cétricos, e os moralizantes platônicos e aristotélicos.

A correição advinha dos cínicos, que embora revestissem o riso de zombaria, o conduziam como um instrumento retificador. Já os cétricos, teriam uma perspectiva mais niilista do mundo, tudo começa e acaba em riso, o mundo seria uma grande loucura coletiva e nesse sentido nem o riso salvaria, pelo contrário, era um elemento que endossava nossa condição de desamparo. O riso sério e gnóstico dos pitagóricos e, principalmente, dos estóicos que abominavam o riso expansivo, descomunal e sem limites dos cínicos por exemplo, mas, também, o percebem como um insulto ao mundo divino, portanto deve ser evitado. Platão e Aristóteles, moralistas históricos, entendiam que o riso desmontava a imagem de um homem decente e respeitável. Ambos, embora Platão se mostrasse ainda mais radical que Aristóteles com relação ao riso exacerbado, pactuavam do riso como instrumento moralizador e um agente do conhecimento, principalmente sob as vestes da ironia, mas não o baniam completamente da vida social, desde que se manifestasse com parcimônia e respeito ao interlocutor, um riso sereno: um sorriso. Mas o execravam completamente da vida religiosa e política: redutos da seriedade³².

³¹ MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. São Paulo: UNESP, 2003.

³² *Op. cit.*

Somos animais, animais do riso. A parábola “Risus Canis” acomoda nas entrelinhas, entre outras significações, uma provocação relativa a um equívoco frequentemente atribuído a Aristóteles. Nas “Partes dos Animais III”, ele não teria dito que ‘o riso é próprio do homem’, e sim que ‘o homem é o único animal que ri’. Eis uma diferença gradativa. Um grau de essência, no primeiro caso, e um grau de potência no segundo. Um ser que subtraído do ato do riso não seria homem, em essência³³. E a potência do riso está no homem, exclusivamente nele, mas rir não seria uma condição vital ao homem, poderíamos sim vivermos sem o exercício de tal ato – o riso. (MINOIS, 2003, pag.72)

O riso grego é detentor de um largo espectro da face do riso³⁴. O riso imensurável dos deuses; o descolorado dos estóicos; o pudico riso platônico–aristotélico; o escrachado riso do cínico Diógenes de Sinope que a todos fez mira: aluno de Antístenes fundador da escola cínica, lançou o cinismo ao limite do escárnio, e foi um dos risos mais irônicos e escatológicos que a antiguidade grega (IV a. C.) conheceu:

Um dia, um homem o fez entrar em uma casa ricamente mobiliada e lhe disse: ‘Mais do que tudo, não esgarres no chão’. Diógenes, que estava com vontade de escarrar, escarrou no rosto dele, afirmando que era o único lugar sujo que encontrara para fazê-lo. (LAÉRCIO *apud* MINOIS, 2003, p. 62)

Enfim, a antiguidade grega e sua extensa experiência do riso. Possivelmente, hoje respondemos com equivalência a algum estágio do riso grego e, certamente, dele somos, em tempo único, herdeiros e desgarrados.

Aqui desperto à atenção pela identificação do indivíduo através da arcada dentária. Os dentes são a estrutura mais resistente do corpo humano, pois conseguem resistir a situações de carbonização em temperaturas próximas aos 800 graus centígrados. Irônico isso, não? Somos reconhecidos pelo eterno riso mandibular soterrado sob nossa pele. Morreremos e continuaremos rindo. Um riso que nos acompanha desde do sempre, sem necessária convocatória cômica. Essa é nossa condição de sujeito biometrizado por mecanismos de Estado, aquartelado em nossas singularidades, que nos reserva uma jornada a um riso mudo, um humor lânguido, ou melhor, um riso atrelado a uma alegria tirânica rotineiramente associada ao consumo e a uma vida virtual.

³³ *Op. cit.*

³⁴ *Op. cit.*

Diria que vivemos numa histeria risível onde, ao mesmo tempo, somos 'o que rimos' e 'do que rimos', objeto e sujeito do riso. Penso que em nossa atualidade cínica essa condição se alterna involuntariamente, sem qualquer procedimento claramente definido. Talvez o riso hoje esteja imbuído de uma missão mais despótica realmente, um agente alienador por parte do Estado e um antídoto límbico para nos salvaguardar do ostensivo e hostil cotidiano que nos assalta.

Alojamos um cão raivoso em nosso último quarto. O alimentamos com altas doses de melancolia, ansiedade e frustração. Quando esse cão irá ao jardim? Só nossa autopiedade tem permissão de chave. Lá ele ri, soluça de ri e dorme de ri. Temos a fortuna de sermos o único animal que ri, mas onde iremos buscar parceiros? Talvez em nossa animalidade. Daí então, de que serve a exclusividade de nossa humanidade do riso se animais indelévels riem através de nós? Assim somos só riso, humano e bestial, mas comodamente sociáveis.

1.4 Teo(rias)

Preciosas contribuições teóricas podem ser acessadas no vasto inventário da história do homem sobre o fenômeno do riso, que hoje se encontra muito mais acolhido e 'definido' na praça da incerteza, que da objetividade da ciência moderna. 'Os pensamentos modernos sobre o riso, aqueles que o 'significam', falam, pois, da necessidade de concordância entre o homem e o impensado, e não mais do riso como fenômeno que precisa de explicação'. (ALBERTI, 2002, p. 206)

Rimos. E isso nos basta? Um desvio que dissona dos préstimos da natureza, como sinalizava Bergson, ou aliado a ela nos arremessa à experiências ainda mais exclusivas ao homem e distintas aos animais, como o erotismo? Nossa intempestividade pactuada a Nietzsche não nos exime do riso superior e malevolente de Hobbes, que muitas vezes imprimimos para ratificar poder. Nossas fronteiras são violadas por inimagináveis matizes do riso. A unicidade da experiência é que define o riso evocado. Contrariando nossas expectativas o nervo da atenção se distrai por um objeto imprevisto ou por um pensamento solto, como aponta Fontenelle (ALBERTI, 2002). Munimos a contento um riso com o refino da ironia em situações diversas para salvaguardamos a manta do poder. Somos humorados em riso? Nem sempre ao riso nosso humor presta reverência. Nossa banda do escárnio nos torna aliados ao grego Diógenes para cuspiamos na face do outro, poupando o chão de tal prestígio.

Somos derradeiramente assimétricos, desmedidos e incomparáveis, assim como são as teorias. A incomensurabilidade é condição fundamental ao convívio das mais distintas linhas teóricas, partindo do princípio de que não existe uma única linguagem teórica. Alio-me aqui a ‘racionalidade’ científica de Paul Feyerabend:

[...] Criação de uma coisa e geração associada à compreensão de uma ideia correta dessa coisa são, muitas vezes, partes de um único e indivisível processo, partes que não podem separar-se, sob pena de interromper o processo. Este não é orientado por um programa bem definido e, aliás, não é suscetível de ver-se orientado por um programa dessa espécie, pois encerra as condições de realização de todos os programas possíveis. É, antes, orientado por um vago anelo por uma ‘paixão’ (Kierkegaard). A paixão faz surgir o comportamento específico e este, por sua vez, cria as circunstâncias e ideias necessárias para análise e explicação do processo para torná-lo “racional”. (FEYERABEND, 1977, p. 32 e 33)

Feyerabend traz o sujeito para o primeiro plano no processo científico. As interpretações conduzem o processo. O objeto não mais se isola imaculadamente. A exemplo de certos manejos da ironia, a razão objetiva e rígida, para Feyerabend, tem anseios de manobra política. Devido a isso ele aposta num includente ‘anarquismo epistemológico’ com inspiração dadaísta. A objetividade e a perspectiva evolucionista dos positivistas, que repelem o anacronismo histórico e impõe um monismo metodológico repercutindo em hegemonia, devem ser evitadas.

Minha crença é num humor pelas vias do contraditório, que se exime de localidade ou lugaridade específica, que se alie ao princípio do ‘vale tudo’ de Feyerabend. Que outra abordagem poderia eu dar ao humor se não fosse por vias multifacetadas?

Como todos nós, consciente ou inconscientemente, possuímos nossos eleitos em meio ao vasto legado de referenciais teóricos, sirvo-me neste texto de alguns pensadores que se aproximam do que hoje identifico como procedimento metodológico. O despojamento no elencar das ideias devo a postura inclusiva de Feyerabend, pelo já mencionado anteriormente. A arquitetura e a condução aforística de minha escrita inspiram-se na construção textual de Nietzsche. Tento obter um relato de maior vizinhança com ato de pensar, procuro redigir minhas ideias em tópicos que constantemente, em mim, se comunicam ‘intempestivamente’. Acompanho S. Kierkegaard³⁵: ‘ousar é perder o equilíbrio momentaneamente. Não ousar é perde-se’.

³⁵ ERNANI, Reichmann. Soeren Kierkegaard. Curitiba: Edições Junior, 1972.

O riso acomete o sujeito. Este último suscita o primeiro. Estudar o riso é estudar o sujeito. Jean Paul já anunciava o sujeito como porto do risível, não o objeto (ALBERTI, 2002). Avalio como necessária, uma breve varredura no sujeito contemporâneo, na esperança de poder visualizar a latitude de suas ações vinculadas ao humor e seus correlatos. Para tanto, convoquei em minhas linhas a presença do repertório teórico de Giorgio Agamben: meu braço de leitura do sujeito contemporâneo. Este pensador italiano traz em bagagem a herança das leituras de Foucault e Walter Benjamin. Ele me alertou, entre outros conceitos, a respeito da condição paradoxalmente ‘sagrada’ do sujeito de hoje – o *homo sacer* – e a conjuntura a qual esse sujeito mantém uma relação de assujeitamento: o ‘Estado de Exceção’. A partir de tais conceitos, por analogia, chega-me a imagem de um conceito recém-nascido que intitulo ‘*homo risus sacer*’: a dimensão da liberdade do sujeito é diretamente proporcional à dimensão de sua hilaridade (MINOIS, 2003). Livre é o pensamento e para além dele está o riso. Ainda de Jean Paul acolhi a seguinte reflexão sobre a estética e a importância do sujeito no evento do risível:

A verdadeira estética, diz ele, deve ser escrita ao mesmo tempo pelo poeta e pelo filósofo [...] afirmando que os filósofos nunca conseguiram apreender a definição do risível – exceto quando a ela chegavam involuntariamente – porque a sensação do risível possui uma pluralidade de formas [...] O risível [...]. Situado no terreno do não-entendimento [...], ele se torna um ‘não-entendimento infinito sensivelmente contemplado [...] uma piada só é cômica na medida em que o observador ri dela: não havendo sujeito, não há cômico. (ALBERTI, 2002, p. 166, 168 e 169)

Schopenhauer alinhava-se a Jean Paul no riso associado a um excedente do pensamento, que me remete a atenta “Noção de Despesa” de Bataille, que vincula a arte a um excedente de energia:

[...] o que pode ser dito da arte, da literatura, da poesia, tem grande relação com o movimento que estudo: o da energia excedente, traduzido na efervescência da vida. Disso resulta que um tal livro, sendo do interesse de todos, poderia da mesma forma não interessar a pessoa alguma. Por certo corre-se o perigo, prolongando a pesquisa gelada das ciências, de chegar ao ponto em que seu objeto não mais provoca indiferença, em que ele, ao contrário, é aquilo que abrasa. Com efeito, a ebulição que tenho em vista, a ebulição que anima o globo, é também minha ebulição. Assim, esse objeto de minha pesquisa não pode ser distinguido do próprio sujeito, mas devo ser mais preciso: do sujeito em seu ponto de ebulição. (BATAILLE, 1975, p.36)

1.5 Derrisório sujeito

Falamos, logo rimos? A exclusividade aristotélica do riso ao homem o condena a depositário involuntário dessa faculdade, sem méritos precedentes: rimos desde sempre humanos. E o que havia anteriormente ao sempre humano? O nada humano. E o que nos projeta ao percurso civilizatório? A fala. A fala em sua presença mais adâmica já é civilizatória. A fala engendra palavra, que em seus extremos beira um nada, o nada criativo de Heidegger, como aponta Emmanuel Carneiro Leão, oposto ao nada negativo e vão kantiano:

[...] Os homens falam para responder e são para falar. Quando terminam de falar deixam de ser. Pois um laço extraordinário entrelaça morte e sentido no tecido da existência humana: vigor silencioso de uma mesma essência, presença serena do mesmo nada criativo. [...] A fala remete para além ou aquém das palavras, mas este remeter não é semântico nem sintático. É o silêncio do sentido. A fala só fala para e por calar. A palavra essencial, sendo a essência da palavra no tempo das realizações, é apenas silêncio. Por isso, não há nada nem além nem aquém da palavra, só se dá mesmo o nada. E não se trata de um nada negativo, nem nada que se esvai e contenta em negar tudo sem negar a si mesmo em sua negação. Trata-se de um nada criativo, um nada que deixa tudo originar-se: a terra, o mundo, a história, os homens, com todas as negações e afirmações. É um nada que constitui a estrutura ser-no-mundo. (HEIDEGGER, 2005, p. 16)

Como já ressaltado anteriormente: pensar o riso é pensar o sujeito. Partindo do nada criativo de Heidegger: o nada fecundante, também, do humano, sigo em direção ao sujeito: produto da relação entre viventes e dispositivos. Em Agamben o conceito de dispositivo se expande, de modo que ele entende a fala também como um dispositivo. Qualquer coisa que pode afetar os viventes é potencialmente um dispositivo. E nesse encontro afetivo gera-se o que compreendemos por sujeito. O que ao sujeito pertence, também, é balizado pelas afetações advindas dos dispositivos. Quando observamos o humor ou uma tipologia de riso específica, pensamos em consonância com o sujeito que os carrega.

O objeto estético é também um dispositivo. Voltemos a Spinoza: afetamos e somos afetados. E perseguindo esse esquema de trocas afetivas, onde o sujeito está sempre no entre, poder-se-ia dizer que uma pertinente imagem à cena entre viventes e dispositivos, que desemboca no sujeito, seria de desenho rizomático?

Alguns objetos que criei são naturais de um perfil humorado desconstrutivo. Ora no desmanche da essência utilitária: “Objetos Desusados”; ora na expansividade e animação dessas mesmas essências: “Amores Brutos”. Mas, em ambos os casos,

conservando seus aspectos identitários. Eu artista; eu, sujeito reminiscente de encontros afetivos, monto dispositivos que irão motivar a estruturação de outros sujeitos semelhantes a mim, mas circunscritos em suas singularidades.

O que me intriga é que não mais me comovo com minha produção de outrora. Sou afetado por uma minguante lembrança de autoria. Os objetos e o riso resistem, o sujeito pulverizou-se. Cômico isso, não? O que nos vitimiza a um desapego involuntário? Apego e desapego respondem, em essência, a um mesmo gatilho? Reflitam.

1.6 O riso das grutas

O banquete tem se mostrado, por diversos momentos na História, um evento da bufonaria emanada pelos próprios bufões, ou por aqueles que se assemelhavam a eles em traquejos risíveis, a exemplo do escravo Expedito que durante os grandes banquetes emulava a posição do patrão e, a este, ordenava seus mais insólitos caprichos. Na Idade Média, por exemplo, o riso enraizado na religião era originário da exploração do trágico sagrado pelo cômico, que se apresentava na travessia da frágil linha que separava uma refeição sagrada de um banquete bufão climatizado pelo grotesco (MINOIS, 2003). O sagrado e o profano se confundem. Só se apartando depois do século XV, mas o atrito entre essas duas polaridades é salutar para Bakhtin na Idade Média, onde erudito e popular se equivaliam, e o riso era responsável por transformar o terrífico em cômico e dissipar o medo:

‘Dizer a verdade rindo’, segundo Ernst Curtius, uma das características da Idade Média, que transcendem as distinções da Antiguidade clássica entre sério e cômico, estilo vulgar e estilo elevado. É a mesma ambivalência da arte medieval: ‘Aproximando o que está distante, reunindo o que se exclui mutuamente, transgredindo as noções usuais, o grotesco na arte assemelha-se ao paradoxo na lógica’. (CURTIUS *apud* MINOIS, p. 141 e 142)

A instigante isonomia já registrada na Alta Idade Média entre as supracitadas culturas – erudita e popular – me remete a uma de minhas obras que aqui peço permissão para trazer à mesa: a “Ópera Crua”.



“Ópera Crua” (2011)

Este encenar proporcionou o convívio inusitado entre a popular e a erudita cultura, inibindo assim qualquer faísca aristocratizante do repertório. Deu-se então o que em termos pessoais nomearia como uma ‘afeição entre contrários’. Dignificar o grotesco, esse seria um dos objetivos dessa obra, sem sacralizá-lo, nem sacrificá-lo. Foi estranhamente apaziguante e desvelador trazer a crueldade asfáltica e árida das ruas teatro adentro. Reinventá-la, adotando a inclusão como recurso estético. Uma ação inscrita na ‘*poiesis* da hospitalidade’³⁶ sugerida por Carlos Mascarenhas.

³⁶ “[...] graças aos experimentos que a dimensão teatral oportuniza, outra economia entra nesse jogo a ponto de se pensar o problema da hospitalidade não como algo que se oferece em doação por uma ideia de generosidade ou coisa que o valha, mas, sobretudo, em atenção à emergência de certa economia relacional pela qual o desafio da troca, da reciprocidade, assinala-se como um princípio fundamental onde, aliás, o pretexto da hierarquia se perde em nome de um dever recíproco entre as partes, posto que estas sejam igualmente importantes para que, na obra, resulte como expressão justa dessa dinâmica em que a presença de todas as partes seja, sensivelmente, relevante.” Fragmento do texto “Ópera Crua e a *Poiesis* da Hospitalidade” em que Carlos Mascarenhas procura fundamentar o conceito da *poiesis* da hospitalidade. Trabalho este apresentado na “VII Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais”, realizada na cidade de Blumenau-SC, em julho de 2014.



