Juliana Silveira Mafra

ALGUMAS APROXIMAÇÕES ENTRE O HUMOR E A ARTE E O *INVENTÁRIO DAS IDEIAS FEITAS*

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2011

Juliana Silveira Mafra

ALGUMAS APROXIMAÇÕES ENTRE O HUMOR E A ARTE E O *INVENTÁRIO DAS IDEIAS FEITAS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Profª. Drª. Maria Angélica Melendi

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2011

Mafra, Juliana Silveira, 1975-
Algumas aproximações entre o humor e a arte e o inventário das ideias feitas [manuscrito] / Juliana Silveira Mafra. – 2011.
145 f. : il.

Orientadora: Maria Angélica Melendi.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Arte – Humor, sátira, etc. – Teses. 2. Humorismo – Teses. 3. Riso – Teses. 4. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 5. Lacaz, Guto, 1948- Crítica e interpretação – Teses. 6. Alys, Francis, 1959- Crítica e interpretação – Teses. 8. Libera, Zbigniew, 1959- Crítica e interpretação – Teses. I. Biasizzo, Maria Angélica Melendi, 1945- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 709.05

Para Samir

AGRADECIMENTOS

Ao Ariel, à CAPES, ao Cláudio, à Consuelo, ao Grupo Estratégias da Arte Numa Era das Catástrofes, à Janaína, à Joy, ao Leo, à Piti, ao Samir, ao Sávio, à Wanda, à Zina, obrigada.

RESUMO

Nesta dissertação se encontrará uma pesquisa sobre o humor nas artes visuais, buscando referências em Flaubert, Baudelaire, Jonathan Swift, Antoine Compagnon, George Minois, José Guadalupe Posada, Maurizio Cattelan, Freud, Escarpit, Bergson, Manet, Duchamp, Barthes, Breton, para analisar a obra de Guto Lacaz, Francis Alÿs e Zbiegniew Libera.

Também é apresentado, em anexo, o *Inventário das ideias feitas*, que consiste em uma lista de ideias retiradas, por mim e por Samir Lucas, de trabalhos de arte contemporânea.

ABSTRACT

This dissertation explains about humor on visual arts, looking through references such like Flaubert, Baudelaire, Jonathan Swift, Antoine Compagnon, George Minois, José Guadalupe Posada, Maurizio Cattelan, Freud, Escarpit, Bergson, Manet, Duchamp, Barthes, Breton, in order to analyse the works of the artists Guto Lacaz, Francis Alÿs e Zbiegniew Libera.

Also presented in annex the *Inventory of ready-made ideas*, a list of copied ideas from contemporary art, written in cooperation by me and Samir Lucas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

CAPÍTULO 1

BOUVARD E PÉCUCHET 18
A Procissão Moderna

CAPÍTULO 2

ALGUMAS IDEIAS SATÂNICAS SOBRE O RISO 49
O Riso na Idade Média / O Riso na Grécia / O Diabo

CAPÍTULO 3

HUMOR E IRONIA 61

CAPÍTULO 4

GUTO LACAZ 67

CAPÍTULO 5

FRANCIS ALŸS 84

CAPÍTULO 6

ZBIEGNIEW LIBERA 101

CONCLUSÃO 120

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 125

ANEXO: O INVENTÁRIO DAS IDEIAS FEITAS 132

LISTA DE IMAGENS

FIG. 01: SERRA, Christopher. *Bouvard and Pécuchet*, by Gustave Flaubert, 2006. Fonte: The New York Times. Books. I'm *with* Stupide. 22 de jar de 2006.	19
FIG. 02: ALŸS, Francis. *Politics of rehearsal*. Frame d leo. 2005. Fonte: www.francisalys.com (4 de outubro de 2011, 20h58).	20
FIG. 03: MANET, Édouard. *Olympia*. 1863. Fonte: NÉRET, Gilles. *Édouard Manet. 1832-1883.* O primeiro do modernos. Trad.: João Bernardo Boléo. Koln: Taschen. 2003. p. 22.	21
FIG. 04: TICIANO. *Venus de Urbino*. 1538. Fonte: NÉRET, Gilles. *Édouard Manet. 1832-1883.* O primeiro do modernos. Trad. João Bernardo Boléo. Koln: Taschen. 2003. p. 22.	21
FIG. 05: GIORGIONE. *Venus adormecida*. 1510. Fonte: http://www.artchive.com/artchive/G/giorgione.html (10 de outubro de 2011, 16h04).	22
FIG. 06: GOYA, Francisco. *La Maja desnuda*. 1800. Fonte: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line (10 de outubro de 2011, 16h11).	22
FIG. 07: GOYA, Francisco. *La Maja vestida*. 1803. Fonte: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line (10 de outubro de 2011, 16h12).	22
FIG. 08: COROT, Jean-Baptiste Camille. *Bacante à la panthère*.1860. Fonte: http://www.wikipaintings.org/en/camille-corot (10 de outubro de 2011, 16h32).	23
FIG. 09: INGRES, Jean-August Dominique. *Le bain turc*. 1862. Fonte: http://www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp (10 de outubro de 2011, 16h36).	23
FIG. 10: DUCHAMP, Marcel. *Rose Sélavy*. 1921. Fonte: TOMKINS, Calvin. *Duchamp* - Uma biografia. Trad. Maria Tereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify. 2004. p. 257.	25
FIG. 11: DUCHAMP, Marcel. *L.H.O.O.Q*. 1919. Fonte: TOMKINS, Calvin. *Duchamp* - Uma biografia. Trad. Maria Tereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify. 2004. p. 245.	26
FIG. 12: CHASSÉRIAU, Théodore. *Retrato de Henri Dominique Lacordaire*. 1840. Fonte: http://www.terminartors.com/artworkprofile/Chasseriau_Theodore-Reverend_Father_Dominique_Lacordaire (10 de outubro de 2011, 17h00).	28
FIG. 13: RAUSCHENBERG, Robert. Erased De Kooning Drawing. 1953. Fonte: http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/interactive_features/78# (10 de outubro de 2011 17h05).	38
FIG. 14: CONNOR, Russel. *O sequestro da arte moderna pelos novaiorquinos.* 1985. Fonte: DANTO, Arthur C.; *Após o fim da arte:* A arte contemporânea e os limites da história. trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 230.	39
FIG. 15: ALŸS, Francis. *Desenho para A procissão moderna.* 2002. Fonte: http://soiseeso.tumblr.com/ (10 de outubro de 2011, 17h12).	42
FIG. 16: CATTELAN, Maurizio. *Picasso.* 1998. Fonte: http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/finch2-9-07_detail.asp?picnum=4 (10 de outubro de 2011, 17h17).	44
FIG. 17: ALŸS, Francis. *A procissão moderna.* 2001. Fonte: ALŸS, Francis. *The Modern Procession.* N.Y.: Public Art Fund. 2004. p. 97.	46
FIG. 18: LACAZ, Guto. *Crushfixo.* 1973. Fonte: www.gutolacaz.com.br (6 de outubro de 2011, 20h07).	66
FIG. 19: LACAZ, Guto. *Desodorante Axe.* 1974. Fonte: www. gutolacaz.com.br (6 de outubro de 2011, 20h07).	66
FIG. 20: LACAZ, Guto. *Óleo Maria à procura da salada.* 1982. Fonte: www.gutolacaz.com.br (6	67