Diego Velázquez, “Las Meninas” (1656)³⁷

Um grotesco digno de um riso digno. Um acolhimento similar e um desmanche da verticalidade social podem ser encontrados na condição que as duas senhorinhas que Velázquez colocou no canto direito de sua intrigante obra: “Las Meninas”. Onde essas pequenas e disformes criaturas não estão para o feio ou o inatural, mas integram a corte retratada (KAYSER. 1986, p.14). Retornarei à “Ópera Crua” mais adiante.

Na realidade, o que se tem conhecimento, segundo Kayser, é que o fenômeno precede o termo – o grotesco. Da palavra italiana *grotta* (gruta) derivam *la grottesca* e *grottesco*, que se referiam, em fins do século XV, a uma espécie de ornamentação encontrada Roma, uma arte ornamental de inspiração na Antiguidade, localizando aí uma primeira definição do termo. A ornamentica grottesca, na época da Renascença, não só trazia no colo o lúdico e o alegre, como também:

[...] o ‘grotesco’ é com certeza uma categoria sólida do pensamento [...]. Parece, pois, trata-se de uma categoria estética. [...] algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos

³⁷ Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/zoom/1/obra/the-family-of-felipe-iv-or-las-meninas/oimg/0/>>. Acesso em 20 de janeiro de 2015.

utensílios, das plantas dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. (KAYSER, p.13, 14, 18 e 20)

Essa acepção do grotesco desvela uma segunda definição do termo, que se manifestava nos “Sonhos dos Pintores” (*sogni dei pittori*), como Dürer já anunciava: ‘Mas tão logo alguém queira realizar sonhos, poderá misturar todas as criaturas umas com as outras’ (KAYSER, 1986, p.20). E, em particular, esta última definição me interessa: a mistura (o mestiçar).

A mestiçagem traz consigo a inquietação, e dessa tensão emerge o riso. Muitas vezes camuflado, outras de inclinação tardia, mas lá ele reside, e em algum momento emerge. O grotesco, que aqui me solidarizo, é exatamente este que investe na mestiçagem, numa tensão constante entre as formas que a compõe, a estruturam e, possivelmente, beiram a desconstrução. Daí vem riso. Quando uma forma morde outra, sem largar da mordida. Um bicho cravado na pele de outro, um objeto fincado em outro. Um convívio que gera rotina. Uma rotina que gera dependência e, por sua vez, uma estranha familiaridade. Não é apenas uma parceria entre contrários, é o próprio *contrário* que se adesiva no interior da forma e faz com que seus expedientes articulem uma nova direção/conduita, uma postura forasteira ao natural, ao harmonioso da ‘ordem natural das grandezas’.

Um riso inquietante, de mal-estar, de horror, acurado no medo. Seria esse ainda o riso das grutas contemporâneas? Em nosso tempo o artista se apazigua às estranhezas? Pensemos.

Embora o próprio Kayser refute a possibilidade de escrever uma história do trágico e do cômico nas artes, dantesca tarefa de intensa varredura na história das artes e literatura de todos os tempos e povos (KAYSER, 1986, p. 08). Sinto que é válido um passeio por esses campos e recepcionarmos, a bom grado, os inesperados frutos arremessados em nossa direção.

1.7 Riso deserto e lúdico

A errância possui em destino a própria movência, atropela expectativas e despreza horizonte unívoco. O rastro desloca-se de índice a uma ancestralidade invertida, afuturada. O desvio traz o sensato desapego ao caminho. Somos seremos,

seremos e fomos. Fui sendo. Esse é o desenho natural da errância. Um caminho reticenciado, que se desvela se velando, e tornando-se a desvelar.

Convoco a este manuscrito dois personagens que, distintamente, se inscrevem num debate sobre a natureza errante: o eremita e o bobo da corte. Um caminhante e um (en)caminhante. O eremita devaneia sob veste cilícia, crê na força catequizante de sua retórica e instala-se em regiões inóspitas, e entregue a este aspecto vê na penitência uma ratificação à sua condição movente. O bobo da corte, que teve o auge de seu 'reinado' no século XVI. Era um indivíduo que não se cercava de uma identidade própria e era conduzido, na maioria das vezes, por um apelido como foi o caso do famoso Triboulet na corte de Luís XII (França) e imortalizado nas histórias de Rabelais. Entre os aleijados e anões eram elencados os bobos. Um personagem que oriundo do informe para ao rei trazer o que a outros era desafiar a própria vida: a verdade.



“Vende-se Este Rio” (2005)³⁸

O homem do “Vende-se Este Rio” possui, dentre outros, vestígios do eremita e do bobo do rei. Do errante herdou a obstinação ao se apegar a um ofício que afugentaria a maioria dos homens ‘sensatos’: vender um rio. Dos pais do deserto, como outrora se referiam aos eremitas, herda, também, a condição solitária, pois é no

³⁸ Disponível em: < <http://www.marcoscosta.com/portifolio-videos.php>>. Acesso em 20 de novembro de 2014.

‘face a face lúcido consigo mesmo que se atinge o máximo do humor’ (MINOIS, 2003, p.151). Os bobos da corte pajeiam o vendedor do rio em sua ‘margem’ mais derrisória: a hilária venda de um objeto colossal, que, por analogia, equivale a tirar o rei, a autoridade máxima de uma corte, das brechas da seriedade. Como os bobos do rei, o homem que vende o rio tem sua parcela de lucidez ante as distopias contemporâneas, sua verdade, em aparente tom de delírio, é um meio para trazer à discussão desconfortos que, aos poucos, vêm se acomodando ao nosso urbano horizonte e, arrogantemente, negligenciamos sua presença, a exemplo da diminuição de água potável nos grandes centros urbanos.

O eremita, o bobo da corte e o vendedor do rio são personagens que dissonam da rotina regradada de uma comunidade dita cidadina e abdicam do convívio por devotarem seu dia-a-dia ao ofício da ‘fala só’. Fala que se autofranqueia; que, por essência, não se destina a outrem, mas atinge aos que em seu caminho se posicionam. Até porque, os três personagens, independentemente da presença ou não de interlocutores, já falam só. Suas falas já existem antes do outro.

Capítulo 2 - Do humor nas poéticas visuais

2.1 Duchamp – o trapaceiro poeta e as hastes de um humor dessacralizado

O cavalo, no xadrez, executa o único movimento que à rainha não é permitido: o movimento em ‘L’. Um traçado ortogonal; um entrecruzamento de linhas que, ironicamente, só se encontram uma única vez. Por analogia, essa é a imagem que tenho do encontro do exímio enxadrista Duchamp com a arte. Uma passagem única e epifânica. Um cavalo que se esquivava, gerando vértices perturbadores e, para uns, catastróficos³⁹.

Não pretendo, aqui, focar em um determinado objeto ou grupo de objetos desse dadaísta, detenho-me sobre suas práticas/intenções: a ‘atitude Duchamp’, que interferiu na postura e performance de seus objetos. Em certos momentos, a título de exemplo, poderei eleger um determinado objeto com a intenção de reforço das ideias aqui expostas, numa mira constante de dessacralização das membranas acadêmicas que tanto instigaram e, em contra fluxo, contribuíram com as práticas de Marcel – ‘Desde que os generais já não morrem a cavalo, os pintores já não são obrigados a morrer nos seus cavaletes’. (CABANNE, 1990, p. 8)

Onde estaríamos, ou melhor, quais rumos teriam tomado a arte do séc. XX acaso Duchamp (1887-1968) em um breve acesso de descontentamento, e atendendo a um apelo crítico, qual ao esboçado anos após sua morte por Robert Hughes, tivesse se desfeito de algumas de suas emblemáticas obras: “Nu Descendo a Escada” (1912), “Roda de Bicicleta” (1913), “Fonte” (1917), “L.H.O.O.Q” (1919) e, apenas de resto, só se contabilizassem hipóteses que originariam lendas? (VAISSE, 2010) O legado deixado por Duchamp, talvez, já se integre a um plano axiomático: de lá só se pode partir. Ele trouxe à arte sua autoescuta, a feliz chance aos artistas de se embrenharem em desconfortos para, a partir daí, redimensionarem o entendimento sobre as coisas; o mundo; o homem e suas insólitas conexões, convergências e repelências. Adotando para si – o artista – o poder de designar qualquer coisa como obra de arte.

³⁹ ‘A influência de Duchamp sobre a arte contemporânea foi liberadora, mas também catastrófica. (...) Porque ser o pai dessa bobagem chamada arte conceitual não é uma distinção de que se orgulhar. Para compreender o tamanho do estrago, basta dizer que sem ele hoje não haveria as chamadas instalações, aquelas obras tolas em que o espectador é convidado a passar por túneis e outros recursos infantis. Ou precisa ler uma bula para entender o que o artista quer dizer’ (Robert Hughes). In: Revista Veja, edição 2005 - ano 40 - nº16, p.11, 14 e 15.

Com humor e ironia, Duchamp desorientou a trajetória mimética da arte no percurso da História, empossando a arte do hoje envolta à apresentação: o objeto contemporâneo presente, não mais refletido, espelhado, imitado. Um urinol, uma roda de bicicleta, uma pintura renascentista, qualquer objeto poderia se deparar com a subversão desse dadá; com sua ironia da afirmação: sua meta-ironia.

Que outra paternidade poderia ter o *readymade* senão o fazedor de nada: Marcel Duchamp? (CABANNE, 1990). Um *flâneur* que experimenta a cidade e seus dispositivos⁴⁰ de subjetivação. Um assistente das coisas que as reemprega em ofícios desavisados, deslocando-as de sua zona de conforto às práticas subversivas, porém esteticamente lúcidas. Duchamp lança o objeto à disposição da transitoriedade. Qual o lugar do objeto duchampiano? O lugar para esse artista, para esse 'distraído' (maneira como Bergson se refere a posição de artista) (BERGSON, 2006, p.157), parece encontrar-se na movência das coisas, e nessa instável rotina dos objetos conseguimos, através de breves relâmpagos, apontar sua lugaridade e seus ressignificados. Foi anunciando esse espírito de mobilidade que Duchamp apresentou, em 17 de fevereiro de 1913, na Exposição Internacional de Arte Moderna, mais conhecida como *Armory Show*, a sua investida futuro/cubista, "Nu Descendo a Escada"⁴¹ (1912). Uma pintura que veio em sentido contrário à tradição⁴². Duchamp trouxe à superfície um nu que se decompõe, proporcionando um espaço movente, que comuna com a figuração.

⁴⁰ Termo inserido dentro da filosofia de Foucault e, por extensão, à luz Giorgio Agamben, que conceitua como dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. (AGAMBEN, 2009, p.12)

⁴¹ [...] O comprador do *Nu descendant un escalier* era o proprietário de uma galeria em São Francisco, F. C. Torrey...[...] Uma loja de antiguidades chinesas. Veio ver-me a Paris antes de guerra e eu dei-lhe o pequeno desenho da poesia de Laforgue, o *Nu montant un escalier* que, além disso, não era assim chamado, mas *Encore à cet astre*. Representava um nu subindo uma escada e é, como sabe, a primeira ideia, ao inverso, do *Nu descendant*. Eu tinha colocado uma data idiota, 1912, quando foi feito em Novembro de 1911, e dediquei-o a Torrey em 1913. Quando se compara as datas diz-se: "Não é possível"; há uma confusão divertida. (CABANNE, 1990, p.67 e 68)

⁴² Jean Clair se refere ao "Nu Descendo a Escada" como oposição ao conceito de nu na tradição que é o da imobilidade. (CLAIR, 1977, p.34)



Registro nos Arquivos da Arte Americana da entrada da obra de Duchamp "Nu Descendo a Escada" no *Armory Show* datando a feitura da obra em 1912⁴³.

Raymond Roussel (1877-1933) foi, provavelmente, uma das fontes inspiradoras das aspirações modernistas do começo do séc. XX. Esse escritor e pintor francês 'contagiu' bastante as investidas dadás. Através de seus escritos e jogos linguísticos, a exemplo da novela *"Impressions of Africa"* (ARBEX, 2001) adaptada ao escopo teatral, sensibilizou Picabia e Duchamp. Uma história de naufrágos recheada de objetos surreais, engenhocas enigmáticas que poderiam, sem nenhum temor, prestar-se a narrativas circenses. A partir desse encontro peculiar com os objetos oníricos e delirantes de Roussel, os dadaístas, em contraste com as afetações e exaltações futurísticas de Marinetti, subverteram a ideia de perfeição atrelada às máquinas, tese tão preconizada pelos agressivos futuristas⁴⁴.

⁴³ Disponível em: <<http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/armory-show-entry-form-marcel-duchamps-painting-nude-descending-staircase-14480>> Acesso em 16 de fevereiro de 2014.

⁴⁴ Trecho do Manifesto Futurista escrito por Filippo Tommaso Marinetti (Figaro, 20 de fevereiro de 1909): '[...] A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco [...]'. (ECO, 2007, p. 370)

Outra possível herança de Roussel era a destreza que Duchamp possuía ao jogar com as palavras nos títulos de suas obras provocando verdadeiros chistes frasais. Freud (1977, p. 85) apontava que já nas crianças ‘O *jogo* com palavras e pensamentos, motivado por alguns gratificantes efeitos de economia, seria pois o primeiro estágio dos chistes’.

O objeto duchampiano é diaspórico, na medida em que se desgarrar de suas falas funcionais, originais e, errantemente, se dispõe a novos dizeres. Duchamp estaria não só interpelando a natureza da arte, como também a própria natureza estrutural da linguagem (referência aos títulos de suas obras) enquanto prática elementar no processo civilizatório do homem.

Ainda somos inventores diários de um Duchamp. Recusamo-nos em aceitar que esse francês, e a partir dos anos 50 do séc. XX também cidadão americano, engenhado em um ‘tempo perdido’, arrastou grande parte da produção artística do século XX a uma situação de xeque. Quando Duchamp cria uma nova narrativa ao objeto reinventa suas contradições, desvelações e lapsos. O lapso do objeto de Marcel é inadvertidamente relapso, repousa sobre leis próprias e transpira uma desgovernabilidade, ora austera, ora gentil, mas afluyente em suas demandas urgentes: ‘A ideia de acaso, em que muita gente pensava nesta época, interessou-me também. A intenção consistia, acima de tudo, em esquecer a mão, pois no fundo, mesmo a sua mão é o acaso’, dizia o próprio Duchamp (CABENNE, 1990, p. 68).

O ato em Duchamp é inclusivo. Os *readymades*, que em encarnações ordinárias não teriam a chance de se transladarem ao *métier* de obras de arte, diante do dedo anunciador do artista (todo artista, segundo Duchamp) tal propósito é colocado em prática, incluindo tudo a seu mando, doravante, à categoria de obra artística. É o que constatamos ao fim de uma entrevista em 1955 cedida a James Johnson Sweeney, diretor do *Solomon R. Guggenheim Museum of New York*, quando revela:

M.D.[...] Por exemplo, este cheque exagerado. Paguei o meu dentista por meio deste instrumento que eu mesmo havia desenhado, e que estava emitido por um banco inexistente. E ele o aceitou! O mais curioso é que dez ou quinze anos mais tarde voltei a ver o meu dentista e comprei o cheque para a minha coleção pessoal. [...] como você já sabe, o que me interessa é o lado intelectual das coisas, ainda que eu não goste do termo de ‘intelecto’, bastante seco, bastante desprovido de expressão. Eu gosto da palavra ‘crer’. No geral, quando alguém diz ‘sei’, é porque não sabe, mas porque crê. (DUCHAMP, 1978)

A postura acolhedora/inclusiva de Duchamp se estende ao espectador: um catalizador. Entendendo este como parte produtora da obra, como argumentou à Federação Americana de Artes, em Houston (Texas, abril de 1957):

[...] o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, dessa forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. (BATTCOCK, 1975, p. 83)

Nós artistas, herdeiros bastardos de Duchamp (CHIRON, 2007, p. 46), estaríamos delegados, a disseminar seus afetos⁴⁵? Pois seus mandatários, os *readymades*, desterram nossas certezas e embaraçam continuamente nossos sentidos, na busca de uma topologia do objeto artístico.

O homem, animal desejan⁴⁶, des(orientado) pela falta⁴⁷, busca criar mecanismos: ferramentas/objetos, pois suas habilidades são ‘humanamente’ limitadas, numa tentativa de satisfazer demandas originárias do desejo: material e espiritual. Nesse traslado, entre o desejo e a consumação, talvez, surdinamente, resida/atue o objeto duchampiano, que se impõe desmedidamente na fratura do ‘estabelecido’, criando assim um *paramundo*; um mundo ‘parasitário’; um mundo perseguido pela astúcia atendendo a uma demanda: a carência. Um mundo onde o gosto⁴⁸ é advertido a se ausentar e qualquer emoção estética é repelida:

[...]C – O que é que levava a decidir a escolha dos ready-mades? D – Isso dependia do objeto; em geral, era preciso ter cuidado com o look. É muito

⁴⁵ Aqui o afeto (AFFECTUS) à luz de Spinoza: um modo de pensamento que foge a uma realidade objetiva da ideia, ou seja, um modo de pensamento não representativo.

⁴⁶ O desejo na clínica de Jacques Lacan (1901-1981). Em um de seus seminários – Livro 8, A transferência – Lacan passeia pela obra “O Banquete” de Platão, em que Sócrates nos atenta sobre o amor e o desejo. É nesse seminário onde Lacan explana um de seus conceitos sobre o desejo: ‘objeto a’, um mecanismo que guia o desejar humano ao infundável, ao insaciável.

⁴⁷ Fala, interpretada por Lacan, como a ‘alma feminina’ de Sócrates, já que este discursa, no *Banquete*, sobre o que ouviu de Diótima de Mantinea. Ela vai nos ofertar uma gênese do amor, onde Eros teria sido concebido por Poros – o astucioso – e Pênia – a carência. Esses dois emblemas Eros carregará consigo. De Pênia, sua mãe, a falta congênita, buscando sempre o que não tem, uma carência jamais preenchida, mas, constantemente, perseguida, pois do pai, Poros, herdou a astúcia para essa busca inesgotável.

⁴⁸ ‘É certamente verdade que gosto, como um conceito normativo, foi a categoria dominante no século XVIII, quando Estética foi estabelecida como uma disciplina. Gosto foi fundamentalmente conectado com o conceito de prazer, e prazer em si foi entendido como uma sensação sujeita a graus de refinamento’ (DANTO, 2000). Disponível em: <http://www.toutfait.com/issues/issue_3/News/Danto/danto.html>. Acesso 21 de janeiro de 2015.

difícil escolher em objeto porque depois de quinze dias começa-se a gostar dele ou a detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa de uma indiferença tal, que não se tenha nenhuma emoção estética. A escolha do ready-made é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto. C – O que é para si o gosto? D – Um hábito. A repetição de uma coisa já aceite. Se você recomeça uma coisa muitas vezes, ela torna-se o gosto. Bom ou mau, é a mesma coisa, é sempre gosto. (CABANNE, 1990, p. 70)

Percebo, dessa maneira, que os objetos de Duchamp, supostamente, respondem a uma vontade de desapego. Um pacto sugerido entre o receptor e o objeto elege a dissonância e, por conseguinte, o humor e a ironia. O objeto se expande por vias de uma transgressão de um ordenamento; uma instituição; uma lei. É um objeto anárquico. Deleuze já apontava o binômio humor e ironia como uma saída possível às generalidades da sociedade mesmo quando impregnados a ela:

No pensamento moderno ironia e humor assumem uma nova forma: estão dirigidas agora para a subversão da lei. [...] O reinado das leis é pernicioso; é inferior ao da anarquia; a melhor prova disso é que todos os governos são forçados a mergulhar na anarquia quando desejam refazer suas constituições. (DELEUZE, 1991, p. 87)

Pelas inquietas linhas, incompletas e rizomáticas que aqui tracei, procurei entender os possíveis manejos, afetos⁴⁹ e desafetos do objeto duchampiano que, no hoje, continuam a desconfortar o(s) estatuto(s) da arte. Embora sua trajetória seja constantemente aludida a arte dadá, penso que a mais luminosa definição sobre um possível 'ismo' duchampiano foi dada por Willem de Kooning: 'movimento de homem só' (TOMKINS, 2004, p. 419).

Xadrez, jogos linguísticos, por vezes o jogo circunscreveu a vida de Duchamp. Sua *poiesis* é de tonicidade lúdica. O jogo é o grande pasto de Marcel. Sua produção se oxigena no jogo, tem latitude lúdica; sua ironia é demandada desse manejo. Ele é sim um grande e constante jogador, e parece não conseguir deixar de sê-lo.

Aqui me pergunto: qual acento Marcel ocupava nesse universo? Qual o perfil desse jogador? A primeira imagem que me inclino a aceitar é de um 'trapaceiro' que, desgarradamente, se aventura a trincar um sistema regrado com intenções maliciosas, porém ludicamente bem-vindas.

Acolhendo esse dadá como um 'trapaceiro' poeta, alio-me com intenções subversivas ao 'raciocínio bastardo' sugerido por Platão e, luminosamente, articulado

⁴⁹ *Op. cit.*

por Eliane Chiron (CHIRON, 2007, p. 46). Proponho assim um dilatamento do termo ‘bastardo’, numa perspectiva contrária ao banimento, mas ainda o atrelando à surdina e ao escamotear. O trapaceiro é um poeta na medida em que se camufla ante um ordenamento e instaura, em contraordem, um novo regimento, sem sequer apelar, aparentemente, a um risco de violência.

O termo ‘trapaceiro’ neste texto não tem a mínima cumplicidade com a moral, que dispõe a conduta a uma avaliação, a um julgamento. Vejo o trapaceiro, esse trapaceiro, aguerrido de positividade: uma positividade luminosa, que não inibe vontade poética. Um poeta imoral, que carrega em si uma imoralidade libertadora, que recusa as amarras dos significados standardizados, que recalcam a potência do tornar-se e do vir a ser dos objetos: seus devires.

Convido o leitor a me acompanhar num percurso alegórico e bastardo. Tenho aqui o exemplo do pôquer: um jogo de cartas com seu esquema pré-concebido de regras e condicionantes que ‘asseguram’ a execução de uma suposta partida. Nesse cenário de aparente estabilidade se insere o trapaceiro. Um jogo pleno de regras, mas manco na contagem de suas cartas, tem início. Uma carta está ausente, sob as mangas do arteiro. Horas avançam. A segurança partidária do jogador que se projeta como possível ‘vencedor’, cujo histórico foi concebido sob a seguridade das regras, vê-se ameaçada. No canto, um jogador, ilusoriamente inofensivo, saca a derradeira carta ‘esquecida’. Tal jogo, a partir então, destina-se ao desvio; às recém-nascidas inflexões do trapaceiro, do poeta, do artista.

2.2 Humoradas visualidades

Adotar o humor e a ironia como recurso estilístico e/ou estético em produções artísticas requer compromisso atencioso, já que ambos, constantemente, reclamam um estado provocador às coisas e relações.

Por hora, convido a este manuscrito dois artistas contemporâneos que se utilizam do humor e da ironia, como elementos constitutivos de suas poéticas: Banksy e Chema Madoz.

Em Banksy, o humor e a ironia se prestam a uma estratégia de guerrilha, totalmente diferenciada dos manejos higienizados que encontramos em peças

publicitárias locadas em *outdoors* rueiros. Ele alimenta paisagens citadinas com uma retórica chística povoada de gestos invasores. Apresenta um lugar deslocalizado, que me remete à delicada lugaridade sugerida pelo o poeta francês Yves Bonnefoy: ‘o lugar é apenas um movimento extremamente lento’⁵⁰. Banksy instaura a ‘repaisagem’, o rearranjo urbano, a decoração rememorada. Em suas intervenções ou, talvez, intervisões⁵¹ residem o que poderiam ser chamados de conteúdos recalcados. Parece-me que sua atitude implica em desvelar o que às sombras residia. A intromissão gestual desse britânico sabe, a bons grados, que não se presta nem às ruínas, nem à indústria, opera num *intermezzo*, onde o estado das coisas inaugura um novo *corpus*, reação a uma torção semântica⁵², um evento interno, uma torção nuclear. O lugar instaurado por Banksy é amparado, contraditoriamente, por um desespero apaziguante, que passa a nos interrogar: onde estaríamos senão aqui desprovidos de respostas e inquietos diante de tais desvelamentos?



Banksy, série “Outside”⁵³

⁵⁰ Disponível em:

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:nMurcBxaNRsJ:iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/209/1/art9_silva.pdf+%22o+lugar+%C3%A9+apenas+um+movimento+extremamente+lento%22&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em 02 de maio de 2013.

⁵¹ Intervisão – tentativa liberar uma observância que se inicia pelo meio: uma visão invasora e intromissora, com apelo vasculhante. (autor).

⁵² Como se a ‘coisa’ se desconhecesse em si. Procura-se (re)endereçá-la. O conteúdo é torcido, desnortado e reinventado. A ‘coisa’ foi perturbada. (autor)

⁵³ Disponível em: <www.banksy.co.uk>. Acesso em 15 de maio de 2013.

Nas intervenções ou 'composições'⁵⁴ urbanas de Banksy percebo uma comicidade irônica imbricada com urbanidade; a reciclagem de espaços largados; uma acidez sólida e direta dotada de intimidade com a linguagem, sem adornos e contornos, depravadamente sofisticada.

As cenas-coisas de Chema Madoz possuem o amparo da fotografia para se tornarem coisas, aderindo à bidimensionalidade para se limitar como coisas representadas. São ações que apelam ao simulacro (este sob à luz de Deleuze), resvalando assim, sutilmente, na ideia da coisa referida. Segundo Deleuze 'uma Ideia nem é *una* nem múltipla: é uma multiplicidade, constituída de elementos diferenciais, de relações diferenciais entre esses elementos e de singularidades correspondentes a essas relações' (1988, p. 264). Adito aqui, uma cumplicidade com a noção de cópia, porque por mais que decodificamos a coisa pretendida sabemos que este chamamento só traz a semelhança sobre a forma da ideia da coisa. Suponho que Madoz ladeie o simulacro e a cópia, numa atuação dissimulante/semelhante, parecendo brincar com esses conceitos, daí seu humor repentino e, mansamente, repelente.



Chema Madoz, fotografias (1990 a 1999)⁵⁵

⁵⁴ Conceito proposto pela Profa. Dra. Bia Medeiros – Universidade de Brasília.

⁵⁵ Disponível em: <www.chemamadoz.com>. Acesso em 15 de maio de 2013.

2.2.1 Banksy – a paisagem (rest)aurada

A paisagem citadina contemporânea constantemente é re(i)lustrada, e a grafiteagem é uma das linguagens que participam ativamente desse fenômeno. Desnaturalizar a paisagem é foco de grafiteiros – criadores rueiros – que surdinamente atuam e instauram uma vista rearranjada aos passantes. Dentre esses revitalizadores urbanos encontra-se Banksy, que adota o *stencil*⁵⁶ como principal técnica de suas intervenções. Não por acaso, essa técnica é bem acolhida por ele, que em resultado instantâneo assalta a cidade e sua rotina.

Em Banksy⁵⁷ o conceito de autoria se autofratura, pois, até hoje, sua identidade é velada. Esse ‘guerrilheiro’ utiliza-se de uma estratégia nitidamente ‘invasora’. Aplica, através de elementos, também, inseridos nas malhas do cômico – a ironia e o humor – uma nova ordem urbana somatória e, ao mesmo tempo, adversativa no tocante ao convívio e revisão dos assuntos morais de nossos estreitos elos civilizatórios.

Nos bastidores, seu trabalho é acusado de absorver nitidamente a postura e abordagem estética de um artista francês – Blek Le Rat⁵⁸ – tido como um dos primeiros a aplicar a técnica do *stencil* na grafiteagem. Banksy já reconheceu a ‘contaminação’ da produção de Blek em seu trabalho afirmando: ‘cada vez que eu acho que pinte algo um pouco original, eu descubro que Blek Le Rat fez isso tão bem, só que há 20 anos’⁵⁹. E eis o desabafo de Blek:

Quando vejo Banksy fazendo um homem com uma criança ou Banksy fazendo ratos, é claro que eu imediatamente vejo de onde ele tira a ideia. Eu fico realmente com raiva. Quando você é um artista você usa suas próprias

⁵⁶ Técnica onde são utilizados moldes vazados para impressão em superfícies diversas (tecido, pedra, madeira). Para a grafiteagem tornou-se uma solução ágil de aplicação para os grafiteiros.

⁵⁷ Banksy é uma espécie de patrimônio vivo de Bristol, sua cidade natal, e tem algumas de suas ações urbanas tombadas pelo próprio governo municipal. Irônico isso, não.

⁵⁸ Pseudônimo de Xavier Prou, 59 anos, nasceu em Boulogne-Billancourt, Paris. Um dos primeiros a utilizar a técnica do estêncil na grafiteagem no início da década de 80. Seu nome é um anagrama da palavra arte – art/rat. E elege o rato como marca registrada em suas intervenções gráficas urbanas, por acreditar ser este o único animal livre na cidade, e pulveriza a praga em diversos lugares, assim como a arte se espalha pelas ruas. Le Rat teve sua identidade revelada em 1991. Desde então seu trabalho perde sua intenção invasiva que o notificava como arte de protesto e ação literalmente dita de guerrilha, e que colocava a arte numa posição de mensurar as relações de poder e mando do indivíduo sozinho diante de grandes entidades opressoras como o Estado, por exemplo. Daí em diante, o rato Blek se presta muito mais ao colosso mundo publicitário que a uma posição de ativista mundano.

⁵⁹ Disponível em:

<<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/40153/000822757.pdf?sequence=1>>. Acesso em 12 de junho de 2013.

técnicas. É difícil encontrar uma técnica e estilo em arte então, quando você tem um estilo e vê que alguém o está tomando e reproduzindo, você não gosta disso. Eu não tenho certeza sobre sua integridade. Talvez ele tenha que mostrar a cara agora e mostrar que tipo de cara ele é⁶⁰.

Ao analisar as ações de Banksy e o fato de alguns insistirem numa analogia com a produção de Le Rat reconheço, sob a coerência do que atíça os mecanismos do cômico, ter nesse binômio Banksy/Le Rat um acontecimento humorístico, já que o humor arrebatava o extrato de seu próprio referente. E, nesse sentido, Banksy se apropria da 'invenção' de Le Rat para reinventá-la em outros sítios, uma atitude que, sob as regras da construção do texto humorístico e irônico seria, no máximo, acusada de coerente.

Percebo que Banksy ocupa o referente para subvertê-lo, reinventá-lo e reinaugurá-lo, sem apagá-lo, mas lança-lo, parcialmente, às sombras. Um motim de significados reconfigurados assume o lugar alugado com propósito ambivalente, provisoriamente permanente, a cidade define a duração. Aludimos aqui ao conceito de 'duração' de Bergson:

[...] não há consciência sem memória, uma vez que não há continuação de um estado sem a adição, ao sentimento presente [...] A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente [...] Sem essa sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas apenas instantaneidade. (BERGSON, 2006, p. 207 e 208)

Sob as 'novas' paisagens de Banksy o passado respira e soma-se ao presente para durá-lo. Dois estágios enunciativos convivem: o lugar antes e depois de Banksy. Memorar uma intervenção urbana exige um esforço a mais. Uma paisagem sob códigos regrados é, normalmente, mais assimilável e digerida por sua comunidade. Visto que, o convívio diário com um determinado texto fomenta o convencimento do que se está enunciando. Banksy alia-se e apropria-se do chiste como estrutura e regente textual, construindo narrativas em vestes arquetípicas, possibilitando assim que suas investidas sejam instantaneamente consumíveis.

Em seu repertório, personagens advindos da rotina ingênua infantil e da alegria de mundos fabulosos contracenam com a aridez, o descaso, o abandono e a

⁶⁰ Trecho publicado *Dailymail*, em 13/08/2011, do documentário, onde Blek Le Rat acusa Banksy de roubar seu estilo de arte). Disponível em: <www.dailymail.co.uk/news/article-2025790/Banquesy-The-Frenchman--known-Blek-le-Rat--accusing-Banky-stealing-guerilla-art-style.html>. Acessado em 12 de junho de 2013.

orfandade ética e estética do sítio 'invadido'. Com perfil similar de proposição artística, mas no sítio da cinematografia, poderíamos associar a esse propósito a poética de Las Von Trier⁶¹, que constantemente duela substantivos antagônicos: perversão e ingenuidade. A estética de Von Trier não acolhe, notoriamente, propósitos humorísticos, mas assertivamente desnorteia o discurso estabelecido e desvirgina valores essencialmente pueris presenteando seus espectadores com um desconforto nauseante que, sutilmente, ladeia o humor, mas efetivamente se instaura no trágico para reavaliar códigos.

A paisagem em Banksy atravessa e transversa sobre afetos originariamente mundanos. Invertendo posturas, o humor e a ironia, em sua produção, se revezam com o clássico, melhor, sugiro aqui um desmoronamento do clássico. A hierarquia em Banksy não contempla a tradição, pelo contrário o que vemos é um nivelamento de classes e ofícios, onde a importância reside numa comunhão polarizada entre a tradição e o agora, melhor dizer, o sendo.



Banksy, série "Outside"⁶²

⁶¹ "Dogville" (2003) e "Dancer In The Dark" (2000) são boas referências cinematográficas ao duelo: perversão x ingenuidade.

⁶² Disponível em: <www.banksy.co.uk>. Acesso em 15 de maio de 2013.



Banksy, série "Outside"⁶³

2.2.2 Chema Madoz – o encenar das coisas

Revestido por uma pele monocromática, muitas vezes sépia, o encenar das coisas de Chema Madoz investe numa prática minimalista e des(humana)⁶⁴. A cena é o recurso improvisado por Madoz para criar um texto visual que exponencia e dessatura, em tempo único, a intenção utilitária das coisas: o fazer das coisas tutelado por sua obrigação como coisa inaugural. Um cachimbo é soprado, mas não exala fumaça, e sim, se pretende à música. Chema lança uma nova rotina aos objetos alargando suas vontades e investiga uma recente cumplicidade entre eles, evocando uma nova relação em seus ofícios. É um herdeiro direto de Duchamp.

⁶³ *Op. Cit.*

⁶⁴ Nas cenas de Madoz o humano é pré-coisa. E no resultado, ele é, supostamente, des(autorizado). É um mundo das coisas e não dos homens.