de outubro de 2011, 20h07).	
FIG. 21: LACAZ, Guto. *Pequenas grandes ações. Cassete.* 2003. Fonte: www.gutolacaz.com.br (6 de outubro de 2011, 20h07).	68
FIG. 22: FABRIQUINHA. *Suzana e Bebete.* 2003. Fonte: Acervo pessoal.	68
FIG. 23: FABRIQUINHA. *Eguinhas* e *certificado Fabriquinha.* 2003. Fonte: Acervo pessoal.	69
FIG. 24: FABRIQUINHA. *I Leilão da Fabriquinha.* 2003. Fonte: Acervo pessoal.	70
FIG. 25: LACAZ, Guto. *Periscópio.* 1994. Fonte: www.gutolacaz.com.br (6 de outubro de 2011, 20h07).	71
FIG. 26: LACAZ, Guto. *Contas anacíclicas.* 2003. Fonte: www.gutolacaz.com.br (6 de outubro de 2011, 20h07).	72
FIG. 27: BARKS, Carl. *Professor Pardal e a sua máquina de não fazer nada.* s/d Fonte: capa da Revista *Superinteressante*, número 72, Setembro de 1993.	73
FIG. 28: LACAZ, Guto. *Auditório para questões delicadas.* 1989. Fonte: www.gutolacaz.com.br (6 de outubro de 2011, 20h07).	74
FIG. 29: LACAZ, Guto. *N°20 - Demoiselle em acetato para montar.* 2006. Fonte: www.gutolacaz.com.br (6 de outubro de 2011, 20h07).	76
FIG. 30: LACAZ, Guto. *N°20 - Demoiselle em acetato montado.* 2006. Fonte: www.gutolacaz.com.br (6 de outubro de 2011, 20h10).	76
FIG. 31: DUMONT, Santos. *Brasil.* 1898. Fonte: www.gutolacaz.com.br br (6 de outubro de 2011, 20h20).	77
FIG. 32: DUMONT, Santos. *Dirigível N°5 treinando para o prêmio Deutsch.* 1901. Fonte: www.gutolacaz.com.br br (6 de outubro de 2011, 20h20).	78
FIG. 33: LACAZ, Guto. *OFNI Paranoá.* 2011. Fonte: www.gutolacaz.com.br (6 de outubro de 2011, 20h07).	79
FIG. 34: LACAZ, Guto. *Omomáscara.* 1990. Fonte: www.gutolacaz.com.br (5 de outubro de 2011, 11h15).	81
FIG. 35: LACAZ, Guto. *Estudo para óculos marginal.* 2003. Fonte: www.gutolacaz.com.br (5 de outubro de 2011, 11h20).	81
FIG. 36: LACAZ, Guto. *Caixas.* 1990. Fonte: www.gutolacaz.com.br (5 de outubro de 2011, 11h25).	81
FIG. 37: ALŸS, Francis. *O coletor.* 1990-1992. Fonte: http://www.artlies.org/article.php?id=1436&issue=53&s=1 (10 de outubro de 2011, 17h59).	84
FIG. 38: ALŸS, Francis. *The sign painting project.* A revision. 1993-1997. Fonte: http://www.artnet.de/magazine/francis-alys-und-tacita-dean-in-basel/ (10 de outubro de 2011, 18h16).	85
FIG. 39: ALŸS, Francis. *Quando a fé move montanhas.* 2002. Fonte: ALŸS, Francis & MEDINA, Cuauhtémoc. *When faith moves mountains/ Cuando la fe mueve montañas*. Madrid: Turner. 2005. p. 94.	87
FIG. 40: Sociedad Civil. *Lava la bandera.* 2000. Fonte: http://hemi.nyu.edu/journal/1_1/vich3.html (10 de outubro de 2011, 18h31).	89
FIG. 41: Sociedad Civil. *Lava la bandera.* 2000. Fonte: (10 de outubro de 2011, 18h31).	89
FIG. 42: ALŸS, Francis. *O último palhaço.* 2000. (frame da animação) Fonte: http://channel.tate.org.uk/media/26405436001 (10 de outubro de 2011, 18h37).	91
FIG. 43: ALŸS, Francis. *O último palhaço.* 2000. (frame da animação) Fonte: http://channel.tate.org.uk/media/26405436001 (10 de outubro de 2011, 18h37).	94

FIG. 44: FELLINI, Federico. *I clowns.* 1971. (frames do filme) Fonte: FELLINI, Federico. *I clowns.* Itália: 1971.	94-95
FIG. 45: ALŸS, Francis. *Turista.* 2003. Fonte: ALŸS, Francis. *Walks / Passeos.* México: Museo de Arte Moderno, 1997. p. 56.	96
FIG. 46: ALŸS, Francis. Francis Alÿs filmando *O gringo.* 2003. Fonte: http://www.artknowledgenews.com/2010-02-22-22-50-02-small-scale-paintings-by-francis-alys-at-the-irish-museum-of-modern-art.html (10 de outubro de 2011, 18h50).	97
FIG. 47: POSADA, José Guadalupe. *Gran fandango y francacheta de todas las calaveras*. 1910. Fonte: BERDECIO, Roberto; APPELBAUM, Stanley. *Posada's popular mexican prints.* 273 Cuts by José Guadalupe Posada. Nova York: Dover Publications. 1972. p. 4.	101
FIG. 48: POSADA, José Guadalupe. *La calavera Catrina*. 1913. Fonte: BERDECIO, Roberto; APPELBAUM, Stanley. *Posada's popular mexican prints. 273 Cuts by José Guadalupe Posada.* N.Y.: Dover Publications. 1972. p. 15.	101
FIG. 49: RIVERA, Diego. *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central.* (detalhe) 1947. Fonte: http://www.flickr.com/photos/40351463@N00/1949646747 (10 de outubro de 2011, 18h55).	101
FIG. 50: HAAS, Leo. *Transport from Vienna.* 1942. Fonte: http://www1.yadvashem.org/yv/en/holocaust/about/05/introduction.asp (10 de outubro de 2011, 19h34).	104
FIG. 51: LIBERA, Zbiegniew. *Correcting devices*: LEGO concentration camp. (detalhes) 1996. Fonte: http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/libera.htm (10 de outubro de 2011, 19h36).	105
FIG. 52: LIBERA, Zbiegniew. *Body masters:* A play kit for childrens. 1994-1995. Fonte: http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/libera.htm (10 de outubro de 2011, 19h36).	109
FIG. 53: LIBERA, Zbiegniew. *Universal penis expander.* 1995. Fonte: http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/libera.htm (10 de outubro de 2011, 19h38).	110
FIG. 54: LIBERA, Zbiegniew. Ilustrações do *Manual de instruções de universal penis expander.* 1995. Fonte: http://csw.art.pl/metabody/libera/features.html (10 de outubro de 2011, 19h40).	110
FIG. 55: LIBERA, Zbiegniew. Ilustrações do *Manual de instruções de universal penis expander.* 1995. Fonte: http://csw.art.pl/metabody/libera/features.html (10 de outubro de 2011, 19h40).	111
FIG. 56: LIBERA, Zbiegniew. *Esboço para Universal Penis Expander.* 1995. Fonte: http://raster.art.pl/galeria/artysci/libera/zbigniew_libera.pdf (10 de outubro de 2011, 19h42).	111
FIG. 57: MCCARTHY, Paul. *Spaghetti man.* 1993. Fonte: http://bombsite.com/issues/84/articles/2564 (10 de outubro de 2011, 19h44).	112
FIG. 58: LIBERA, Zbiegniew. *Ken's aunt.* 1994. Fonte: http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/libera.htm (10 de outubro de 2011, 19h48).	113
FIG. 59: LIBERA, Zbiegniew. *You can shave the baby.* 1995. Fonte: http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/libera.htm (10 de outubro de 2011, 19h50).	113
FIG. 60: LIBERA, Zbiegniew. *You can shave the baby.* 1995. Fonte: http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/libera.htm (10 de outubro de 2011, 19h52).	114
FIG. 61: Sobreviventes do holocausto. 1945. Fonte: http://www.time.com/time/world/article/0,8599,1865217,00.html (10 de outubro de 2011, 20h21).	115
FIG. 62: LIBERA, Zbiegniew. *Residents.* 2003. Fonte: http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/libera.htm (10 de outubro de 2011, 19h55).	115
FIG. 63: *Che capturado na Bolivia.* 1967. http://www.latinamericanstudies.org/che-autopsy.htm (10 de outubro de 2011, 20h32).	116
FIG. 64: LIBERA, Zbiegniew. *Che.* Next Picture. 2003. Fonte: http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/libera.htm (10 de outubro de 2011, 19h59).	116

- INTRODUÇÃO -

Começo com o *Inventário das ideias feitas*, desenvolvido em parceria com Samir Lucas, apresentado como anexo desta dissertação. O *Inventário* é uma lista de ideias que já foram desenvolvidas em trabalhos de Arte Contemporânea, brasileiros ou não.