Chema Madoz, fotografias (1990 a 1999)⁶⁵

Um fazedor de coisas desavisadas, talvez assim, o saudoso poeta matogrossense Manoel de Barros, que também apostou no humor como isca ao resultado contente de seus escritos, escrevesse sobre Madoz. O chamamento do humor nos versos desse poeta que nos deixou recentemente, melhor, *desavisou* à vida, por vezes, advém de objetos reeducados, como um pente em situação de folha:

O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente. O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra, um caramujo, um sapo. Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que um pente tem organismo. O fato é que o pente estava sem costela (...) Perdera sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem pra pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha cacoete pra poeta, justamente ele enxergara o pente naquele estado terminal. E o menino deu pra imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente. (BARROS, 2003, Desobjeto, III)

Madoz, como Barros, aposenta o objeto originário. A monocromia em suas fotos destaca-se na descrição da nova narrativa engenhada. A cor é muda. Outro elemento que percebo sussurrando no texto de Chema é o silêncio. Um riso silencioso e solitário, um só(riso). A solidão anunciada pelo silêncio reafirma mais ainda o suporte

⁶⁵ Disponível em: <www.chemamadoz.com>. Acesso em 15 de maio de 2013.

escolhido por Madoz para encenar suas amostras de poesia: a fotografia. A bidimensionalidade desse suporte tenta reagir, mas é algemada. O recém-nascido objeto representado em foto não sofre qualquer ameaça de 'contaminação', pois todo quadrante fotografado é meticulosamente higienizado.

Ainda infante, deparei-me com a figuração apresentada nas sombras refletidas em paredes. Num olhar prosaico, nas mesmas paredes, busquei cavalos, navios e, em nuvens, busquei rostos desenhados. Despretensiosamente, redesenhamos e reinstalamos todo nosso espaço circundante, e esse redecorar é assistido e movido por nosso apelo às coisas, ora ausente, ora, exaustivamente, presentificado.

Seria a fotografia para Madoz apenas uma desculpa para desativar o estado movente das coisas? Não desculpa, mas atalho a uma hibridização feliz. Outro suporte teria fôlego às investidas desse reinventor? Acredito que sim, pois suas cenas não dependem da fotografia para sobreviver, porém outros suportes elencariam outras inferências, podendo potencializar ou não as especificidades nativas dos objetos. Seus objetos-cenas são avatares nostálgicos de si mesmos.

2.2.3 Meus rascunhos do impossível

Há tempos a rotina do humor e da ironia ocupa meu interesse. Através de um discurso acessível e uma familiaridade com a funcionalidade dos temas interrogados tento retocar códigos, sugerindo uma leitura lúdica e poética, sem preterir o conteúdo de cada tema. Um simples e desavisado pegador de roupas pode convocar uma cena, simultaneamente, clássica e contemporânea; central e periférica; mundana por vocação: um beijo. O objeto se objetivando sob uma nova perspectiva. Aqui uma possível vizinhança com Madoz e, conseqüentemente, Duchamp.

Não somos treinados ou consultados sobre a credibilidade do humor, mas incessantemente somos surpreendidos por ele. Uma de suas pinçadas mais assentadas – a surpresa – procura agir sobre um sistema de códigos já tatuados em sociedades distintas. Uma piada, por exemplo, só repercute de maneira mais efetiva quando o tema assaltado por ela faz parte da cultura onde foi gerado (BERGSON, 1983). O humor rebate convenções, e toda convenção é, por essência, simbólica, legitimada por vias do coletivo. O patrocinador do riso também se beneficia de signos universais: os arquétipos. Empregando e se apropriando deles como selos pertencentes ao inconsciente e a própria condição humana.

A surpresa regada a uma, aparente, incoerência é um dos insumos que catapultam o trabalho audiovisual “Vende-se Este Rio” (2004/2005) gestado e expandido a partir de uma ação performática homônima executada pelo ator Gerson Lobo e registrada em vídeo⁶⁶.



“Vende-se Este Rio” (2005)⁶⁷

O público e o privado agendados. A regalia de uma disputa sem vencedores. Não parimos o espaço coletivo, na realidade a probabilidade de termos sido paridos por ele deve ser contabilizada e, talvez nesse sentido, nos posicionamos inertes a espera de uma partilha imaginária e equânime desse espaço, assistindo a caprichos e interesses individuais.

⁶⁶ Este trabalho passou por várias edições até se consolidar. Teve seu arremate final quando ganhou parceria com fragmentos do conto “A Terceira Margem do Rio” de Guimarães Rosa.

⁶⁷ Disponível em: <<http://www.marcoscosta.com/portifolio-videos.php>. Acesso em 19 de janeiro de 2015, e <https://www.youtube.com/watch?v=kRyBluHEfQU>>. Acesso em 09 de fevereiro de 2015.

2.2.3.1 Vendem-se rios e risos?

Em “Vende-se Este Rio” (2005) um ambulante, sobre uma ponte, coleta água do rio Capibaribe e a deposita em pequenos saquetes oferecendo-os aos passantes por um valor irrisório. As imagens fílmicas são balizadas por fragmentos do conto “A Terceira Margem do Rio”, de Guimarães Rosa, ativando assim uma outra dimensão estética: um sítio intersemiótico locado entre a literatura e o cinema. Nessa fronteira de linguagens, nessa promiscuidade entre linguagens nos vemos aptos a acessar, ironicamente, outras realidades. E essa diferença (as multiplicidades) entre realidades é o que permite as trocas. Segundo Deleuze a ironia é ‘a arte das multiplicidades’:

Em vez de pensar em termos do conceito como a lei que regula o que dizemos, humor e sátira focam sobre os corpos, particularidades, ruídos e rupturas que estão em excesso no sistema e no direito de expressão. O ponto de vista da ironia, ou o ponto de vista que observa a totalidade da história como a história do 'homem'— o ponto de vista que vê a si mesmo como um ponto dentro de um único plano da história — é contestado por Deleuze e Guattari ao insistirem que o homem universal e o sujeito que fala são ilusões ocidentais modernas [...] Em vez da enorme oposição entre o único e o múltiplo, existe apenas a variedade da multiplicidade – em outras palavras, diferença. Talvez seja irônico dizer que tudo é multiplicidade, mesmo o único, até mesmo os muitos. No entanto, a própria ironia é uma multiplicidade, ou melhor, a arte de multiplicidades: A arte de captar as ideias e os problemas encarnados nas coisas, e de compreender as coisas como encarnações, como casos de solução para os problemas das ideias. (DELEUZE *apud* COLEBROOK, 2004, p. 130 e131)

2.2.3.2 A cidade ofertada

A oferta já havia sido sugerida. “Vende-se Esta Cidade” (2004) foi uma intervenção que, por dias, inseriu-se na rotina de uma das avenidas mais movimentadas do Recife – Avenida Conde da Boa Vista. Um *outdoor* anunciando a venda da cidade conviveu diretamente com os que ali passaram desavisados. Como se poderia ofertar um sítio de tamanha grandeza e implicações demasiadamente complexas?



“Vende-se Esta Cidade” (2004)⁶⁸

2.2.3.3 Ironia que cobre águas

Em “Manta de Rio” (2006) mais uma vez visitei as águas. Numa performance/ação coletiva, registrada em vídeo, planejei com que o fluxo da corrente do rio fosse desviado, não lateralmente, mas por cima daquela que cruza perpendicularmente sua rotina: a ponte. Com o auxílio prestigioso de sessenta pessoas que coletaram a água do rio debruçadas sobre uma de suas laterais e, em passadas coletivas, se dirigiram à lateral oposta despejando de volta toda a água coletada. Aqui, talvez, um riso em suspensão, aludindo, coloquialmente, a uma ‘ironia do destino’.

⁶⁸ Disponível em: < <http://www.marcoscosta.com/portifolio-intervencoes.php> > Acesso em 19 de janeiro de 2015.



“Manta de Rio” (2006)⁶⁹

2.2.3.4 Objetos desusados – a poética do esgotamento

Os “Objetos Desusados” são objetos que buscam se humanizar e, algumas vezes, se mestiçam quando em parceria, assumindo um querer dizer do humano: o beijo, ausente de gênero, dos pegadores de roupas. Eis aí um humor ingênuo, pueril. Em outros momentos, são objetos que se estrangulam e, nesse esgotamento em si, nesse afogamento em si, riem de si mesmos: um humor masoquista feliz.

⁶⁹ Disponível em: <<http://www.marcoscosta.com/portifolio-videos.php>> Acesso em 19 de janeiro de 2015.



“Objetos Desusados” (2001)⁷⁰

2.2.3.5 – O erotismo do amor bruto

Em “Amores Brutos” três atos contam o metal (talheres) em cenas que margeiam o erotismo e a violência. Diz do metal sua velada organicidade; sua velada sexualidade. Apresentada em fotografias, porém funcionam, também, como objetos. As narrativas flagram uma faca e um garfo em situação copular, acaso eufemismo coubesse aos metais. Porém é um material cuja dureza não suaviza intenções. Encontram-se na realidade cortante do aço, em situação de sexo, melhor, sexo violado.



“Amores Brutos” (2001)⁷¹

⁷⁰ Disponível em: < <http://www.marcoscosta.com/portifolio-fotografias-outras.php>>. Acesso em 19 de janeiro de 2015.

⁷¹ Disponível em: < <http://www.marcoscosta.com/portifolio-fotografias-outras.php>>. Acesso em 19 de janeiro de 2015.

2.2.3.6 A crueza na ópera

O teatro testemunha uma encenação que traz a rua ao palco. Um convívio entre músicos eruditos com vendedores ambulantes que arremessam seus pregões rueiros às cortinas de um teatro clássico. Uma cantora lírica passeia por entre todos cantando a canção homônima à obra: “Ópera Crua”. Toda a encenação tem como epicentro uma maçã, que também se fez moeda na bilheteria do teatro. Todos orbitam o proibido fruto. Uma pergunta, trecho da canção, se faz intrigante quando ressoada na grande casa clássica vazia: ‘será que alguém está aí?’ A resposta não chega na materialidade do som, mas, possivelmente, na mudez; na mudez do riso.



“Ópera Crua: II ato – entrada da cantora lírica” (2011)⁷²



“Ópera Crua: II ato – entrada da cantora lírica” (2011)⁷³

⁷² Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=hjGKVfp7jd0>>. Acesso em 19 de janeiro de 2015.

⁷³ *Op. Cit.*

Capítulo 3 - Do humor; da ironia; do riso e do jogo – uma idiotia lúdica

Após avançadas páginas detenho-me a uma aliança que se faz presente em considerável parte de minha produção: o humor e o jogo, o humor e o brincar. Estimado elo outrora desenvolto entre os maneiristas em contraste aos classicistas:

O maneirista brinca, mesmo enquanto ele está sério, e o classicista fica sério, mesmo quando brinca. O classicista desconfia do sentimento e do intelecto e alimenta a esperança de poder uni-los. O maneirista enamora-se do intelecto, mas, frequentes vezes, ele cede facilmente diante do sentimento. (HOCKE, 2005, p.194)

Porém foi no século XX que a parceria entre o humor e o jogo tomou corpo largo. Como já sinalizado anteriormente no tópico dedicado a Marcel Duchamp. E, mais precisamente, quando atrelei a esse artista a postura do trapaceiro: um trapaceiro poeta. Depois de ter me permitido *similarizar* o engenho do humor ao desregramento do mato, neste estágio do texto e vislumbrando o acesso a outros manejos, reforço minha vontade de desgarrar as futuras linhas de qualquer conclusão cerrada, e esmiuçar, quiçá delicadamente, o binômio: jogo e humor.

Uma maneira de ver e mostrar o mundo, sem obrigatoriedade de atrelo ao cômico, como já avaliava Escarpit. Isto me chega, neste momento, com mais intensidade. Essa maneira de ver e apresentar, eu diria – o mundo ao mundo – faz de nossas predileções e rejeições agrupamentos voluntários. Huizinga em seu “Homo Ludens”, atrela o jogo a uma capacidade/atividade inerente ao homem e também ao animal. E traz a alegria como elemento constitutivo dessa atividade (HUIZINGA, 2000, p. 30). Não percebo o *homo ludens* em plano inferior ao *homo sapiens* ou ao *homo faber*, penso que essas convenções verticalizadas desestabilizam uma reflexão mais refinada sobre conjunto de implicações que estruturam o homem como ser ativo e coexistente em grupo. O homem que joga seria uma condição primária, aqui alio-me a *Huizinga*, do homem. Mesmo distante da primeira metade do século XX, mais precisamente 1938 (ano da publicação do “Homo Ludens”), o trabalho de Huizinga alerta quanto à nossa condição de sujeitos da brincadeira, do jogo. Afetados por dispositivos contemporâneos o vivente se constitui sujeito, e como sujeito se distribui humorado em jogos diários que desenham um fim em si mesmos.

O blefe é um feliz exemplo de uma conjuntura lúdica que se permite, aos olhos de um atento observador, destilar humor, já que o êxito não se situa no fim e sim na

estada, no durante, no quase, na tensão. Partindo dessa premissa chega a pergunta que trai a lógica usual: por que os que jogam e ganham, ou até mesmo os que perdem, sempre querem mais? Respondo: porque o ganhar perde espaço e importância diante do jogar, do ato, do dissimular, da ficção. E seguindo esse percurso o blefe é um maestro. De regência esquivada, subversiva, que desestabiliza e suspende regras em louvor a um bailado de soslaio. O blefe cenografa um translado de ofertas. Sendo e não sendo ao mesmo tempo e espaço, ele presenteia o desafortunado com a benesse da deriva, do naufrágio, por não tê-lo acolhido com as devidas honras. E o naufrago, diferentemente do perdedor, recolhe, além do prejuízo da perda, o prejuízo moral – um duplo fracasso. Apresenta-se como um deficitário moral, possivelmente um perdedor menor. O blefe desidrata seu alvo. Dentre os brilhos mais convocados por esse maestro, destaco a dissimulação como haste central de sua estrutura. O jogador que blefa é um dissimulador nato. Ele apenas aperfeiçoa com o passar do tempo suas esquivas, pois o traçado sinuoso de conduta já traz em seu dorso desde sempre. Eis uma narrativa onde podemos assistir numa rotina lúdica um ‘idiota’ atuando:

Conta-se que num determinado lugar um grupo de pessoas se divertia com o idiota da aldeia. Um pobre coitado, de pouca inteligência, vivia de pequenos biscates e esmolas. Diariamente eles chamavam o idiota ao bar onde se reuniam e ofereciam a ele a escolha entre duas moedas – uma grande de 400 réis e outra menor, de 2000 réis. Ele sempre escolhia a maior e menos valiosa, o que era motivo de risos para todos. Certo dia, um dos membros do grupo chamou-o e lhe perguntou se ainda não havia percebido que a moeda maior valia menos.

- Eu sei, respondeu o não tão tolo assim. Ela vale cinco vezes menos, mas no dia que eu escolher a outra, a brincadeira acaba e não vou mais ganhar minha moeda.⁷⁴

Nessa narrativa se posicionam os seguintes personagens: os naufragos, e um dissimulador. Este último, um ficcionista, oferta aos primeiros uma verdade suspensa, na qual os naufragos desprezam a concretude e densidade do ato e valorizam apenas a superfície do gesto, e é nesse tecido das aparências onde se deita a membrana ficcional do blefe, que desatina a rotina previsível do ato. Considerando que o

⁷⁴ Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/blefe/>>. Acesso em 25/12/2014.

engenharia lúdica pertence à esfera da criação, o idiota, um artista, tem a perenidade de seu gesto garantida às vistas de derivantes e delirantes ganhadores ordinários de nada.

Alinhado com Huizinga e Escarpit, poderia entender o humor e sua postura lúdica em meus trabalhos como uma busca à tolice? Como superfície, não como substrato? Penso que seria uma boa estratégia de leitura. Uma tolice como disfarce; um blefe; um Cavalo de Tróia: aquele que se permite entrar, sentar à mesa, deitar sobre a cama do anfitrião e, na mudez da noite, desvelar suas peles, fincando bandeira e um novo falar sobre as coisas. Em consonância partilho da “Lógica do Sentido” de Deleuze. Para ele ‘o humor é arte das superfícies’ que rebateria ‘a velha ironia, arte das profundidades ou das alturas’ como já praticavam os cínicos e os sofistas em afrontamento à ironia socrática:

[...] Pois se a ironia é a coextensividade do ser como o indivíduo, ou do Eu com a representação, o humor é a do senso e do não-senso; o humor é a arte das superfícies e das dobras, das singularidades nômades e do ponto aleatório sempre deslocado, a arte da gênese estática, o saber-fazer do acontecimento puro ou a “quarta pessoa do singular” – suspendendo-se toda a significação, designação e manifestação, abolindo-se toda a profundidade e altura [...]. (DELEUZE, 1974, p.143)

Na apreensão e degustação de objetos estéticos nós, desavisadamente humanos, tendemos a nos sabotar. Deixamos nossas reticências redundar em estado de suspeição. Muitas vezes, resistimos à quebra de discursos estandardizados. A surpresa aliada à ironia, quando bem engenhada, não erra alvo. Sim, a ironia que promove ácidas armadilhas e se adesiva ao blefe para escalar, de maneira ardilosa, o poder, melhor, uma forma de poder, uma ascensão. O humor foi um dos gatilhos a libertar a arte de seus grilhões sérios, nobres e sacros. O humor não vinculado, obrigatoriamente, ao engraçado como Teixeira Coelho coloca e se alinha a Escarpit:

Com o humor, a arte finalmente tornou-se *contemporânea*...de um seu antecessor: o romance *moderno*. Com o humor, a arte contemporânea entrou afinal, não na contemporaneidade: na Modernidade. Modernidade que foi assim arrastada para a contemporaneidade...Dito de outro modo, como o humor a arte encontrou, *na Modernidade*, sua contemporaneidade – e mais uma vez a tese do *tempo complexo* se evidencia. Humor, aporte memorável

da arte contemporânea, das *poéticas do processo* (humor: não necessariamente o lúdico, o engraçado). O humor, força e fraqueza da arte contemporânea: como aproximar-se do público acostumado à arte séria trazendo na bagagem o humor, que *desconstrói* (outro ponto de contato entre as *poéticas do processo* e a filosofia contemporânea) a seriedade milenar da arte? (COELHO, 2000, p. 206).