Nele não há nenhuma informação sobre cada ideia e elas não se encontram sob alguma classificação. Elas são listadas aleatoriamente, uma após a outra. Como num grande índice, existe algo mais por trás delas. Barthes anotou em seu pequeno livro sobre si mesmo:

> O índice de um texto não é somente um instrumento de *referência*; ele próprio é um texto, um segundo texto que constitui o relevo (resto e aspereza) do primeiro: o que há de delirante (de interrompido) na razão das frases.[1]

O *Inventário* é assim. É apresentado o "resto" e a "aspereza" de um texto que não está ali, naquela lista. O "primeiro texto", o que dá origem ao *Inventário*, não está escrito. Ele é cada trabalho de arte que o inspira. Em *empalhar um animal*, por exemplo, estaria contido um "primeiro texto", o porco que Nelson Leirner enviou ao Salão em Brasília, em 1967; em *construir lugares não repressivos para descanso,* estão os *Ninhos* e também as *Cosmococas* de Hélio Oiticica; assim como em *Embrulhar,* o trabalho de Christo e Jeanne-Claude. Mas não é sempre assim. Algumas vezes, essas ideias também foram inventadas.

---

[1] BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*; trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 108.

Numa conversa entre mim e o Samir, sobre o *Dicionário das idéias feitas,* de Flaubert, surgiu o desejo de fazermos como ele. Seu *dicionário* não chegou a ser concretizado, pois Flaubert faleceu antes de terminar o último capítulo de *Bouvard e Pécuchet*. Um seria a continuação do outro. No segundo livro, os dois personagens voltariam a ser copistas e, nesse volume que não chegou a existir, nenhuma frase seria de autoria de Flaubert, tudo seria copiado.

Entre os arquivos do escritor foram encontradas algumas pastas que continham listas que Flaubert organizava para a escrita de *Bouvard e Pécuchet* e também para o *Dicionário das ideias feitas*. Nelas podemos observar um agudo senso crítico sobre a sociedade que o rodeava. Flaubert parecia irritado com o que via e ouvia, às vezes até mesmo mal humorado. Sua vingança seria exaltar as convenções de sua época, levando-nos a rir de toda a mediocridade que ele observava.

Numa dessas pastas se encontravam listados de A a Z, sob o título *O catálogo das opiniões chiques*, frases ligadas às opiniões que se deveriam ter sobre cada assunto. Assim, para o termo *Ateu*, se relacionava a seguinte opinião: *um povo ateu não saberia subsistir*[2]*;* e, ainda na letra A, para *Artistas* encontramos: *– todos farsantes. – Elogiar-lhes o desprendimento. – Espantar-se de que se vistam como todo mundo. – Ganham somas alucinantes, mas jogam tudo pela janela. – São sempre convidados para cear. – A mulher artista é sempre dissoluta*[3].

Em outra pasta denominada *Catálogo das ideias convencionais,* foram encontradas as anotações: *Defesa da escravidão, Escarnecer dos sábios* e, entre outros,

[2] FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet.* Trad. Galeão Coutinho e Augusto Meyer. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 291.
[3] FLAUBERT, 1981. p. 292.

Comentar a respeito de um grande homem: "Não é o que dizem!" Todos os grandes homens (não são o que dizem). Aliás, não há grandes homens[4].

A terceira pasta continha os *Trechos extraídos de autores célebres,* nos quais Flaubert reunia as parvoíces encontradas nos grandes mestres, que seriam copiadas por seus dois patetas. "Furiosos por não haverem encontrado na ciência a certeza que procuravam, vingar-se-iam sublinhando as tolices que, para o comum dos homens, tomam o lugar da ciência em sociedade"[5].

Enfim, listas, listas e mais listas... Lembro-me das de Sei Shonagon[6]: lista das "coisas desagradáveis", lista das "coisas que fazem o coração bater mais forte", lista das "coisas difíceis de dizer" ou da linda "lista das coisas elegantes"… Adoro listas!

Mas é a partir de Bouvard e Pécuchet – esse romance em que Flaubert, através de seus dois personagens, critica toda a sociedade a sua volta e que contém as indicações do que seria seu segundo volume – que desenvolvo esta dissertação acerca do humor e também o *Inventário das ideias feitas*.

Visto que o campo da literatura possui muito mais estudos sobre o humor do que o das artes plásticas, esse encontro também foi muito útil, pois o contexto visual sempre foi meu objetivo, mesmo no *Inventário*. Desta forma, a obra de Manet poderá trazer algumas questões interessantes para este estudo, assim como a de Duchamp. Alguns artistas que ignoraram o humor e a ironia desses grandes expoentes a que Compagnon chamou de "os primeiros modernos" – que se levavam muito a sério, ignorando o que podiam conter de cômico – também serão comentados, pois o trabalho se enriquecerá com tais contraposições. Ainda no primeiro capítulo analisaremos *A*

[4] FLAUBERT, 1981. p. 309.
[5] FLAUBERT, 1981. p. 310.
[6] *O LIVRO de Cabeceira* (The Pillow Book). Direção e produção: Peter Greenaway. Paris: Dis Voir, 1996. DVD (120 min). Color.

procissão moderna, de Francis Alÿs, que contribui para uma contextualização mais recente das questões encontradas.

No segundo capítulo, a partir de um texto de Baudelaire sobre o riso nas artes plásticas, é que faremos uma investigação das origens do riso na antiguidade e na idade média, e aproveitaremos também para falar do diabo, não necessariamente nessa ordem. Cada um desses assuntos seria, por si só, tema suficiente para uma dissertação ou tese, como é o caso de *História do riso e do escárnio*, de Georges Minois, aqui utilizada, mas também de outros. O importante, no entanto, foi levar em consideração essa história, como me foi aconselhado na fase da qualificação.

Por motivos semelhantes, foi importante um pouco mais de aprofundamento teórico sobre o humor e também a explicitação de algumas diferenciações no campo da ironia. Este é o assunto do terceiro capítulo.

No quarto capítulo, estudo a obra do artista Guto Lacaz, que chegou a se declarar, certa vez, um humorista plástico. Em sua *A estranha descoberta acidental*, apresentada na 18ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1985, o público ri a cada ação que o artista realiza com a sua escultura "hípermoderna" que encontrou num deserto. Vestido de arqueólogo, realiza a limpeza do objeto e então desenvolve com ele várias cenas: equilibra objetos, abre uma porta apenas apontando a sua *luminária renda-se terráqueo (1985)* e, antes de hastear uma bandeira, suspende a meia que calça apenas no pé direito. Os emails que recebeu depois de sua apresentação demonstravam como as pessoas se sentiram felizes. Um homem declarou que Guto conseguiu diminuir a depressão de sua mãe, outro, que suas duas filhas passaram horas tendo ideias mirabolantes, depois de assistirem à *performance*.

A produção que me interessou tratar no quinto capítulo foi a de Francis Alÿs, na qual não encontramos o mesmo tipo de humor que em Guto Lacaz. Seu trabalho não provoca gargalhadas, mas rimos em algumas situações. A ideia de deslocar uma montanha 10 cm para além de seu lugar habitual é um tanto absurda e cômica, mas, mesmo assim, ao final do trabalho não estamos rindo ou dando gargalhadas... Por que será?

Para dar uma pista, em *O riso* – ensaio sobre a significação da comicidade, Bergson ressalta "a *insensibilidade* que ordinariamente acompanha o riso". Para ele "a indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção", a piedade ou a afeição. Ele ainda afirma que "numa sociedade de puras inteligências provavelmente não mais se choraria, mas talvez ainda se risse." [7]

Com essas ideias introduzimos, no sexto e último capítulo desta dissertação, o tema do humor negro, analisando a obra do artista polonês Zbigniew Libera com seu polêmico *Lego* – Concentration Camp, relacionando-o a textos sarcásticos e cruéis de Jonathan Swift e Baudelaire.

Por falar em Baudelaire, ele aparece a todo momento neste texto como referência e exemplo. Foi Compagnon, um crítico também muito utilizado por aqui, quem sugeriu o retorno a esta importante figura moderna.

Por fim, gostaria de esclarecer que este trabalho não pretendeu esgotar qualquer assunto, ao contrário, deixar algumas questões para continuarmos pensando nelas. Gostaria ainda de compartilhar minha tristeza por não ter inserido aqui outros artistas, cujos trabalhos suscitariam outras análises, distintas das destes citados, como a obra de Maurizio Catellan, a de Paul McCarthy, Liliana Porter, Rivane Neuschwander,

[7] BERGSON, Henri. *O Riso.* Ensaio sobre a Significação da Comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 3.

Mira Schendel, Flávio de Carvalho, Nelson Leirner, León Ferrari, Antônio Manuel, Sophie Calle... seriam tantos artistas e tantos humores ainda para investigar.

- 1 -

BOUVARD E PÉCUCHET

> Você já percebeu que me estou tornando moralista? Será um sinal de velhice? Volto-me, certamente, para a alta comédia, pois sinto por vezes atrozes pruridos de descompor os seres humanos, e fá-lo-ei um dia, daqui a dez anos, num longo romance de larga enquadração. Enquanto aguardo esse dia, acode-me uma velha ideia, a do meu *Dicionário das ideias feitas.* (Sabe o que é?) Sobretudo o prefácio excita fortemente; e, dada a maneira como o imagino (constituirá um livro inteiro), nenhuma lei poderá atingir-me, embora nele tudo ataque. Será a glorificação da história de todas as coisas aprovadas: demonstrarei que as maiorias têm sempre razão e que as minorias estão sempre em erro; imolarei os grandes homens e todos os imbecis, os mártires e todos os carrascos, e isto num estilo inédito, de um só jato. Assim, quanto à literatura, provarei facilmente que, por se achar ao alcance de todos, o medíocre é o único legítimo, sendo preciso, por isso, desprezar toda originalidade como perigosa, estúpida, etc. Uma tal apologia da canalhice humana sob todos os seus aspectos, irônica, e ululante de começo a fim, cheia de citações, provas (que provarão o contrário) e textos terríveis (nada mais fácil), tem por objeto acabar, de uma vez por todas, com as excentricidades, quaisquer que elas sejam. Dessa forma abordarei a moderna ideia democrática a respeito da igualdade, segundo o conceito de Fourier: os grandes homens tornar-se-ão inúteis, e direi que foi para demonstrá-lo que escrevi este livro.[8]

O texto transcrito acima foi retirado de uma carta que Flaubert escreveu à Louise Colet, em Dezembro de 1852 e *o longo romance de larga enquadração* a que se refere viria a ser *Bouvard e Pécuchet,* que teve publicação póstuma e permaneceu inacabado*,* pois Flaubert faleceu antes de concluir o último capítulo, deixando as indicações de como ele seria.

Esse livro foi a inspiração para este trabalho. A partir dele, surgiram questionamentos e ideias sobre a arte e os artistas, reflexões sobre o meu trabalho poético e do humor nisso tudo. Deixei-o me levar por alguns caminhos...

[8] FLAUBERT, 1981. p. 271.

Nesta comédia da imbecilidade, Bouvard e Pécuchet – personagens do romance – se conhecem por acaso, ao se sentarem num banco em um bulevar parisiense, e observam que tiveram a mesma ideia de colocarem seus nomes em seus chapéus, para não se misturarem aos de outras pessoas.

Ao constatarem que compartilham de ideias, opiniões e gostos parecidos, decidem jantar juntos e não se separam nunca mais...

> (...) criticavam os encarregados das obras públicas, o monopólio do tabaco, o comércio, os teatros, a marinha, toda a humanidade; falavam como quem já houvesse passado pelas maiores amarguras. Ouvindo-se um ao outro, como que reencontravam esquecidos fragmentos de si próprios. E, conquanto tivessem já transposto a idade das emoções ingênuas, experimentavam um prazer novo, uma espécie de desafogo, o prazer de uma nova amizade.[9]

Ambos eram pequenos funcionários, insatisfeitos com as limitações e a mediocridade de suas existências. Pécuchet possuía uma instrução falha, "o que lhe azedava o humor". Tornou-se escriturário porque tinha uma bela caligrafia. Ele vivia completamente só. "Sua única distração consistia em inspecionar aos domingos as obras públicas." Apesar de cada um se considerar bem mais jovem que o outro, ambos estavam com 47 anos, quando se conheceram.

Bouvard também era copista. Casou-se na juventude, mas sua esposa o abandonou, fugindo com todo seu dinheiro. "Os amigos, a boa mesa e sobretudo a preguiça completaram logo a sua ruína."

Sobre as mulheres, eles também tinham a mesma opinião. Consideravam-nas "frívolas, rabugentas, teimosas", em suma, "seria mais acertado viver sem elas", mesmo sabendo que "a solidão, com o tempo, se torna bem triste".

[9] FLAUBERT, 1981. p. 9

Com a nova amizade, os dois haviam retomado a consciência do próprio valor, já se sentiam desconfortáveis no trabalho e humilhados pelas funções que exerciam.

Pécuchet já havia demonstrado seu interesse em viver no campo. Uma herança recebida por Bouvard facilita levar a cabo a decisão: adquirem então uma propriedade em Chavignolles, no interior da França. É a partir daí que se põem em busca de toda espécie de experiência, intelectual e prática, que amplie seus horizontes. Tornam-se estudiosos da agricultura, história, química, física, teologia, filosofia, ginástica, hipnotismo, literatura, gramática, política, pedagogia...



FIG. 01: Christopher Serra. The New York Times
22 de janeiro de 2006

Flaubert conta que leu cerca de 1500 livros para que seus personagens passassem por todos esses campos do conhecimento. Em sua história, tudo acontece muito rápido. Na primeira página, os dois personagens se conhecem por acaso no bulevar e, em apenas mais quinze páginas, já se encontram juntos na nova moradia, em Chavignolles, iniciando suas pesquisas.

Acontece que tudo o que experimentam naquele lugar fracassa de alguma forma e para (não) superarem suas dificuldades, buscam novos caminhos que, por sua

vez, fracassam novamente. Os dois amigos se dedicam a um tema de cada vez, quando um fracassa, passam logo ao outro. Sempre recomeçando do zero, passam por vários assuntos, adquirem obras científicas, compram livros e mais livros... e voltam ao mesmo lugar de onde partiram. Cada capítulo é recheado de citações e de referências bibliográficas, ideias que se cruzam numa obssessiva busca pela verdade, parodiando o conhecimento, examinando a ciência e a maneira como ela se manifesta.

Apesar de tudo ser engraçado, Flaubert não proporcionou a seus personagens momentos de alegria, inclusive, na ocasião em que "sagraram-se artistas" e estudaram o drama e a comédia, encontraram muito mais dificuldades nesta última.

Logo no seu início, o texto já fala da "ruína" da vida de Bouvard, quando ele tinha ainda 18 anos e sua esposa fugira com o dinheiro de seu primeiro empreendimento. Durante o romance, o que vemos não é muito diferente disso. A vida dos dois personagens é uma coleção de fracassos, apesar de a todo tempo eles se lembrarem de como eram felizes no passado. A impressão é que eles nunca avançam e não aproveitam qualquer experiência, sempre recomeçam do zero. Quando pensam resolver alguma coisa, se metem nos mais incríveis desastres ecológico, social, pedagógico, veterinário, medicinal etc... quantas forem suas tentativas.

Hoje, talvez, percebamos mais facilmente as críticas de Flaubert do que na época em que foram feitas. Já se passaram muitos anos e não sentimos necessidade de acreditar no progresso anunciado pela



FIG. 2: Francis Alÿs. Política de ensaio
frame do vídeo
17 de novembro de 2005

modernidade. A propósito, Francis Alÿs e Cuauhtémoc Medina compararam-no a um ensaio para um *strip tease*, no qual o melhor sempre está por vir, mas nunca chega. O efeito pretendido, na promessa do progresso ou de um *strip*, é manter a excitação no nível mais alto, pelo maior tempo possível.