Afinado a essas ideias me vejo, ou pelo menos assim me assisto, um jogador: um jogador humorado que, por vezes, me esquivo, deslizo e testemunho, sob um misto de susto e prazer, o fenômeno re(vestido), agora, possivelmente, não mais humor e ironia, agora gatilho de uma nova 'ordem'. Pactuo com um raciocínio de Nietzsche por vias de Deleuze numa tentativa de compreender esta parceria – humor e ironia – como um retorno do discurso sério sob vestes dionisiacas:

[...] o eterno retorno não é o efeito do Idêntico sobre um mundo tornado semelhante; não é uma ordem exterior imposta ao caos do mundo; ao contrário, o eterno retorno é a identidade interna do mundo e do caos, é o Caosmos [...]. (DELEUZE, 1988, p.283)

Observo e me disponho à escuta. A tudo a atenção se presta. Assim dedicado, aprendi com um texto hassídico citado a Bob Dylan quando entrevistado pela revista *Rolling Stones*:

[...] podemos aprender três coisas com uma criança e sete com um ladrão: 'Da criança, você aprende: (1) seja sempre feliz; (2) nunca estagne; e (3) chore por tudo que desejar. Do ladrão, você deve aprender: (1) trabalhe à noite; (2) se não for capaz de ganhar o que quer em uma noite, tente de novo na noite seguinte; (3) ame seu colega de trabalho como os ladrões amam uns aos outros; (4) esteja disposto a arriscar a vida até pelas pequenas coisas; (5) não se apegue demais às coisas, mesmo tendo arriscado a vida por elas; (6) suporte todas as surras e torturas, mas continue sendo o que você é; e (7) acredite que seu trabalho tem valor, e não queira mudá-lo⁷⁵.

O ambulante do “Vende-se Este Rio” é um jogador e, em cuidadoso olhar, também um 'ladrão'. Um ladrão que, imerso em ficção, blefa à rotina da cidade. Sua

⁷⁵ Revista Rolling Stone – Bob Dylan: Edição Especial de Colecionador – 16/05/2013.

crença é factível? Digo que sim, porque num mundo de escambos escandalosos o rio seria um objeto surdinamente vendável, se já não o for. O “Vende-se Este Rio” pariu, ou simplesmente ratificou, um prognóstico que, passados dez anos de sua execução, parece transladar da ficção à realidade. Esse ‘presságio’ se assenta nas estatísticas que indicam que certos Estados do sudeste brasileiro já padecem da carência de água como o Sertão sempre o fora. Eis uma dissimulação humorística: o “Vende-se Este Rio”, em situação quase que, poderia dizer, oracular.

Acaso um dia desapareçam os rios desempregaremos as pontes. Apenas margens saudosas restarão. “Manta de Rio” avulta a uma outra ponte, uma outra tipologia de ponte: uma ponte se reveza entre o salto e as não-margens, mas lembrando que sua nascença vincula-se ao fato de a ponte física ter se tornado cúmplice de tal ato e o instigou. Negligencia-se, simbolicamente, a arquitetura urbana já edificada – a ponte física. Desvia-se o curso do rio numa direção que provoca um soco na gravidade: para cima. O fluxo fluvial é interrompido para dar espaço a uma suspensão poética, um respiro: o rio deita, por segundos, em baldes e é despertado sobre o outro beiral da ponte física com fôlego de queda d’água. O rio salta sobre a ponte sem deixar rastros.

Estaria promovendo certos ‘atentados poéticos’⁷⁶ com minhas ações públicas? É o que venho me perguntando. Ou, simplesmente, uma forma de configurar uma arte que atravessa a cidade e uma de suas costuras – o rio – quanto ao “Vende-se Este Rio” e o “Manta de Rio”? O que estaria por baixo dessas ‘águas’? O riso seria suficiente ou um grito risonho caberia melhor? Ainda são questões que me visitam.

“Manta de Rio” tem desenho de uma ironia chística. Penso que procuro exalar em tal proposição, possivelmente, uma intriga que adverte e salta numa *apresentação* do possível. Por mais ‘insana’ que se manifeste, torna-se, em cumplicidade poética, exequível.

Os ditos em meus trabalhos, por vezes, possuem vontade de metáfora. Digo, aquilo que ocupa o lugar de um outro aquilo. Nesse sentido, me parece, que certos indícios metafóricos, em algumas obras citadas neste texto, tendem à repetição e ao imantamento da ironia dos tempos de Quintiliano: dizer o contrário daquilo que se está

⁷⁶ ‘Atentados poéticos’ – mensagem eletrônica que invadiu caixas de entrada de e-mails dois anos após a queda das Torres Gêmeas em *New York* no ano de 2001. O remetente convidava pessoas a largarem livros em espaços públicos, ou entregá-los a outros no subsequente dia 11 de setembro.

expressando. Mas em tempos nossos, a definição de ironia é bastante movediça. Vivemos um hoje onde quase tudo não responde ao que se diz; tudo se cota e simula; o cinismo é exercício rotineiro nos mais distintos níveis de relações, por isso o conceito de ironia recebe um *fog* como manto, e se instala às margens da indefinição (COLEBROOK, 2004, p. 01).

Trabalhos como “Vende-se Este Rio” e “Ópera Crua” possivelmente pertencem, também, a um complexo estado irônico, que não mais se condensa no dito pelo contrário do dito, mas pelo contrário de seu próprio contrário, que é a coisa em si – a coisa crua. Tais obras aderem à experiência de trazer a atenção para elas mesmas, mas que não se arrematam em si mesmas, a exemplo da meta-ironia de Duchamp. Elas estendem sua vontade com auxílio daquilo que chamo de ‘espasmos metafóricos’, ou seja, o dito fala de si por vias de uma ironia-metafórica. Explico. “Vende-se Este Rio” é irônico porque não se quer na realidade vender o rio, mas sim o incompreensível: aquilo que transborda o enxergar, ou seja, vende-se o, aparentemente, invendável. E é metafórico porque nos perguntamos que rio é este que está à venda? Respondo: o rio da concretude de nossa capacidade de fragmentar/compartimentar e apreender as coisas e torná-las vendáveis. Assim entendo tal oferta. Uma oferta que abre espaço de venda a tudo e a todos: objetua-se tudo para se valorar tudo. O que escapa a isto é dispêndio. O mais irônico a tudo isso é que pertencemos, há tempos, a uma sociedade onde a perda faz-se necessária quando não possuímos mecanismos para absorver o excedente, e isto ratifica quão esquizofrênica é nossa sociedade: perde-se para ‘ganhar’. Bataille deixa aqui uma breve síntese de tal percepção que nos serve de exemplo em outras escalas:

Partirei de um fato elementar: o organismo vivo, na situação determinada pelos jogos da energia na superfície do globo, recebe em princípio mais energia do que é necessário para a manutenção da vida: a energia (a riqueza) excedente pode ser utilizada para o crescimento de um sistema (de um organismo, por exemplo); se o sistema não pode mais crescer, ou se o excedente não pode ser inteiramente absorvido em seu crescimento, há necessariamente que perdê-lo sem lucro, despendê-lo, de boa vontade ou não, gloriosamente ou de modo catastrófico. (BATAILLE, 1975, p.42)

O vendedor do “Vende-se Este Rio” não se intimida ao conduzir sua jornada pacientemente vendendo o rio em pequenos sacos plásticos. Poderia ele efetuar tal

escambo em invólucros maiores, mas a opção pelo varejo (como também foi de escolha do ‘idiota’ citado em narrativa passada) irá mantê-lo no jogo por tempo indeterminado. Ele regra a finitude do ato. É um jogador.

“Ópera Crua” também pactua, de certa maneira, de uma ironia-metafórica. Irônico é o traçado dessa obra quando nivela numa mesma camada cultura erudita e cultura popular. Existe um riso árido estampado nessa obra. Um riso contido na própria canção que acompanha a crua peregrinação dos ambulantes por entre os músicos eruditos; um riso de alegria fosca; um riso emanado do sangue das ruas, do sangue asfáltico das ruas. Eis a canção homônima de autoria de Carlos Mascarenhas:

De algum ponto de vista
A rua ri da fome
A rua ri da sede
A rua ri do homem
Será que alguém está aí?
E a rua rindo até do próprio nome
De algum ponto de vista
A rua ri do sangue
A rua ri do asfalto
A rua ri do mangue
Será que alguém está aí?
E a rua rindo até da própria rua
Enquanto tempo, todo tempo,
Todo tempo passa, passa
Suave sem maiores queixas
Eu e a rua. Eu e a rua. Eu e a rua

Uma obra de acolhimento, de revisão de códigos culturais e de questionamentos sobre os procedimentos na construção desses códigos. Uma obra que traz visibilidade ao resto, aquele que não se conta como partícipe da urbe, mas que suburbanamente é elemento constitutivo de seu esteio, até porque o resto é, também, filiado a um ‘excesso’. A “Ópera Crua” vitaliza o resto ‘no sol a sol da subvivência’:

A *Ópera Crua* encena o drama da voz cotidiana suando e soando entre o canto e a fala: *cantares nômade da sobrevivência*, ou melhor, no sol a sol da *subvivência*. Donde se pensar numa paisagem musical, em que esses “cantares” como pedras incessantes a rolar das ladeiras da voz, como se estivessem a indagar “*Será que alguém está aí*”, ouvindo e vendo o que há, através dessa geografia humana, da América Indígena à América Indigente? (MASCARENHAS, 2012, p. 169)

A crueldade na “Ópera Crua” se estira em palco; a crueldade na “Ópera Crua” se alterna com a ribalta em “quase mantras urbanos” que se projetam no estômago

do teatro, e rasgam com ferro na garganta o que até então se subordinava por ópera. A rua veio ao palco.

Eis um riso das grutas contemporâneas; um riso das grutas asfálticas. O humor na “Ópera Crua” abre mão do cômico, eis um riso de trinca nos dentes. A letra da canção conta um riso, mas esse mesmo riso não vem da boca, e sim de seu antepassado: a garganta. No palco, sequer vejo alegria no traje brilhante da cantora lírica que serpenteia por entre todos. Ali, o que me acessa é a crueza de sangue suado e redundado de operários operísticos – ambulantes – que trazem a voz na pele, e emparelham com os músicos eruditos seus soares que de rua se teatralizam, e em palco se arabescam – áridos rabiscos de vozes, que atravessam acordes meticulosamente entoados em direção a distantes sentidos.

O vulto do grotesco sinalado na “Ópera Crua” é algo que atíça uma dissolução lógica dos sentidos. O surrealismo já havia enfrentado tal provocativa às bordas da razão. As toadas mânticas dos ambulantes dotadas de um quase automatismo rotineiro, mas de vontade inaugural. Em lembrança me remeto a Kayser:

[...] o surrealismo via no inconsciente um manancial de sua arte e da nova cultura geral. Por mais perto do grotesco que nos leve a dissolução da lógica, a reunião do heterogêneo, a abolição da ordem temporal e espacial, a exigência do absurdo, o retorno ao inconsciente e aí, em primeiro lugar, ao sonho como fonte criadora, ainda assim os programas nos conduzem para outros domínios que não os do grotesco. Na medida em que os adeptos deste movimento não criavam a partir da negação do que existira até então, mas se entregavam às diferentes técnicas do automatismo psíquico o ‘ditado do pensar com exclusão de qualquer controle elaborado pela razão’ (Breton), houve tendência para ‘novos conhecimentos’. Desejavam investigar um mundo novo, que não lhes parecia horrível nem sinistro, porém “maravilhoso”. (KAYSER, 1986, p. 140)

Ao centro, uma maçã. Todos orbitam tal pequena mancha vermelha na cena. Nada parece escapar a sua gravidade. Todos a desejam de uma maneira ou da mesma, como fruta que se presta ao amadurecimento e queda. Nem mesmo a sofisticação erudita e a popular conseguem tal feito: a salivante mordida. Esta só se faz acontecer pelo último personagem a adentrar em cena: um menino de riso mudo. Parece então, haver alegria nessa cena, mas não se faz certeza. Pergunto: como receber uma alegria emudecida? Que a dúvida se canse por si só, assim desejo.

A crueza também se fez notar, porém em timbragem distinta, nos “Amores Brutos”. Nessas pequenas encenações a pele metálica é o que cabe à ironia: o toque frio do metal aqui não se presta ao suor e ao gesto. O sexo é, aparentemente, duro e

frio. E o mais irônico: a sensualidade advém dessa quase gélida rigidez. O impenetrável se permite. Em tais personagens/objetos a morte é sutilmente percorrida. Brutos são esses amores. Tal brutalidade é sinfonia animal, algo inumado no ‘humano’, e em desespero despertado desbanca nossa civilidade e, passionadamente, nos recolhe a cegueira:

[...] A própria natureza é violenta [...] Há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre excede os limites e que nunca pode ser reduzido senão parcialmente. [...] Sade – o que ele quis dizer geralmente horroriza mesmo aqueles que fingem admirá-lo e não reconheceram por si mesmos este fato angustiante: que o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte. [...] Se, às vezes, a Bíblia ordenando: ‘Não matarás’ nos faz rir, este nosso riso não deixa de ser enganador. Uma vez derrubado o obstáculo, o interdito desrespeitado sobrevive a transgressão. [...] ‘Nada’, escreve Sade, ‘contém a libertinagem..., a verdadeira maneira de espalhar e multiplicar os desejos é querer-lhe impor limites’ [...] (BATAILLE, 1987, p.27, 28 e 32)



‘Amores Brutos’ – Recife/2001⁷⁷

‘A própria natureza é violenta’, disse Bataille. A natureza simplesmente é. Nem dócil, nem violenta, ela simplesmente é. Ela não possui escolha; ela não possui ética. Assim entendo. E como a natureza são os “Amores Brutos”. Eles são.

O erotismo é um jogo. Um jogo de criação humana. E pela similitude ‘humana’ encenada na forma, enxergo nos “Amores Brutos” um erotismo; um bailado frio, mas sensual. Existe, também, algo de mortífero que é evocado pela sutil brutalidade da

⁷⁷ Disponível em: < <http://www.marcoscosta.com/portifolio-fotografias-outras.php> > Acesso em 19 de janeiro de 2015.

copulação em mostra. Uma brutalidade laminosa. Um ato cortante. Dor iminente. Um estrago irreversível. Um erotismo lascivo. Lembro-me de Bataille comentando parte do texto “Sexualité, Morale et Mystique” de autoria do padre Tesson:

[...] Há finalmente, em toda parte, um movimento da sexualidade em que o lado sujo entra em jogo. Desde então, não se trata mais da sexualidade em benéfica ‘desejada por Deus’, mas sim de maldição e morte. A sexualidade benéfica é próxima da sexualidade animal, em oposição ao erotismo que é próprio do homem e não tem de genital senão a origem. O erotismo, em princípio estéril, representa o Mal e o diabólico. (BATAILLE, 1987, p.149)

O humor é despertado pela verossimilhança e sinuosidade da forma humana. O gênero se sobressai à concretude e à funcionalidade do objeto em si. Macho e fêmea se empregam; impregnam, e se con(fundem) em cena. Tudo foi montado. A mão humana filia-se ao parto de tais encenações. O arranjo é humano, ironicamente humano. Um humor irônico de carnação metálica. Aqui, um riso humanizado em coisa.

Contemporâneos aos “Amores Brutos” são os “Objetos Desusados”. Aqui também assistimos a visita humana no estado encenado pelos objetos: anulados, estrangulados em si. Objetos que se encontram em situação de aposentadoria, não pelo uso, mas pelo impasse: objetos aporísticos.



“Objetos Desusados” (2001)⁷⁸

⁷⁸ Disponível em: < <http://www.marcoscosta.com/portifolio-fotografias-outras.php> > Acesso em 19 de janeiro de 2015.