Flaubert não se via obrigado a romper com o passado e, assim como Manet, usava-o a seu modo, introduzindo "em uma tradição de imitação bastante escolar uma forma de imitação distanciada, irônica, ou mesmo paródica"[10]. Manet visitou os mestres do passado, estudando-os ao copiá-los. Sua *Olympia*, por exemplo, faz clara referência à *Vênus de Urbino*, de Ticiano, que se refere, por sua vez, a *Vênus adormecida*, de Giorgione. *La Maja vestida* e *La Maja desnuda*, de Goya, são lembradas, também pela idéia espirituosa das duas

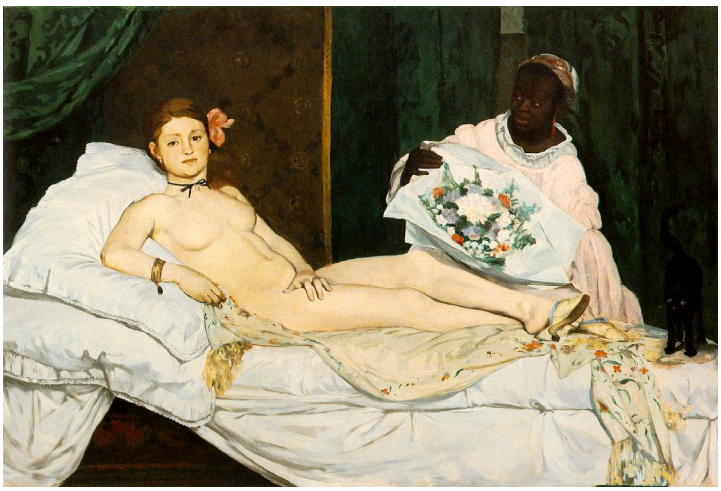


FIG. 3: Édouard Manet. Olympia
1863

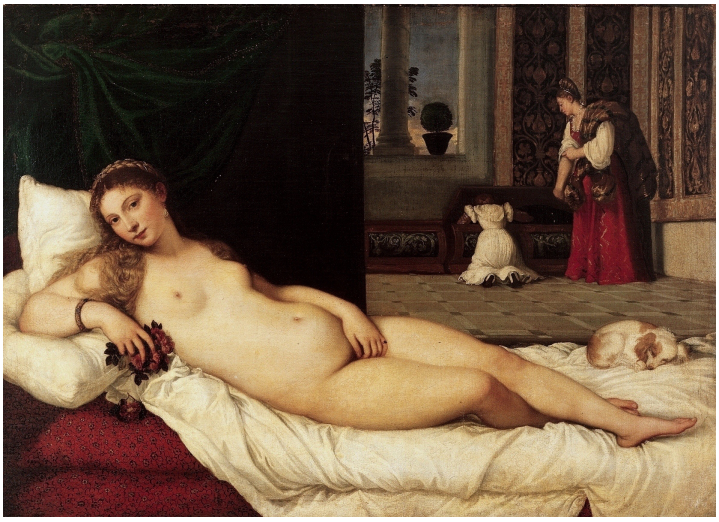


FIG. 4: Ticiano. Vênus de Urbino
1538

[10] BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte.* Gênese e estrutura do Campo Literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia da Letras. 1996. p. 121.

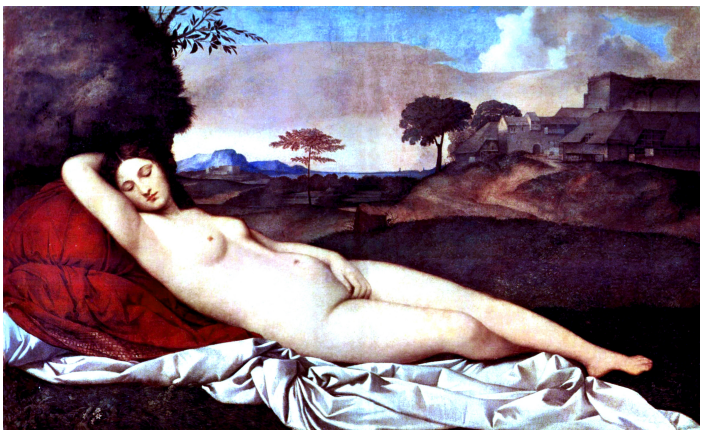


FIG. 5: Giorgione. Vênus adormecida
1510



FIG. 6: Francisco Goya. La Maja desnuda
1800



FIG. 7: Francisco Goya. La Maja vestida
1803

pinturas. Enfim, "*Olympia* pertence a uma longa tradição de odaliscas com escravos"[11].

Mas ao mesmo tempo em que Manet se aproxima dessa tradição, também se distancia. Em *Olympia,* ele não repetiu a composição de Ticiano, nem o fundo em perspectiva. No lugar do fiel cão ao pé da *Vênus*, colocou um gato preto ao pé de sua *Olympia,* uma prostituta, que nos olha de frente.

É assim como Manet que Flaubert faz uso da citação, com semelhante ambiguidade e ironia. *Olympia* causou escândalo no Salão de Paris em 1865, e teve que ser protegida

[11] NÉRET, Gilles. *Édouard Manet.* 1832-1883. O Primeiro do Modernos. Trad. João Bernardo Boléo. Koln: Taschen. 2003. p. 21.



FIG. 08: Jean-Baptiste Camille Corot.
Baccante à la panthère
1860



INGRES
Le bain turc
1862

do público, que se sentiu desrespeitado.

Flaubert e Manet "dominam o capital específico"[12] de seus campos, utilizando-o com propriedade. Compagnon muito bem observou que os artistas que acreditassem no progresso buscando sempre o novo, rompendo radicalmente com o passado, deveriam acreditar também que eles mesmos se tornariam decadentes e ultrapassados num futuro próximo. Flaubert e Manet não faziam suas obras para serem logo substituídas e eles sabiam que não agradariam o público burguês que criticavam.

Em *Bouvard e Pécuchet*, o escritor critica a sociedade em que vive e de que faz parte, caricaturando seus personagens com trejeitos sociais que observava e com ideias que ouvia repetidamente. Flaubert parecia mesmo irritado, tanto que sentia necessidade de escarnecer e "descompor os seres humanos"[13].

[12] BOURDIEU, 1996. p. 121.
[13] FLAUBERT, 1981. p. 271.

Em sua abordagem sobre o gosto, a sensibilidade e o belo, percebemos a consciência de Flaubert a respeito de uma onda que tomava corpo e da qual ele não compartilhava. Inclusive com sua comédia, tentava destruí-la.

Pesquisando em enciclopédias, Bouvard chega a conclusão de que o Belo é o Belo e o Sublime é o muito Belo. Pécuchet, continuando seu raciocínio, acrescenta que a distinção entre o Belo e o Sublime se dá por meio da sensibilidade e que a sensibilidade vem do gosto.

Não satisfeito ainda, Bouvard o interroga sobre o que é o gosto e Pécuchet explica que já o definiram como um discernimento especial, uma intuição, a vantagem de distinguir certas relações. "Enfim, o gosto é o gosto – e tudo isso não esclarece a maneira de possui-lo."[14]

Essas frases parecem, como muitas do *Dicionário das ideias feitas*, se não retiradas de livros e enciclopédias, recolhidas da burguesia de que Flaubert fazia parte e talvez, por isso mesmo, conhecesse tão bem. Flaubert as atacava sem saber que ainda encontrariam adeptos e interessados em se beneficiarem delas.

Não seria sintomático que setenta anos depois de escrito o livro de Flaubert, o crítico de arte moderna Clement Greenberg, em Nova York, declare opiniões tão semelhantes às de Bouvard e Pécuchet?

Para Greenberg também o gosto era algo que você possuía ou não. No caso, ele possuía. Ele sabia distinguir o que era bom, tinha um discernimento especial, a autoridade da experiência. Para o julgamento de uma obra, existiam critérios, mas eles não poderiam ser postos em palavras. Para ele, o melhor gosto "funciona mais como uma atmosfera, que circula e se faz sentir pelas vias sutis e impenetráveis próprias a

[14] FLAUBERT, 1981. p. 131.

uma atmosfera."[15]

Arthur Danto conta-nos uma história em que o pintor Jules Olitski, numa conferência um ano após a morte de Greenberg, descreve uma visita a seu estúdio:

> Greenberg ficava de costas para alguma nova pintura até que essa estivesse no lugar certo, e então virava de uma só vez a fim de deixar que seu olho experimentado a captasse sem permitir que a mente interpusesse quaisquer teorias apriorísticas, e como se houvesse uma corrida entre a transmissão dos estímulos visuais e a velocidade do pensamento. Ou então Greenberg cobriria os olhos até o momento certo de ver. [16]

Desta forma, ele seria tocado pela obra em um grau menor ou maior, e isso seria tudo.

Greenberg parece não ter conhecido Bouvard e Pécuchet... Que importa? Ele também não se interessou pela obra de Marcel Duchamp, da qual o humor sempre fez parte. Desde suas primeiras pinturas, como *Jeune homme triste dans un train* [Rapaz triste num trem] (1911) sobre a qual ele declarou à Pierre Cabanne sua "intenção em introduzir o humor na pintura, ou, pelo menos, o humor no jogo de palavras



FIG. 10: Marcel Duchamp. Rose Sélavy 1921

[15] GREENBERG, Clement. *Estética doméstica* - Observações sobre o gosto. Trad. André Carone. In: _____. *Pode o gosto ser objetivo?* São Paulo: Cosac & Naify. 2002. p. 71.

[16] DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte:* A Arte Contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora. 2006, p. 99.

triste e train"[17]. Seu *Nu descendo a escada N°2* foi avaliado como uma piada sobre a estética cubista quando foi submetido ao *Salão dos Independentes,* em 1912. O humor é facilmente identificado em trabalhos como *A fonte,* o urinol que se tornou uma obra de arte; em *Rose Sélavy,* outra identidade adotada por Marcel Duchamp, que posa para a câmera de Man Ray com mãos delicadas segurando uma echarpe de pele; em 50 centímetros cúbicos do *Ar de Paris* guardados em uma ampola farmacêutica*;* em *Paisagem faltosa,* um trabalho que o artista dá a sua amada Maria e que anos depois descobre-se que o material utilizado se tratava de seu esperma... O crítico francês Jean Suquet declara que o mecanismo de *O grande vidro* "somente funciona quando lubrificado pelo humor"[18]. E, Andre Breton, que "o humor se apresenta como condição implícita"[19] em toda sua obra.

O que falar do *readymade* retificado, *L.H.O.O.Q.*, no qual podemos confirmar até mesmo um humor explícito e central: Duchamp, ao modo de rabiscos e grafites que são feitos por qualquer pessoa em pôsteres, "como enegrecer dentes e coisas desse gênero"[20], desenha um bigode e um cavanhaque na conhecida *Gioconda* de Leonardo da Vinci, que em 1919 estava na



FIG. 11: Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q. 1919

[17] TOMKINS, Calvin. *Duchamp* - Uma biografia. Trad. Maria Tereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify. 2004. p. 94.
[18] TOMKINS, 2004. p. 14.
[19] BRETON, Andre. *Antologia del humor negro.* Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama. 2007. p. 314. (Esta e as demais traduções desta dissertação são de minha responsabilidade).
[20] TOMKINS, 2004. p. 246.

moda,[21] pela comemoração dos quatrocentos anos de seu autor. Abaixo da imagem, Duchamp acrescenta as letras *L.H.O.O.Q.* que, lidas em francês, em voz alta, soam como "e*lle a chaud au cul* [ela tem fogo no cu]"[22], brincando com o seu sorriso enigmático comentado por todos. Até para suas aulas de francês que dava à noite em seu estúdio, ele previnia seus alunos para que não se sentissem chocados com o texto que estudariam, "cheio de humor, mas muito francês na malícia"[23].

Mas Greenberg, mesmo apesar de Duchamp, declarava:

> Nunca vi o humor funcionar na arte visual, a não ser em casos esporádicos, seja na obra de Miró ou de Hogart ou de algum outro. Jamais vi um caso em que o humor decidisse, digamos, uma experiência de arte visual. Não sei dizer por que motivo o humor é tão secundário, terciário ou menos do que isso na arte visual.[24]

Essa seriedade que Greenberg atribuía à arte moderna se assemelha à seriedade de Bouvard e Pécuchet, pelo fato de, em nenhum momento, eles rirem de algo ou de si mesmos. Eles ignoram o que eles mesmos podem ter de cômicos. Quem ri somos nós porque esses personagens, envoltos em sua vaidade e insociabilidade, nos passam a sensação da rigidez de caráter, expressa por Bergson[25]. Sabendo que o riso não é justo, nem bondoso, o direcionamos a eles tentando corrigir qualquer rigidez, exigindo o "esforço ininterrupto de tensão intelectual"[26] e o trabalho que exige o bom senso e a maleabilidade perfeita.

Flaubert tinha um olhar atento ao seu tempo e, como o artista moderno descrito por Baudelaire,

---

[21] Para Bergson "toda moda é risível por algum motivo." BERGSON, 2001. p. 28.
[22] TOMKINS, 2004. p. 245.
[23] TOMKINS, 2004. p. 223.
[24] GREENBERG, 2002. p. 204-205.
[25] "Rigidez, automatismo, distração, insociabilidade, tudo isso se interpenetra, e é de tudo isso que é feita a comicidade de caráter". BERGSON, 2001. p. 110.
[26] BERGSON, 2001. p. 145.

> à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo.[27]

Seria difícil falar de Flaubert sem falar também de Baudelaire. Eles nasceram no mesmo ano, 1821, na França e tiveram suas obras levadas ao tribunal também no mesmo ano, em 1857, por atacarem a moralidade, descrevendo cenas da sociedade burguesa tão realisticamente, que não poderiam ser admitidas.

O sociólogo Pierre Bourdieu em *As regras da arte,* chama de "atentado simbólico", transgressão criativa "perfeitamente séria e paródica a um só tempo"[28], o fato de Baudelaire ter se candidatado à Academia francesa, pretendendo a cadeira de Lacordaire, um religioso dominicano que se prevalecia do apoio da opinião pública. Lugar de seus inimigos conservadores, visitou-os um a um, exortando-os, elegantemente, a dizerem-lhe o que pensavam de sua obra. Essa atitude, que chegou a assombrar até mesmo Flaubert, Bourdieu compara ao que "quase um século mais tarde, os meios da pintura chamarão de 'ações'"[29], as transgressões sociais.



FIG. 12: Théodore Chassériau. Retrato de Henri Dominique Lacordaire
1840

Para Antoine Compagnon, Baudelaire privilegiou o recurso da ironia que foi

[27] BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. O pintor da vida moderna. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1996. p. 23-24.
[28] BOURDIEU, 1996. p. 79.
[29] BOURDIEU, 1996. p. 79.

ignorado pela narrativa ortodoxa da tradição moderna, a qual optou pelo lado trágico ou "mallarmeano da dobra critica"[30]. Para o crítico, Baudelaire não se deixou enganar pela modernidade, pelas ideias difundidas pela burguesia. O que não impediu que, depois dele e de outros modernos fundadores, ainda vigorassem ideias de progresso que se baseavam em um tempo sucessivo de desenvolvimento linear e com a implícita superioridade dos modernos sobre os antigos. Compagnon insiste que preferiria ver algo como a história da ironia e da melancolia. A história, como queria Benjamim, dos fracassos do progresso[31].

As opiniões de Bouvard e de Pécuchet retratavam as que se repetiam comumente na sociedade do final do século XIX e desafiavam Flaubert a desenvolver toda sua crítica, num exercício irônico da exaltação do que desejava atacar.

Seu perfeccionismo em busca das melhores frases era exaustivo chegando a gastar "dois dias para a pesquisa de duas linhas" [32]. "Escrever bem o medíocre"[33] era seu objetivo e, para alcançá-lo, isolava-se e estudava sobre diversos assuntos.

Em cartas, ele se queixava a seus amigos. Numa, de 1877, a Madame Roger dês Genettes, demonstra seu humor, se referindo a toda imbecilidade em que se encontrava mergulhado:

> Na próxima semana irei a Clamart *abrir cadáveres.* Sim, eis até onde me leva o amor à literatura. (...)
> Bouvard e Pécuchet me empolgam a tal ponto que me transformei neles. A estupidez deles é a minha própria estupidez e sonho com ela... Enfim,

[30] COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da Modernidade.* Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. p. 47.
[31] COMPAGNON, 1996. p. 48-49.
[32] BARTHES, Roland. Flaubert e a Frase. In: *O Grau Zero da Escrita*: Seguido de Novos Ensaios críticos. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 162.
[33] BOURDIEU, 1996. p. 114.

> terminei o primeiro capítulo e preparei o segundo, que compreendera a química, a medicina e a geologia, tudo isso devendo perfazer 30 páginas.[34]

Noutra, enviada a George Sand:

> Estou lendo, atualmente, livros de higiene. Oh! Como é cômico! Que ousadia a dos médicos! Que descaramento! Que asnos a maior parte deles![35]

Apesar da modernidade ter sido inaugurada com muita ironia e humor, algo acabou se tornando bem sério. Para falarmos um pouco mais sobre essa seriedade, voltamos ao crítico que nunca viu o humor funcionar na arte visual,[36] Clement Greenberg, mas agora em seu melhor exemplo, o do artista Jackson Pollock. No filme de Paul Falkenberg e Hans Namuth, ele aparece trabalhando ao ar livre, respingando bruscamente a tinta sobre o enorme tecido estendido sobre o chão. Fumava um cigarro que quando se encontrava pequeno, era arremessado para bem longe e, na cena seguinte, aparecia com outro aceso na boca, enquanto em uma mão segurava uma trincha e na outra uma lata de tinta. Andava pelos lados da pintura, gotejando suas cores. Ao preparar sua tinta esmalte, misturava-as de lata para lata, utilizando suas mãos quando necessário. A câmera mostra a todo instante os sapatos de Pollock que iam ficando cada vez mais parecidos com sua pintura. Ah, como podia ser tão sério?