Reforço aqui meu apreço pela encenação e pela narrativa: “Objetos Desusados”, mesmo em abandono utilitário, contam Literatura. A objeto-cena de um martelo sendo acuado e mobilizado por pregos parodia e traz à lembrança, o satírico romance de Jonathan Swift, “As Viagens de Gulliver”, e, mais precisamente, a inóspita recepção feita pelos lilliputianos, em suas terras, ao naufrago Gulliver⁷⁹. Nesse debochar da cultura inglesa e francesa do século XVIII observa-se que a sátira instaura-se escalonada segundo Simon:

Os estudos das inversões de perspectiva e dos fantásticos deslocamentos geográficos em *As Viagens de Gulliver*, de Swift oferecem, é verdade, uma crítica devastadora das loucuras e vícios do mundo europeu moderno, mas a intenção da sátira é terapêutica, para conduzir os seres humanos daquilo que haviam se tornado para o que poderiam ser. A sátira é muitas vezes uma questão de escala, do familiar tornando-se infinitamente pequeno ou grotescamente enorme, o que pode ser visto nas viagens de Gulliver desde a pequenez de Lilliput até a grandeza de Brobdingnag. (SIMON, 2002, p. 15)

Tal encenar (martelo e pregos em ritual parodístico à recepção de Gulliver) vem cercado de ironia. E a dita ironia possui uma tendência maior em mira do poder que o humor, como já dito anteriormente. O humor traz sobre os ombros um despojamento. Colebrook ratifica Deleuze no tocante às diferenças entre os princípios do humor e da ironia com vistas ao poder; à ascensão ou a sua queda; sua fratura:

O primeiro modo de derrubar a lei é irônico, onde ironia aparece como uma arte de princípios, de ascensão em direção aos princípios e da invalidação de princípios. O segundo é o humor, que é uma arte de consequências e declives, de interrupções e quedas. (DELEUZE *apud* COLEBROOK, 2004, p. 129).

⁷⁹ Interessante lembrar as palavras de Colebrook a respeito das experiências na quarta viagem de *Gulliver* no país dos *Houyhnhnms*: “A narrativa de *As Viagens de Gulliver* implica, ironicamente, que muito razoáveis *Houyhnhnms* estão longe de serem racionais. A sua razão é uma crença inquestionável na racionalidade da sua própria natureza; a sua razão é uma substância: eles veem seus próprios corpos como a própria encarnação da razão, as suas próprias leis como incontroversas, e sua própria espécie como exemplar. Ao final dos encontros de Gulliver com várias formas de imperfeição, absurdo e fragilidade humana somos apresentados a uma raça que se sente tão confiante de suas crenças morais que não há discordância, nenhuma concepção do mal, e nenhuma palavra para ‘orgulho’ (SWIFT [1726] 1967, p. 345). Os *Houyhnhnms* não possuem concepção alguma de si mesmos como agentes morais ou juízes; o que é bom é simplesmente o que são. Tanto isto é o caso que a sua única concepção do mal não é o que julgam ser prejudicial, mas o que é diferente deles mesmos: ‘os *Houyhnhnms* não possuem em sua língua uma palavra para expressar tudo o que é *mal*, exceto o que tomam emprestado das deformidades ou más qualidades dos *Yahoos*’”. (COLEBROOK, 2004, p. 80)

A habilidade que tais objetos desfrutam de transcender suas aparências primas e levar seus dizeres a campos vizinhos ou, até mesmo, de milhagem larga, me demanda, cada vez mais, instigação por criar obras de travessia insólita; obras que se disponham à articulações deliciosamente imprecisas, porém pretensiosamente poéticas.

Na membrana diária da rotina, as coisas ganham nome ou são adotadas, por sua 'capacidade' de responder a verbos – cadeira/sentar, cama/deitar, faca/cortar. Sobre esse provocar das ações se estabelece seu 'ofício'. Atento a essa disposição ordinária dos objetos, provoquei um 'desentendimento' entre significado e significante, melhor, fracturei o significado e exponenciei o significante em vias de afogamento. O humor aqui é hiperbólico. A ironia aqui é o embargamento. O riso é curto, mas existente. São objetos dotados de uma mudez *noir* e melancólica. Diria até, que são objetos arrependidos; de respiração presa; que se encasulam. Um martelo imobilizado por pregos, um prato fatiado, um sapato digerido por meia, pegadores apegados dissolvem o gênero. São objetos que se bastam.



“Objetos Desusados” (2001)⁸⁰

⁸⁰ Disponível em: < <http://www.marcoscosta.com/portifolio-fotografias-outras.php> > Acesso em 19 de janeiro de 2015.

Um blefe de dimensão cidadina, “Vende-se Esta Cidade” (2004), coloca à venda um sítio de bordas semirrígidas: a cidade. Uma circunscrição geográfica constituída por vários planos, dentre eles o espacial e o orgânico. O que me faz pensar que uma negociação pela possível aquisição de tal objeto tornar-se-ia bastante delicada e de montante inapreensível. O “Vende-se Este Rio” também padece desses quesitos. Vale lembrar uma análise das riquezas por Foucault:

Sem dúvida, a análise das riquezas não se constituiu segundo os mesmos meandros nem ao mesmo ritmo que a gramática geral ou que a história natural. É que a reflexão sobre a moeda, o comércio e as trocas está ligada a uma prática e a instituições. Mas, se for possível opor a prática à especulação pura, ambas, de todo modo, repousam sobre um único e mesmo saber fundamental. Um reforma da moeda, um uso bancário, uma prática comercial podem bem se racionalizar, se desenvolver, se manter ou desaparecer segundo formas próprias; mas estão sempre fundados sobre certo saber: saber obscuro que não se manifesta por si mesmo num discurso, mas cujas necessidades são igualmente as mesmas para as teorias abstratas ou as especulações sem relação aparente com a realidade. (FOUCAULT, 1985, p. 229)

Em linhas gerais, os valores dos objetos são demandados, muitas vezes, por seu grau de utilidade e advindos de estágios de carência da sociedade. Valores oscilam a depender de uma reza milenar: oferta e procura. Inicia-se uma operação de troca, onde valores emergem e se estabelecem:

Seria falso dizer que a natureza produz espontaneamente valores; mas ela é a fonte infatigável de bens que a troca transforma em valores, não sem despesas nem consumo. *Quesnay* e seus discípulos analisam as riquezas a partir do que se dá na troca – isto é, desse supérfluo que existe sem nenhum valor mas que se torna valor ao entrar no circuito de substituições, em que deverá compensar cada um de seus deslocamentos, cada uma de suas transformações [...]. (FOUCAULT, 1985, p. 271)

Sobre a venda de uma cidade, uma das questões que me atíça é o fato de que o poder de barganha está diretamente influenciado pelo poder de não barganha. Explico. Como iremos vender a nós mesmos, melhor, como iremos atribuir valor a nós mesmos e manter a possibilidade da transação se tornar viável? Em outras palavras, temos a tendência, não contabilizando casos de uma autoestima em declínio, de super ou até hiper valorizarmos a nós mesmos. Não iríamos nos vender, já que fazemos parte da urbe, por qualquer punhado de moedas. E essa ultra valorização do objeto tornaria sua aquisição, pela parte interessada, inviável. Daí a ironia: como vender o invendável? Mais uma vez o jogo trava. O blefe segue vencendo. O humor que se assiste nessa intervenção é da ordem do absurdo. O absurdo traz a tonicidade da

oferta à acolhida da metáfora como, possivelmente, única saída possível ao impasse dessa venda. O chamado ofertado refere-se a uma outra coisa, não à cidade, talvez, uma outra 'cidade'. Uma cidade que se manifesta dentro de cada um ao se deparar com o *outdoor*. E esse encontro entre cada cidadão e sua cidade edificada internamente é o mais delicado e poético resultado que, enxergo eu, pode uma obra de arte atingir: fazer com que o objeto exposto reverbere distintamente dentro de cada um que o acolhe. Somos a cidade que nos cabe.

Atribuímos e articulamos em nossas relações de trocas, que gestam valores, nossa carência: a falta é anfitriã da nossa procura. E as trocas são tuteladas pela moeda. A moeda que espera o vendedor de rios e vendedor de cidades:

A moeda, como as palavras, tem por papel designar, mas não cessa de oscilar em torno desse eixo vertical: as variações de preço estão para a instauração primeira da relação entre metal e riquezas como os deslocamentos retóricos estão para o valor primitivo dos signos verbais. Porém há mais: assegurando a partir de suas próprias possibilidades a designação das riquezas, o estabelecimento dos preços, a modificação dos valores nominais, o empobrecimento e o enriquecimento das nações, a moeda funciona em relação às riquezas como o *caráter* em relação aos seres naturais: ela permite, ao mesmo tempo, impor-lhes uma marca provisória e indicar-lhes um lugar, sem dúvida provisório, no espaço atualmente definido pelo conjunto das coisas e dos signos de que se dispõe. A teoria da moeda e dos preços ocupa na análise das riquezas a mesma posição que a teoria do caráter na história natural. Como esta última, reúne numa única e mesma função a possibilidade de dar um signo às coisas, de fazer representar uma coisa por outra e a possibilidade de fazer desviar um signo em relação ao que ele designa. (FOUCAULT, 1985, p.280)

O lucro que poderia se obter com a venda do rio, me parece, não ser a questão que conduz o vendedor a execução de tal tarefa. O que o instiga é o jogo. Estar numa ponte sozinho desenvolto e soltando um pregão, um quase aboio urbano. A curiosidade das pessoas não descansa. Barganhar, replicar a barganha. Essa é a força motriz que cadencia e impulsiona a ação. Venderá o rio todo? Isso não importa a ele. Quantos dias passará ofertando seu produto? É tempo que não se faz contar. Vender e vender. E quando não mais, também vender: o rio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Latos, o velho, tinha dentre tantos desejos largados o mais empoeirado de todos: a vontade de tornar-se o mais velho de todos. Não sabendo ele, que o Tempo era seu inimigo de pele. Levou seu desejo em assembleia à aldeia. Num breve intervalo entre sua exposição e a votação do pleito, relaxou e sussurrou ao mais próximo:

– Espero que todos votem a meu favor, já que faz datas que espero a velhice mais velha, disse de boca torcida para não ser notado resmungando.

Enfim, sai o resultado suado:

– Nós do Conselho Maior Superior de Tudo decidimos no sentido de dar ao velho Latos a oportunidade de viver mais duzentos anos com uma única condição: que ele jamais se lembre do dia anterior.

Latos, narcotizado pela euforia do lido, concorda sem sequer respirar entre uma frase e outras dez.

O Tempo, relaxado e sem nada a fazer a não ser passar, escuta toda a bagunça feita em torno de sua direção maior: para frente. Entra no recinto e chama Latos ao canto mais esquecido da sala e lança uma única pergunta:

– Meu caro velho, o que pensa estar fazendo? Comprometer-me sem meu consentimento?

– Meu caro Tempo, obviamente não te consultei por achar que tal resultado te agradaria – tranquilo responde.

– Obviamente pensas ter comigo uma intimidade que sabe lá eu conhecia. Te darei um bônus pela distância curta entre nós. Viverás mais duzentos anos como decidiu teu conselho, nesse resultado eu não toco. Dia a dia ao teu lado estarei, e no centésimo nonagésimo nono dia te direi o que guardei pra ti – rebate o Tempo.

Latos e o Tempo seguem agarrados dia virado dia. E cada dia passado é esquecido à frente. O presente é o único tempo ‘guardado’ na vida daquele velho. Não faz amigos nem amores por não poder levá-los ao dia seguinte. Não faz planos porque não os cumprirá no dia seguinte. Não sonha porque não se lembrará ao acordar. Latos é velho novato na trança do tempo. A pele convocada pela gravidade; o coração que aos poucos rasteja; a cegueira que vem tornando-se sua vizinha de porta, são os únicos testemunhos que algo fora a mais um dia.

Finalmente, o penúltimo dia de sua esticada existência chega. O Tempo se aproxima do leito em que se estirava o já tão subtraído Latos, e em pé de orelha sopra sua sentença:

– Daqui por diante não terás mais minha companhia, aqui te deixo só, sem a presença das horas, sem o correr do sol, sem a chegada da fome, sem a fala seguinte – sem o depois.

(“Latos, o velho”, 01:17h, 18.12.2014)

A ironia na trajetória dessa breve narrativa acerca do velho, Latos, e o Tempo, dono do passar, me faz pensar nas linhas expostas por Bataille a respeito do interdito e da transgressão: ‘Às vezes um interdito intangível é violado, mas isto não quer dizer que tenha deixado de ser intangível’ (BATAILLE, 1987, p. 42). O tempo nos ameaça diariamente às vistas de nossa finitude, mas sua presença, paradoxalmente, nos faz perceber a movência da vida. Nos encontramos encurralados e bifurcados internamente. Somos múltiplos em desejo de sermos únicos. A longevidade é desejo de gente grande, nem todos possuem responsabilidade sobre tal extensão. Latos, o velho, tinha na ponta dos olhos mais primaveras. Porém, não contava ele com a impregnação do Tempo ao seu lado e, muito menos, que negligenciar a presença da memória, por não poder se lembrar do dia passado, iria inviabilizar o proveito do dia-a-dia: a passagem, a duração, ‘o passado vivo no presente’.

Latos ficou preso ao agora definitivamente. Não morreu, tampouco viveu. À boca da morte e à beira da vida. Não conseguia morrer, porque tal evento carecia da presença do Tempo. A morte faz-se um interdito natural que nos baliza à vida. Desejamos, constantemente, nos atrasarmos em sua direção. O desejo de transgredi-la fez com que Latos desprezasse a própria vida. Possuímos um Latos internamente. E se muita atenção a ele dedicarmos ficaremos presos inelutavelmente no agora. Transgredir o tempo é nos afogarmos em nós mesmos. Não podemos não morrer. A morte, essa interdição natural, é causa e efeito da nossa vitalidade.

Vejo semelhança aqui com o acontecido aos “Objetos Desusados”, que encontram-se em situação de morte, uma morte anunciada pelo excesso: objetos atarefados em si mesmos. Devora-te que te direi quem foste. Objetos que se foram em si mesmos.

Próprio do homem, o humor inscreve uma cartografia que, de certa forma, franqueia a extensão do humano ao animal. Quando visitamos nossa animalidade,

seja por curiosidade voluntária ou tropeços racionais, estamos à mercê dos lábios do humor em boca que se presta, ou não, a risos. Existe sim um emparelhamento entre significantes no tocante à instância verossimilhante entre o humano e o animal que evoca o humor: um homem com cara de cavalo não é um cavalo, nem tampouco tem quatro patas, mas existe um cavalo que sonambula em sua face, que pode até ser incorporado à sua personalidade tamanha a potência, muitas vezes, desse encontro icônico entre os dois seres. O humor baliza o humano em convívio com a natureza? Seria um elemento que preserva nossa humanidade? Para Simon o humano é uma negociação entre categorias:

[...] o humor é um elemento-chave na distinção entre o ser humano e o animal; é uma consequência da cultura, e de fato sendo civilização como a palavra latina de Cícero para humor, *urbanitas*, poderia sugerir. Se, como relatam os etólogos, o riso se originou a partir da função animal de agressivamente exibir os dentes, então a transformação do significado social deste ato fisiológico é uma das provas que exibem a distância entre a cultura humana e a vida animal. [...] Se o humor é humano, então também, curiosamente, marca o limite do humano. Ou, melhor, o humor explora o que significa ser humano, e faz isso se movendo para frente e para trás através da fronteira que separa a humanidade da animalidade, desse modo tornando-o instável, e problematizando o hiato do qual fala Plessner. O humor é precisamente a exploração da ruptura entre natureza e cultura, revelando que ser humano não é tanto uma categoria por si só, mas uma negociação entre categorias (SIMON, 2002, p. 28 e 29)

Quando locamos/reconhecemos a figura humana em determinados objetos expandimos nossa humanidade a personagens inanimados. Cedemos a eles nossos limites e fragilidades, como também nossos desejos, interditos, e nosso ‘talento’ à transgressão. Em tais objetos ‘humanamente encarnados’ depositamos anseios que transbordam nossa elasticidade humana. Nos “Amores Brutos” observo uma morte a chegar, acaso tal ato prossiga, se desenvolva. Talheres prontos ao acasalamento. Metal ao metal. O procedimento é rígido; a delicadeza é avulsa. Lâminas sinalizam um feroz atrito entre as partes: uma violência amansada.

Os “Amores Brutos” são, em suas medidas, maneiristas tentando uma brincadeira sobre o tecido da aparência, transparecendo e sugerindo uma ideia naturalmente. Algo similar aponta Gustav Hocke: ‘De uma coisa, porém, podemos ficar certos: o Classicismo quer fazer *aparecer* a ‘ideia’ na natureza, e o Maneirismo ‘construtivista’ quer fazer transparecer a ‘ideia’ através da natureza’ (HOCKE, 2005, p. 203).

O interessante é observar a sensualidade na cena, e num lapso desavisado abstrai-se, por segundos, a rigidez dos ‘corpos’ e, por essas fendas, pode-se transgredir a iminência da morte delicadamente prescrita. Vale lembrar que tal encenar possui vontade metafórica em nossa direção: seres animados. Já que, também, nosso desenho copular origina-se do encontro entre a maciez e a rigidez entre as partes, algo reservado à nossa delicada brutalidade. Rimos, também, porque nos vemos refletidos na pele nua metálica dos talheres. E sobre esta superfície advém toda nossa imperfeição especular, entre nós e o metal repousa uma frieza que aproxima o que somos do que desejamos.

Os “Amores Brutos” nos lembram nossa fatia brutal. Com humor nos assemelhamos a talheres: uma empatia voluntária. Os talheres são ferramentas que testemunham e, em certa medida, nos asseguram a civilidade.