No curta metragem *Lições de vida*[37] (1989), Martin Scorsese nos apresenta um famoso artista, Lionel Dolbie, representado pelo ator Nick Nolte, que vive uma crise amorosa com sua jovem assistente que o rejeita, esperando dele uma

---

[34] FLAUBERT, 1981. p. 282-283.
[35] FLAUBERT, 1981. p. 281.
[36] Página 28 desta dissertação, citação n°24.
[37] *Life Lessons* (Martin Scorsese), juntamente com *Life Without Zoe* (Francis Coppola) e *Oedipus Wrecks* (Woody Allen) fazem parte da comédia *New York Stories*.

confirmação de seu talento. Já ele esperava dela emoções amorosas que pudessem alimentar sua obra. Em engraçadas cenas, que parecem ser sérias e intensas para o pintor, ao som de *A whiter shade of pale*[38], no último volume, e acompanhado por uma bebida alcoólica, Lionel Dolbie espalha tinta sobre sua enorme tela. As cores brilhando em plastas na sua paleta e no seu pincel. Ele vai ficando todo sujo, suado e ofegante, vai preenchendo com certo esforço físico toda a tela, como num transe, ele está dentro da pintura. As cenas são realmente muito bonitas, muita tinta saindo dos tubos, dá vontade de pintar também. Porém, tudo é também patético. Scorsese é irônico ao nos mostrar toda seriedade e o clima dramático que envolve a cena de trabalho. Apesar de cômico para a gente, tudo é muito sério para o artista e sua assistente. Scorsese nos convida a rir junto com ele da seriedade, do Expressionismo Abstrato, da fama em Nova York e de tudo que isso junto pode provocar.

Pollock faleceu em um acidente de carro quando sua vida se encontrava numa situação dramática e depressiva. O personagem de Scorsese, Leonel Dolbie, 30 anos após a morte de Pollock, ao ser abandonado por sua assistente e ficar só um pouco triste, encontra uma nova garota, que parecia mais feliz em cooperar com o famoso artista de Nova York e receber impagáveis lições de vida que pudessem contribuir para sua pintura ainda em estágio iniciante.

Bergson escreve, em seu estudo sobre o riso, que toda rigidez é cômica e que as vezes surpreendemos um mecanismo rígido "como um intruso, na viva continuidade das coisas humanas", que por ser como uma distração da vida que exprime uma imperfeição individual ou coletiva, exige uma correção imediata. "O riso é essa correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos

[38] Procul Harum. *A whiter shade of pale*, de Keith Reid e Gary Broker.

homens e dos acontecimentos"[39]. Ele não teria nada de benevolente. "Ao contrário, pagaria o mal com o mal."[40]

A seriedade de Pollock e do Expressionismo Abstrato talvez sejam como uma dessas distrações dos homens e dos acontecimentos, que se tornam risíveis...

Poderíamos pensar em outra distração da modernidade, a que Compagnon chamou de o "esnobismo da vanguarda", que pretendia estar à frente de seu tempo, antecipando o presente. A vanguarda é termo de origem militar, que designa os combatentes que vão à frente da tropa numa batalha e têm a missão de guiar seu grupo. Um pouco como Flaubert, n*o Dicionário das ideias feitas*, Baudelaire evidencia frases ao gosto dos franceses, atacando com seu humor irônico o sério fanatismo.

> Do amor, da predileção dos franceses pelas metáforas militares. Aqui, toda metáfora vem com bigode.
> Literatura militante
> Manter o avanço
> Levantar a bandeira.
> Manter a bandeira levantada.
> Jogar-se no corpo a corpo.
> Um dos veteranos.
>
> Todas essas gloriosas expressões são geralmente aplicadas aos fanfarrões e aos desocupados de botequim.
>
> *Metáforas francesas*
>
> Soldado da imprensa judiciária (Bertin).
> A imprensa militante.
>
> Acrescentar às metáforas militares:
> Os poetas de combate.
> Os literatos de vanguarda.
>
> Essa inclinação pelas metáforas militares denota não espíritos militantes, mas espíritos feitos para a disciplina, isto é, para a conformidade (...).[41]

[39] BERGSON, 2001. p. 64.
[40] BERGSON, 2001. p. 144.
[41] BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009. p. 58.

Baudelaire e Flaubert, mesmo sem fazerem parte de um grupo resistiam com suas obras a certas ideias que eram difundidas no final do século XIX. Eles observavam tanto o seu tempo, que enxergavam a mediocridade que tomava força e era difundida para o mal, da qual muita gente só se daria conta depois de todo desastre da segunda guerra mundial.

Através de Bouvard e Pécuchet, Flaubert satiriza a visão burguesa e seus discursos, que tanto desprezava. Apesar de seus personagens se encontrarem no campo, tinham notícias do que acontecia na capital, no início de 1848. Paris se encontrava cheia de barricadas e a proclamação da República havia sido afixada na Prefeitura. Todos pediam pelo sufrágio universal. Esses assuntos são comentados em seu livro, em frases que representam o lugar comum do mundo burguês, pois circulavam dissociadas de qualquer reflexão: Bouvard rejubilava-se em seu patriotismo pelo triunfo do povo, oferecendo uma árvore da Liberdade para a comemoração em Chavignolles. Pécuchet também estava muito satisfeito, pois "a queda da realeza confirmava sobejamente as suas previsões"[42]. O padre, depois de esbravejar contra os reis, glorificou a República, lembrando a alforria de toda a servidão, ao mesmo tempo, conjurou a seus irmãos a não cometerem nenhuma desordem, voltando para casa pacificamente. Os simples esperavam pela promessa de felicidade. Os notáveis comemoravam a Revolução com o lema *tudo pelo povo!* Mas também demonstravam insegurança em relação à ordem e seus bens, pressentindo horrores. Bouvard e Pécuchet, diante de tudo isso, pensam em se tornar deputados; sobre o sufrágio universal declaram que "extensivo a todo mundo não podia ser inteligente." Como os debates sobre a constituição não interessavam a

[42] FLAUBERT, 1981. p. 136.

ninguém, "a 10 de dezembro todos os Chavignoleses votaram em Bonaparte,"[43] resultado que Bouvard atribuiu à estupidez do povo.

Flaubert trabalhava em oposição à burguesia que se aproximava do poder e que afirmava de "maneira tão brutal os seus valores e sua pretensão de controlar os instrumentos de legitimação, tanto no domínio da arte como no domínio da literatura."[44] Para ele, tudo que os artistas burgueses faziam soava como falso, no caso dos escritores, para sobreviver, escreviam para os jornais e revistas textos ao gosto do senso comum, para agradar à maioria. Numa carta a George Sand, de 29 de abril de 1871, ele relata:

> "tudo era falso, falso realismo, falso crédito e mesmo falsas mundanas [...]. E essa falsidade[...] aplicava-se sobretudo na maneira de julgar. Desejava-se uma atriz, mas como boa mãe de família. Exigia-se que a arte fosse moral, que a filosofia fosse clara, que o vício fosse decente, que a ciência se colocasse ao alcance do povo".[45]

Baudelaire, em *Meu coração desnudado*, também declara sua falta de esperança:

> É só pelo Mal-entendido que o mundo segue em frente.
> - É só pelo Mal-entendido geral que todo mundo se põe de acordo.
> - Pois se, por desgraça, nos compreendêssemos, jamais poderíamos nos pôr de acordo.[46]

Baudelaire e Flaubert não tinham ilusões, nem expectativas em relação aos desejos do povo, muito menos da burguesia, que se dizia revolucionária e a favor do proletariado, mas se demonstrava conservadora e contra uma profunda reforma social, favorecendo a eleição de Luís Napoleão Bonaparte e o golpe que o tornaria imperador, sufocando a Revolução e perseguindo quem se demonstrasse contra sua autoridade.

---

[43] FLAUBERT, 1981. p. 148.
[44] BOURDIEU, 1996. p. 75.
[45] FLAUBERT *apud* BOURDIEU, 1996. p. 76.
[46] BAUDELAIRE, 2009. p. 74.