Podemos até pertencer a linhagem dos lobos de Hobbes, mas salvaguardados em acordo coletivo torna-se mais seguro manter distância desses caninos hostis. Embora o humor, como porteiro, duele sobre nossa civilidade: nos conforta e, concomitantemente, nos arremessa a nossa sonâmbula brutalidade. Lembrando também, que os “Amores Brutos” e “Objetos Desusados” são chistes. E os chistes são sinalizadores:

[..] Eu preferiria fazer um argumento mais Wittgensteiniano e falar sobre piadas como observações esclarecedoras, que tornam situações mais claras, que nos fornecem uma espécie de sinopse ou visão geral de um determinado estado de coisas. Neste sentido, piadas constituem descrições adicionais de fenômenos que as exibem sob uma nova luz. Elas são atos de "anamnese cotidiana" que nos lembram de uma maneira nova o que já sabemos. Humor ilumina o que Schutz chama de "estoque de conhecimento" que todos nós compartilhamos. [...] Portanto, se entendermos piadas como observações esclarecedoras, então elas não são simplesmente ocasiões para ruminação solipsista, mas nos trazem de volta a um mundo social que é compartilhado por todos. Isto é o que Cioffi quer dizer quando fala de "um sentido experiencial de real existência para todos". Piadas trazem um sentido de pertencimento; elas iluminam um mundo social, que é erguido em comum com os outros. Se formos esclarecer este pertencimento, então isso deve ser feito em termos de um "nós" em uma comunidade específica, com uma linguagem comum, pressupostos culturais compartilhados e práticas de esfera pública. "Neste sentido, piadas são lembretes do que somos "nós", quem "nós" temos sido, e de quem "nós" poderíamos vir a ser. (SIMON, 2002, p. 86 e 87).

A escuta nos resta; a escuta de um riso que grita: o 'riso' da rua. "Ópera Crua" salta ao lançar a questão 'será que alguém está aí?' Será que alguém está escutando as ruas? Será que esse riso tem endereço?

Quando disse termos a cidade que nos cabe, desta, também, temos as ruas que nos cabem. Em cena, todos os personagens da "Ópera Crua" estão sob um único teto: o teatro. Nesta provisória moradia todos respondem esteticamente ao mesmo plano e, insistentemente a pergunta não cansa de reverberar: 'será que alguém está aí?' Só o espaço responde com sua mudez gritante. A dimensão dessa mudez se expande a cada 'nova' mesma pergunta. A cantora lírica pergunta repetidamente na canção, mas a resposta parece não dar vistas à chegada. Que lugar é esse tão invocado? Que 'aí' é esse? É o lugar da própria escuta. Um lugar inespecífico, que atravessa toda a "Ópera Crua". Um lugar de perceber sombrio e complexo.

Ao final do segundo ato operístico todos se foram. Palco e plateia 'vazios', exceto pela presença da maçã. Peça de antiquário bíblico violada no terceiro e último ato por um menino de riso mudo. A maçã que desvela a mudez de um riso latente; a maçã que imantava a todos; a maçã que parece emanar a pergunta.



"Ópera Crua - III ato – a maçã e o riso" (2011)⁸¹

A ruas possuem a destreza de vestir de invisibilidade alguns daqueles que em seu lombo trafegam; as ruas que de um 'ponto de vista', costuram a cidade, por outro, atravessam sem resistência alguma aqueles que estratificam dela seu ofício. As ruas,

⁸¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=hjGKVfp7jd0>> Acesso em 19 de janeiro de 2015.

a rua: 'ela ri dela mesma', como adverte a canção. E tal gozo expelido de pele asfáltica tem endereço fácil: a crueza.

O “Ópera Crua” é um trabalho que pisa pela primeira vez em minha produção, em tempo único, sobre várias linguagens artísticas: teatro, música, cinema, instalação. Difícil dizer qual dessas linguagens teria lugar privilegiado nessa obra em específico. Todas contribuem em isonomia para o alcance do resultado apresentado. O grande e delicado desafio enfrentado para mim e Carlos Mascarenhas foi confluir todas essas linguagens, sem permitir que as mesmas abdicassem de suas entranhadas especificidades. O que se observa, penso eu, é uma obra que tenta escapar às taxonomias vigentes da arte e procura entoar, à sua maneira, uma cartografia singular da cidade, um encontro articulado entre distintos timbres de cultura. É uma obra mestiça: mistura distintos elementos, porém os mesmos não abdicam de suas especificidades. É uma obra sob o princípio da transversalidade: linguagens que atravessam linguagens, instaurando uma tensão provocada pelo encontro entre linguagens distintas. Uma obra informe transgressora. A “Ópera Crua” provoca uma ironia *teatral-poética-solidária*. Vale lembrar Kierkegaard se referindo a ironia no teatro de Shakespeare:

[...] Quando então Shakespeare se relaciona assim ironicamente com sua poesia, isso ocorre precisamente para abrir espaço ao elemento objetivo. A *ironia* está assim *presente em toda parte* ao mesmo tempo; ela ratifica cada traço individual [...] quanto mais ironia houver, tanto mais livre e poeticamente o poeta flutuará suspenso sobre sua obra poética [...] a ironia liberta ao mesmo tempo a poesia e o poeta. Mas para que isso possa acontecer é preciso que o próprio poeta domine a ironia. (KIERKEGAARD, 1991, p.275)

‘Será que alguém está aí?’ É uma pergunta que funciona, também, como um chamado, dada a desatenção a qual nos encontramos reféns, ou nos travestimos como tal. No dia-a-dia de nossas urbanas rotinas todos são arguidos. Nada nem ninguém escapa a esse inquérito. É uma pergunta que busca a presença e, ao mesmo tempo, a questiona. A resposta? Não tenho ainda, mas pressinto que repouse à margem de nossos mais sombrios caprichos, que indicariam nossa voluntária presença, ou não. Ponty me ilumina quando imagina um teatro sem espectadores, qual a “Ópera Crua”, e faz da luz uma desenhista e condutora da cena:

Quando me mostram em uma paisagem um detalhe que sozinho eu não soube distinguir, existe ali alguém que já viu, que já sabe onde é preciso colocar-se e onde é preciso olhar para ver. A iluminação conduz meu olhar e me faz ver o objeto, então é porque um certo sentido ela *conhece* e *vê* o

objeto. Se imagino um teatro sem espectadores, em que a cortina se levanta sobre um cenário iluminado, parece-me que o espetáculo *é em si mesmo visível* ou está prestes a ser visto, e que a luz que explora os planos, desenha as sombras e penetra no espetáculo de um lado a outro realiza, antes de nós, uma espécie de visão. Reciprocamente, nossa visão apenas retoma por sua própria conta e prossegue o investimento do espetáculo pelos caminhos que a iluminação lhe traça, assim como, ouvindo uma frase, temos a surpresa de encontrar o vestígio de um pensamento alheio. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 415)

Um dia um homem tentou vender um rio. À ponte se dirigiu. E lá estendido em metro e meio começou a ofertar seu volumoso produto em pequenos saquetes plásticos. Um homem que se assemelha ao homem da “Terceira Margem do Rio” de Guimarães Rosa: o narrador que passeia por toda transação. Um vendedor atravessado na travessia: a ponte.

O homem da “Terceira Margem...” constrói uma canoa e sobre ela, no meio do rio, faz moradia. O vendedor do “Vende-se Este Rio” também parece ter moradia, sua canoa é a ponte. Os dois homens possuem tarefas, aparentemente, bem distintas. Mas em alguma ‘margem’ se encontram. Cada um tem um rio em caminho. O fato do vendedor se dispor a cumprir tamanha tarefa, nos faz deduzir que sua vida se resume a esse volumoso ofício, e isso implica um desapego a qualquer vínculo, inclusive familiar, caso possua. É o que acomete também o homem de Guimarães, que deu as costas a tudo e a todos e partiu em direção a sua terceira margem assumindo e enganando-se a si mesmo como a própria.

A presença do humor na proposição do ato da venda de um rio parece oscilar quando o homem de Guimarães enseja uma outra via: a via do narrador. O objeto, a partir de então, dissipa sua cor humorada e veste-se, em primeiro plano, de uma mansa solidão. Esta é, possivelmente, a ‘margem’ onde encontram-se os dois homens: a solidão.

A solidão que acompanha a pergunta da “Ópera Crua”: será que alguém está aí? A solidão sufocada que sombreia os “Objetos Desusados”. A sutileza da fria e rígida solidão metálica dos “Amores Brutos”. A solidão do sempre agora do velho Latos. A odisséica solidão de um vendedor que se faz ponte entre um rio e a oferta.

Há uma margem em mim que se diz terceira: sou parte solidão e parte multidão neste texto. Ao que cabe a primeira reservo minhas dúvidas foscas; ao que compete a segunda debruço em risos minhas meias certezas. O caminho até aqui tem se desenhado ironicamente às margens de uma angústia feliz. Como em mim a linearidade sempre reclama contornos sinuosos, sou refratário às conclusões, pelo

menos àquelas que se pretendem definitivas. Atravessei parte de minha produção com olhos atentos, porém sempre algo se permite velar; algo que se hospeda nas camadas mais íntimas do objeto; algo que ao tempo caberá luzir.

O humor, a ironia, o riso, o cômico, a solidão foram alguns dos elementos que neste texto pediram parto. Em algum momento optei por um riso desossado, em outros, por um humor que desemprega o cômico; por uma ironia que tem vontade lúdica: um jogo que se alenta, também, pelo chiste. Minha escrita pode ter indicado, certas vezes, uma direção vexatória, aqui em desculpas me faço, não intentei tal malefício.

Em suas “Guerras Culturais” Teixeira Coelho disse que ‘com o humor a arte encontrou, *na Modernidade*, sua contemporaneidade – e mais uma vez a tese do *tempo complexo* se evidencia’. Nesse tempo complexo, onde a cronologia, praticamente se despede, peço abrigo, melhor, este texto pede abrigo. Em princípio, apoie-me na esteira rizomática de Deleuze e Guattari e elegi o mato como metáfora às minhas reflexões. Concomitantemente, Escarpit me aliciava com o conceito de humor que mais me apeguei à construção destas linhas, e feliz não me canso em sempre lembrá-lo: ‘uma maneira de viver, de ver e de mostrar o mundo que não é, necessariamente, cômica’. E, no adiantar das páginas, o “Homo Ludens” de Huizinga veio se aliar às demais contribuições com vontade de pele.

Balizado por essas contribuições montei um entender do humor que mais se aproxima do que hoje apreendo como tal: é um relacionar-se com o mundo com vontade errática e pele lúdica, criando regramentos que avançam em direção à outra ‘ordem’.

Por mais contribuições que se apresentem acerca do humor sempre estaremos nos perguntando e tentando cercar o que de fato faz com que certos trabalhos, e aqui pergunto em direção aos meus, possuam um riso no canto da boca, ou quiçá, na arcada inteira.

Os olhos atentos que outrora mencionei, na artesanania cuidadosa das linhas aqui derramadas, abertos se conduziram em breves passagens. Na maioria dos dias aqui dedicados cerrei os olhos e do interior partir em direção ao meu litoral. Como Dalí, ‘calcei’ sapatos que de aperto se faziam presentes e, em porte de sentinela, constantemente, me lembravam como difícil seria tal trajetória. Eu, objeto-sujeito, hoje ainda cansado, confesso que a experiência do olhar é gratificante no tocante às descobertas, aos desvelamentos, mas angustiante em paradas que nos acuam. Em

hora chegada no litoral me deparo com o incompreensível dos oceanos, que as bordas se fazem ausentes. E me pergunto se de onde parti tinha caminho à frente.

Sou praia dos meus próprios objetos. Por e a eles respondo. Mas no último cômodo de meus avanços, também confesso que diante do incompreensível dos oceanos me jogo mais ainda aos foras, aos foras de mim. E nesse avanço aos foras de mim, me alegro. Uma alegria emancipada. Algo semelhante ao que Heidegger cometa num olhar sobre Nietzsche:

A alegria não pressupõe uma comparação desprovida de saber, mas é em si um trazer-nos-até-nós-mesmos que não se perfaz de acordo com o saber, mas sim de acordo com o sentimento; e isso sob um modo de um para-fora-de-nós. A comparação não é pressuposta. Ao contrário, é só na alegria que se forma e se revela a disparidade que reside no para-além-de-si. (HEIDEGGER, 2010, p. 50)

Meu percurso não se permitiria ser construído se não abraçasse minhas ‘multiplicidades de sentimentos’. Sentimentos que se arregimentaram em direção às minhas próprias portas: minhas crias. Procurei não estancar diante dessas portas, assim como não o fez o homem do campo diante da Lei e do árido guardião que *sentinelava* sua travessia nas últimas páginas do majestoso “Processo” de Kafka.

Hoje percebo que sou porta e travessia numa mesma vontade: todo passo abdica de uma pegada para se fazer caminho. Hoje, entendo que a ironia tem porte de miragem, e o humor é miragem que se leva a sério. A ironia pede temporalidade, e tem no enunciador o sujeito, seu *filos*. Semelhante pensa Claire acerca do tecido, tradicionalmente, temporal da ironia:

Ironia é, tradicionalmente, temporal. É através de palestras que temos a sensação de um tema que precedeu ao discurso e a um mundo original que estava lá para ser significado. Nós só poderíamos escapar da ironia, e do ponto de vista do sujeito, se pudéssemos repensar essa lógica de tempo (e de narrativa). (COLEBROOK, 2004, p. 131)

Em convivência com este texto há meses e com teorias que o aportam executei um trabalho, o qual divido o argumento com Carlos Mascarenhas, e que, como caçula em minha produção, vem a titular todo este texto: “Afiadas Afinidades”⁸². Que se pretende um misto de alguns aqui numerados.

⁸² Disponível em: <<https://vimeo.com/79911995>>. Acesso em 12/01/2015 e em <http://www.marcoscosta.com/portifolio-videos.php>>. Acesso em 19/01/2015.

Trata-se de um pequeno vídeo, que não me arrisco em *taxomizá-lo* por videoarte, mas se acaso nessa estante cair, enfim, tudo bem. Nesse pequeno relato videográfico, talheres aparecem sendo lavados. No quadrante, torneira, mãos, talheres (faca e garfo) e água corrente. Repentinamente, os talheres escorregam das mãos, caindo, supostamente, numa pia (esta encontra-se fora do quadrante). A câmera permanece no mesmo enquadramento. Em *off*, escuta-se o áudio dos talheres se atritando sugerindo um verdadeiro engalfinhamento entre eles dentro da sugerida pia. As mãos, ainda no enquadramento, ‘observam’ tal atracamento e não se arriscam em interferir. Na sequência, diferentes *frames* são exibidos sucessivamente. Nessa sequência, observa-se um par garfos agarrados. A disparidade de gêneros (garfo e faca) desaparece. Apenas um gênero sobrevive: garfos. *Sincado* com essa sucessão de *frames* segue o áudio dos talheres se atritando entre si e à própria pia. Até o arremate final num *soft zoom in* nos garfos.

A faca é memória. Agora garfos protagonizam. Essa trucagem (ontem faca, hoje garfo) é o ponto de virada da narrativa, sua curva mais intensa. Esse jogo tenta criar no espectador um estado de desorientação, onde o lugar das coisas não se aproxima de sua destinação. As coisas se deixam perder em seu entorno. Digamos que a faca se *transexou* cedendo seu lugar ao lugar do garfo: lugares que se desconhecem na rotina de suas utilidades.

A fratura; a aparente incoerência tradicional, que se manifesta no ponto de virada da narrativa executada sob nossos olhos é algo que escapa à nossa percepção, algo que pede irmandade entre o inteligível e o sensível. Um ligeiro *blackout* que interrompe o perceber, ou o perfila com um leve empeno, suficiente para desemparelhar o pensar e o perceber:

A percepção é portanto o pensamento de perceber [...] Percebo esta mesa na qual escrevo. Isso significa, entre outras coisas, que meu ato de percepção *me ocupa*, e me ocupa o suficiente para que eu não possa, enquanto efetivamente percebo a mesa, perceber-me percebendo-a [...] (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 67 e 319)

Quando a câmera desvenda os garfos num emaranhamento, e os mesmos deformados, supostamente, pela intensa disputa travada entre eles, assistimos a proximidade do ato violento. Se os “Amores Brutos” sugerem violência, as “Afiadas Afinidades” instauram o ato atracado em violência. O par de garfos, se nos guiarmos pelo áudio em *off*, mais que se encostaram: eles duelaram e a pia se prestou a

Coliseu. Tudo é metal na cena, até o áudio chama metal na timbragem. Os garfos agora, também, não mais garfos: agora armas de uma batalha libidinosa.



“Afiadas Afinidades” – Recife/2014⁸³

O jogo, através da trucagem, traz a ironia e o humor novamente como regentes. O garfo, em ofício, funciona em parceria com a faca. E esta última, ironicamente, foi abduzida, sugestivamente, por seu parceiro, por seu ‘oposto’ em grau utilitário; por seu espelho, porque a representação especular é invertida: nosso olho direito é montado sobre o esquerdo diante do espelho. Na retaguarda de minhas intenções, suspeito que a faca se fez garfo por travestimento. No entanto, o que se vê são dois garfos que se estranham e se entranham sem a medida da dor. Melhor, agora não mais garfos, e sim lembrança de garfos num novelo de aço que não respira sem permissão e, paradoxalmente, se debatem medusados em si mesmos, como um calço que represa uma porta em direção à tranca.

Teria dado ‘vida’ às ferramentas de mesa? Anteriormente à queda, ainda no enquadramento anterior, os talheres estavam sendo lavados delicadamente. Uma operação que parecia atijar possíveis zonas erógenas de ambos. As mãos, se

⁸³ Disponível em: <<https://vimeo.com/79911995>>. Acesso em 12/01/2015 e em <http://www.marcoscosta.com/portifolio-videos.php>>. Acesso em 19/01/2015.

olharmos atentamente, induziam movimentos e toques de estímulo aos torneados metais: erotismo. Teria esse 'ismo' animado tais utensílios? Pensemos.

O recurso do áudio em *off*, próprio do audiovisual, é o condutor que desvia a narrativa em direção de surpresa: eis o pivô do humor e o prólogo da ironia nas “Afiadas Afinidades”. Esse recurso é o que prepara o espectador e o arremessa sem a piedade da obviedade. Mas vale salientar que essa operação é feita pelo espectador articulando uma cadeia de signos ocultos que em cumplicidade se comprometem entre si afinando um prognóstico que tem uma senhoria: a ironia, e esta, aliada ao jogo, um humorado jogo, desvia os inanimados objetos metálicos a uma cena digladiante, que parece não ter se ancestrado da suave imagem anterior: uma aliciante e delicada lavagem de talheres. Porém, lembremos dos preparados objetos cirúrgicos, que antes de se prestarem a atos extremamente cortantes são minuciosamente higienizados, talvez, as “Afiadas Afinidades” peguem o mesmo curso em revelia às mãos que carinhosamente as purificam.



“Afiadas Afinidades” – Recife/2014⁸⁴

Este pequeno poema audiovisual tem sua intitulação apresentada só no final. Isso reforça a dramaticidade de tal encontro/repelência/aderência; carinho e brutalidade; aridez e liquidez. São forças que em oposição se emparelham.

⁸⁴ Disponível em: <<https://vimeo.com/79911995>>. Acesso em 12/01/2015 e em <http://www.marcoscosta.com/portifolio-videos.php>>. Acesso em 19/01/2015.

Curiosamente, a faca foi a parte que coube ao ‘desaparecimento’. Esta tem porte de falo. E o falo sob a luz de Lacan é um significante. Não o significante como o lado material de um signo, como Saussure inaugurou, mas algo que chancela o sujeito, algo pelo qual o sujeito é representado (ŽIŽEK, 2010). A faca é um objeto que instala poder: um falo. Após, uma sugestiva ‘intriga’, esta desaparece cedendo lugar a um garfo. Associo essa troca de posto, ou quem sabe uma troca de pele, como um manejo demandado por histeria: um confronto histérico entre uma faca e um garfo. Essa é a imagem que construo desse digladiar.

E a histeria é um desconforto entre o que o sujeito é realmente e o que desejam que ele seja. ‘O desejo do homem é o desejo do outro’, como Lacan se referia (ŽIŽEK, 2010). Por isso sugeri a trucagem faca/garfo como uma manifestação especular, por mais concreta que seja a ‘revelação’ dos garfos, a memória da faca se conserva mesmo após seu ‘desaparecimento’. Por que especular? Porque a faca deseja-se garfo, a faca se faz garfo. Pergunta-se: e por que não o garfo se faz faca? Respondo. Poderia sim, mas o que temos em oposição ao garfo é uma faca, e esta, ao seu lado, tem o falo, e isto inibe, ou até mesmo suprime o desejo do garfo em tornar-se faca. Ao vermos garfos podemos estar capturados pela instrução ficcional da cena, pois por trás do espelho há facas. Possivelmente, as “Afiadas Afinidades” criem um agravamento no conceito de histeria por vias de Lacan: um nó torneado de cegueira.

As “Afiadas Afinidades” me chegam como presente nos últimos passos deste texto. Um texto que não se pretende fim, mas a metade do caminho e seu inteiro. Aqui as ideias sentaram. Aqui as ideias se estenderam. Aqui as ideias se ‘foram’. E como ‘tudo à nossa volta são imagens esperando acontecer’ (COTTON, 2010, p. 238), que minha vigília se dilate para além das coisas.

Sou inacabamento acostado em espaços e tempos múltiplos; minha ‘idiotia’ é mestiça: irônica-humorada-lúdica. Sou arrendatário de minha cartografia disforme. Meu pensamento também é um fato inalienável:

O verdadeiro *Cogito* não define a existência do sujeito pelo pensamento de existir que ele tem, não converte a certeza do mundo em certeza do pensamento do mundo e, enfim, não substitui o próprio mundo pela significação mundo. Ele reconhece, ao contrário, meu próprio pensamento como um fato inalienável, e elimina qualquer espécie de idealismo revelando-me como “ser no mundo”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 09).

Minha escrita se distrai com o erro, entra voluntariamente em desatino. É uma experiência sensória que atordoa, confesso, mas cai também em calma. Imagino

ter servido aos leitores o que de mim se presta. Não poderia ter me indisposto comigo mesmo, como um pesquisador apartado do objeto, e por assim adotasse uma conduta de escrita que me sabotasse: possivelmente, uma castração simbólica⁸⁵. Quando escrevo me inscrevo. Crio espaços e vazios: “o espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 328). Nesse ‘espaço’ alinha-se minha escrita: ela não se faz um depósito de ideias, mas o meio pelo qual as ideias se tornam possíveis.

A cadência de minha escrita ora se enviesa em si mesma, ora ao corpo perde aderência sem fraturá-lo. Em motim, busca uma outra extensão; um veio de construção de sentidos e ambiência estética. Uma escrita que se abriga na ‘escrita incorporada’ do meu orientador, professor Marcelo Coutinho: “Escrevi. Escrita apressada. Sempre atrasada. Mão pesada. Débil. Cheia de gravidade. Tentando agarrar esta outra espécie de peso. Nestas horas de urgência, a mão não pertence ao corpo. É possível que não haja mais sequer um corpo.” (COUTINHO, 2011, p. 229):

Ao lado desta fala que flui do passado, há a fala do presente. Esta voz do presente é a tese. A voz da tese segue o projeto de uma escrita incorporada. Esta voz procura trazer para seu corpo aquilo que evoca e que a faz falar. Neste sentido procura localizar-se no solo da *poiesis* e seu *logos* seria aquele que Merleau-Ponty chamou de “*logos* estético”.
A meu ver, a forja da palavra e da escrita é a melhor estratégia para encurtar distâncias entre o acometimento e o relato. Portanto, aqui o método não é encarado como uma ação externa sobre um objeto. Aqui método é objeto. (COUTINHO, 2011, p. 25).

Quando Marcelo se propõe a ‘encurtar distâncias entre o acometimento e o relato’ através da ‘forja da palavra e da escrita’, naturalmente está reconhecendo a existência de um espaço e, por que não, de um tempo “entre o acometimento e relato”. Parece obvio, mas como o obvio só sobrevive pela aparência, inclino-me a reforçar suas palavras ratificando que algo nesse entre se põe a perder, um hiato hospeda-se apagando qualquer vestígio nosso. O que me intriga é que por ali passamos, e negligenciamos essa passagem preterindo nosso *ludens* em detrimento de nosso *sapiens*. A presença desse hiato me incomoda, e minha escrita parte em direção a

⁸⁵ ‘É isso que a famigerada ‘castração simbólica’ significa: a castração que ocorre pelo próprio fato de eu ser apanhado na ordem simbólica, assumindo uma máscara ou título simbólico. A castração é o hiato entre o que sou imediatamente e o título simbólico que me confere certo status e autoridade’. (ŽIŽEK, p. 46, 2010)

ele, não missionada a salvaguardá-lo, mas a habitá-lo, construindo realidades, podendo, até mesmo, ao nada servir, mas que de vazios jamais se vistam.

Sou aqui lembrança inserido numa irônica cadeia predatória em “Hamlet”:

REI: Muito bem, Hamlet, onde está Polônio?

HAMLET: Na ceia.

REI: Na ceia! Onde?

HAMLET: Na ceia. Mas não está comendo. Está sendo comido. Um determinado congresso de vermes políticos se interessou por ele. Nesses momentos, o verme é o único imperador. Nós engordamos todos os outros seres pra que nos engordem; e engordamos pra engordar as larvas. O rei obeso e o mendigo esquelético são apenas variações de um menu – dois pratos, mas na mesma mesa; isso é tudo.

HAMLET: Um homem pode pescar com o verme que comeu o rei e comer o peixe que comeu o verme.

REI: O que é que você quer dizer com isso?

HAMLET: Nada, senão demonstrar-lhe que um rei pode fazer um belo desfile pelas tripas de um mendigo⁸⁶.

Quem sou eu? Um rei que se foi em verme, se vestiu de peixe e desfilou em mendigo.

⁸⁶ SHAKESPEARE, William. Hamlet. Trad. Millôr Fernandez. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/millor/>. Acessado em 11/01/2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

ALAVARCE, Camila. A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica UNESP, 2009.

ALBERTI, Verena. O Riso e o risível na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ARBEX, Márcia. Anémic Cinéma: uma experiência do avesso da linguagem. In: Aletria. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.

BANKSY. Wall and Piece. United Kingdon: Random House, 2007.

BANKSY. Disponível em: <www.banksy.co.uk> Acesso em 15 de fevereiro de 2015.

BARROS, Manoel de. Memórias inventadas: A infância. São Paulo: Planeta, 2003.

BASBAUM, Ricardo. Ópera Crua. In. 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (Catálogo). Recife. 256p. Secretaria do Estado de Pernambuco; Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. Coord. Luciana Padilha. Recife: Zoludesign, 2012, p. 174-175.

BATAILLE, Georges. A parte maldita. Trad. Júlio Castafion Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. O Erotismo. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERGSON, Henri. Oeuvres (éd. du Centenaire). Paris: PUF, 1959.

_____. Mélanges, Paris: PUF, 1972.

_____. O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1983.

_____. O pensamento e o movente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. Memória e vida. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. Matéria e memória. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRAIT, Beth. Ironia em perspectiva polifônica. Campinas: UNICAMP, 2008.

CASTELLOTE, Alejandro; MADDOZ, Chema. Chema Madoz habla con Alejandro Castellote. Madrid: La Fabrica, 2003.

CATTANI, Icleia Borsa. Mestiçagens na Arte Contemporânea. Porto Alegre: editora da UFRGS, 2007.

COELHO, Teixeira. Guerras Culturais. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

COUTINHO, Marcelo. Isso: Entre o Acometimento e o Relato. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

CHALMERS, Alan F. O que é ciência afinal? Trad. Raul Filker. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

CHIRON, Éliane. Fonte testando *Khôra*: o tornar-se lugar do objeto duchampiano. In: Mestiçagens da na arte contemporânea. Icleia Cattani (org.). Porto Alegre: editora da UFRGS, 2007.

CLAIR, Jean. Duchamp et la photographie – essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une oeuvre. Paris: Chêne, 1977, p.34.

COLEBROOK, Claire. Irony. London: Routledge, 2004.

COSTA, Marcos. Disponível em: <www.marcoscosta.com> Acesso em 15 de fevereiro de 2015.

COTTON, Charlotte. A fotografia como arte contemporânea. Trad. Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CRITCHLEY, Simon. On humour. New York: Routledge, 2002.

DALÍ, Salvador. Diário de um gênio. Trad. Luís Marques e Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. O cômico. Trad. Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

DANTO, Arthur. Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art. Tout-fait: the Marcel Duchamp studies online journal. Vol 1/ISSUE 3. December, 2000. Disponível em: <http://www.toutfait.com/issues/issue_3/News/Danto/danto.html> Acesso em 10 de abril de 2013.

DELEUZE, Gilles. Coldness and Cruelty. In Masochism. New York: Zone Books, 1991.

_____. Bergsonismo. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. Diferença e repetição. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. Lógica do sentido. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____; GUATTARI, Félix. Mil Platôs. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCOK, Gregory. A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DUCHAMP, Marcel. Escritos: Duchamp Du Signe/Marcel Duchamp. Versión castellana de Josep Elias y Carlota Hesse. Barcelona: Gustavo Gilli, 1978.

_____. Engenheiro do Tempo Perdido. Trad. Antônio Rodrigues. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.

ECO, Umberto. História da Feiúra. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIAS, Norbert. O Processo Civilizador. Volume I e II. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ERNANI, Reichmann. Soeren Kierkegaard. Curitiba: Edições Junior, 1972.

ESCARPIT, Robert. El humor. Trad. Delfín Leocadio Garasa. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1962.

ELISWORTH-JONES, Will. Banksy: the man behind the wall. New York: St. Martin's Press, 2013.

FERNANDES, Márcia. Nicolau Maquiavel: um estudo sobre a teoria dos humores. São Paulo, 2010. 152p. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FEYERABEND, Paul. Contra o método. Trad. Octanny S. da Mota e Leonidas Hegenberg. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

FOUCAULT, Michel. As Palavras e as Coisas. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. O humor. In: Obras Completas, volume 17: Inibição, sintoma e angústia. O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HEIDEGGER, Martin. Ser e Tempo. Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback. 15ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

_____. Nietzsche vol. 1. Trad. Marco Antônio Casanova. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

HOCKE, Gustav René. Maneirismo: o mundo como um labirinto. Trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HUIZINGA, Johan. Homo Ludens. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

JOUBERT, Laurent. Tratado de la risa. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatria, 2002.

KAYSER, Wolfgang. O Grotesco. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

KIERKEGAARD, Søren. Aabye. O Conceito de Ironia: constantemente referido a Sócrates. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

LEVERTON, Marc. Banksy: Myths & Legends. United Kingdom: Carpet Bombing Culture, 2011.

LIMA, Fransmar. Kierkegaard e a Educação da Subjetividade: ironia e edificação. São Paulo, 2010. 110p. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2010.

LIMA, Silvana. (Re)categorização metafórica e humor: trabalhando a construção dos sentidos. Fortaleza, 2003. 171p. Dissertação (Mestrado em Linguística). Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles. Os Tempos Hipermodernos. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

_____. A Era do Vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Trad. Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri: Manole, 2005.

_____. A Sociedade da Decepção; entrevista coordenada por Bertrand Richard. Trad. Armando Braio Ara. Barueri: Manole, 2007.

LULKIN, Sérgio. O Riso nas brechas do Siso. Porto Alegre, 2007. 184p. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

MADOZ, Chema. Disponível em: <www.chemamadoz.com> Acesso em 15 de fevereiro de 2015.

MADOZ, Chema. Mixtos. Murcia: Mestizo, 1998.

_____. Poesia Visual: Chema Madoz. Madrid: La Fabrica, 2012.

MAFFESOLI, Michel. Elogio da Razão Sensível. Trad. Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

MANASSEH, Cyrus. Art, Language and Machines: The Interrelationship between Marcel Duchamp, Francis Picabia and Raymond Roussel (under Roussel's spell

[Essays]. Anistoriton Journal, vol. 11 (2008-2009). Disponível em: <http://www.anistor.gr/english/enback/2009_3e_Anistoriton.pdf> Acesso em 15 de junho de 2013.

MAFRA, Juliana. Algumas aproximações entre o humor e arte e o inventário das ideias feitas. Belo Horizonte, 2011. 145p. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2011.

MASCARENHAS, Carlos. Ópera Crua. In. 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (Catálogo). Recife. 256p. Secretaria do Estado de Pernambuco; Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco. Coord. Luciana Padilha. Recife: Zoludesign, 2012, p. 169-171.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A Fenomenologia da Percepção. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEYER, Michel. Lógica, linguagem e argumentação. Trad. M. L. Novaes. Lisboa: Teorema, 1982.

MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. São Paulo: UNESP, 2003.

MUECKE, D.C. Ironia e o Irônico. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NINO, Maria do Carmo de Siqueira Nino. Risíveis Humores - Rumos Itaú Cultural - Artes Visuais: Mapeamento nacional da produção emergente (2001-2003). São Paulo: Itaú Cultural, 2002.

POLLOCK, Jonathan. Qué es el Humor? Buenos Aires: Paidós, 2003.

PROPP, Vladímir. Comicidade e Riso. São Paulo. Editora Ática S.A., 1992.

RICOEUR, P. Temps et récit - III. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

ROMANO, Roberto. Voltaire e a Sátira. São Paulo: Trans/Form/Ação, v.20, p.7-38, 1997.

SARAIVA, Juracy Assmann. Narrativas verbais e visuais: Leituras refletidas. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

SHAKESPEARE, WILLIAM. Hamlet. Trad. Millôr Fernandez. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/millor/>> Acesso em 11 de janeiro de 2015.

SOULEZ, P. e WORMS, F. Bergson, biographie. Paris: Flammarion, 1997.

SPINOZA. Benedictus. Ética. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

WORMS, Frédéric. Les trois dimensions de la question de l'espace dans l'oeuvre de Bergson. In: Epokhê, nº4, 1994.

_____. Introduction à matière et mémoire de Bergson: suivie d'une brève introduction aux autres livres de Bergson. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

_____. Bergson ou les deux sens de la vie. Collection Quadrige. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

TOMKINS, Calvin. Duchamp: uma biografia. Trad. Maria Teresa de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WAGNER, Christiane. Estética: imagem contemporânea: análise do conceito de inovação. São Paulo, 2013. 300p. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2013.

WORMS, Frederic. La conception bergsonienne du temps. Trad. Débora Morato Pinto. Philosophie n° 54, p. 73-91. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/doiPontos/article/view/1922>> Acesso em 02 de outubro de 2014. Dois pontos: Temporalidade na filosofia contemporânea, v.1, n.1, 2004.

VAISSE, Pierre. A estética do século XIX: da lenda às hipóteses; tradução Arthur Valle. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/ha/vaisse.htm>> Acesso em 20 de outubro de 2013.

XAVIER, Mariana. Piada Explicada: a imagem e humor em uma pesquisa em poéticas visuais. São Paulo, 2011. 142p. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais). Instituto de Artes, Universidade de Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

ZARPE, Carlos Eduardo. O humor sob a perspectiva da teoria da argumentação da língua. Porto Alegre, 2011. 56p. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. Como Ler Lacan. Trad. Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.