Em novembro, de 1870, o exército prussiano que se encontra em território francês, chega à Croisset, onde vive Flaubert. Com a França derrotada, Napoleão III capturado e a Terceira República declarada, Flaubert devolve sua condecoração da Legião de Honra.

Em 13 de novembro de 1872, escreve à Turgenev:

> O *estado social me arrasa.* (...) A Estupidez pública me submerge. Desde 1970, fiquei patriota. Vendo meu país afundar, senti que o amava. A Prússia pode abaixar seus fuzis. Já não há mais necessidade deles para nos fazer morrer.
> A Burguesia está tão confusa que não tem mais nem o instinto de defesa; e o que vai lhe acontecer será pior. (...)
> Sempre tentei viver numa torre de marfim; mas uma maré de merda arrebenta os muros, quer derrubar tudo. Não se trata de política, mas do *estado mental da França*. (...)
> Bela situação! O que não me impede de preparar um livro [*Bouvard e Pécuchet*] em que trato de cuspir minha bile (...) 1870 fez com que muita gente ficasse louca e imbecil ou enraivecida. Estou nesta última categoria. Eis a verdade.[47]

Em agosto de 1874 começa a escrever *Bouvard e Pécuchet*, mas a falência de Commanville, marido de sua sobrinha Caroline, obriga-o a vender sua fazenda em Dauville, deixando-o arruinado financeiramente. Sua saúde também estava ruim. Flaubert falece em 1880, e não presencia o desenrolar de tantas batalhas.

As rivalidades entre as nações que desejavam o seu progresso, sua expansão territorial e o seu domínio sobre a outra culminariam, no século seguinte, na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), ponto de partida para novos e irreconciliáveis conflitos que desencadeariam, duas décadas mais tarde a guerra mais devastadora e abrangente da história, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

O filosófo alemão Peter Sloterdijk, em seu *O desprezo das massas,* explica que quem quiser entender o efeito *Führer* deve deixar de buscar uma

[47] FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares.* Trad. Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 231-232.

demonização pessoal do ditador, pois ele não era absolutamente talentoso, "sob nenhum aspecto uma personalidade criadora. Para o seu êxito bastava que pudesse ser um receptor popular"[48].

Hitler não tinha inteligência para manipular a massa, pelo contrário, a representava, era "seu subordinado e sua essência". Além de apontar para a admiração e veneração como "necessidades internas da massa", Sloterdijk ainda observa que "o sonho do grande sucesso sem mérito tornou-se verdadeiro nele e, através dele, para inúmeras pessoas."[49] Uma única pessoa pode representar um ajuntamento, "num único indivíduo, num tal *Führer* (...), de fato fica tudo preto de gente."[50]

Sloterdijk diz que "seus traços de caráter histéricos, ordinariamente megalomaníacos e cômicos estavam desde o inicio direta e publicamente evidentes." [51] No documentário *Arquitetura da destruição,* de Peter Cohen, podemos colher exemplos desses traços megalomaníacos de que ele nos fala: a Alemanha seria a capital do mundo, o sonho arquitetônico de Hitler era de imensas proporções: mais de 40 cidades com projeto de construção monumental. O seu Arco do Triunfo, por exemplo, que deveria ser construído antes mesmo da vitória do nazismo, era duas vezes maior que o original francês. O grande Centro Cultural seria o maior do mundo com lugar para 180 mil pessoas. Nos projetos urbanísticos, arquitetônicos e artísticos do partido, que estavam em acordo com o gosto de Hitler, que por sua vez representavam um ajuntamento de gente, podiam-se ver grandiosidade, orgulho, enfoque na teatralização, referências greco-romanas e a associação da arte moderna à doença e à degeneração. Não é à toa que, por essa época, os artistas, os críticos e os historiadores se deslocaram

[48] SLOTERDIJK, Peter. *O Desprezo das massas:* Ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 32.
[49] SLOTERDIJK, 2002. p. 31.
[50] SLOTERDIJK, 2002. p. 35.
[51] SLOTERDIJK, 2002. p. 32.

de Paris para Nova York, fugindo do nazismo e contribuindo para o movimento denominado por H. Rosenberg de Expressionismo Abstrato.

Olhando por essas lentes, percebemos ainda mais a inteligência dos primeiros modernos que, cada um à sua maneira, faziam resistência à esse "pretume de gente" que se formava, a massa, que Sloterdijk despreza. "Os ditadores são os serviçais do povo, nada mais que isso; um papel, aliás, vergonhoso. E a glória é o resultado da adaptação de um espírito à estupidez nacional."[52] Essa nota foi encontrada em papel solto, entre os manuscritos deixados por Charles Baudelaire e foram publicados após a morte de sua mãe.

Antoine Compagnon, aponta para a ironia histórica que quis que a arte moderna chegasse ao *pop*. "Eis o resultado de mais de um século de tradição moderna: a arte é somente uma mercadoria."[53] A partir desse momento, o único critério é o da ironia, através da figura mais poderosa da pós-modernidade, a citação.

Danto conta que quando Warhol empilhou réplicas perfeitas das embalagens de sabão em pó *Brillo,* na Stable Gallery, em 1964, além da "euforia filosófica que subsistiu à repulsa estética provocada pela exposição,"[54] houve uma certa sensação de injustiça, porque a caixa comum de Brillo foi de fato *desenhada* por um artista levado pela necessidade a fazer arte comercial. A pergunta que se fazia era por que as caixas de Warhol custavam duzentos dólares enquanto as originais não valiam nem dez centavos? Para o filósofo, a transfiguração de um objeto banal em obra de arte "traz à luz da consciência as estruturas da arte o que sem dúvida pressupõe que tenha havido um certo desenvolvimento histórico para que a metáfora [caixa-de-*Brillo*-como-

[52] BAUDELAIRE, 2009. p. 60.
[53] COMPAGNON, 1996. p. 98.
[54] DANTO, Arthur. *A Transfiguração do lugar-comum:* Uma filosofia da arte. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify. 2005. p. 25.

obra-de-arte] fosse possível."[55] Andy Warhol ri cinicamente do mercado também quando diz que para ele não existe um estilo melhor do que outro, "você deve poder ser um expressionista abstrato na semana que vem, ou um artista da *pop art*, ou um realista, sem achar que está desistindo de alguma coisa."[56]

Dez anos antes, Robert Rauschenberg, em 1953, datava e assinava o *Erased De Kooning drawing* [desenho de De Kooning apagado], atacando diretamente o estilo oficial da arte, o expressionismo abstrato de De Kooning e seus pares. Rauschenberg teve uma desconfortável conversa com De Kooning, que lhe cedeu um desenho difícil de apagar, feito com crayon, lápis e carvão. Depois de um mês e muitas borrachas, seu trabalho estava pronto.



FIG. 13: Robert Rauschenberg
Desenho de De Kooning apagado
1953

Em *Após o fim da arte,* Arthur Danto também enfatiza a citação, de maneira não inocente, entretanto, a sua principal característica não seria a ironia, como para Compagnon, e sim a comédia. No último capítulo, Modalidades da história: possibilidade e comédia*,* ele escreve que a citação só é possível "da perspectiva da menção em vez da do uso, e com espírito de piada"[57]. O que também está de acordo

[55] DANTO, 2005. p. 297.
[56] DANTO, 2006. p. 42.
[57] DANTO, 2006. p. 242.

com Compagnon, que diz que, muitas vezes, "as construções pós-modernas têm um ar de pastiche ou de paródia."[58].

Para exemplificar a comédia, Danto escolhe a obra dos artistas russos Komar e Melamid, que desenvolveram uma pesquisa de opinião pública para realizarem *The most wanted painting* [A pintura mais desejada] e *The least wanted Painting* [A pintura menos desejada], inicialmente nos Estados Unidos, mas depois em outros catorze países. As pinturas que eles produziram, baseadas em suas pesquisas de opinião, observamos que as mais desejadas e as menos desejadas são semelhantes em diferentes lugares do mundo. As mais desejadas em quase todos os países, são cerca de 44% azuis e têm figuras numa paisagem, com uma árvore. As menos desejadas são, na maioria, abstratas, geométricas, marrons, vermelhos, laranjas, roxos, cinzas...

Outro artista que Danto utiliza para exemplificar a comédia na arte contemporânea, é Russell Connor com a pintura *O sequestro da arte moderna pelos nova iorquinos*. Nela, ele insere as mulheres de *Lês demoiselles d'Avignon* (1907), de Picasso, na cena pintada por Rubens, *O rapto das filhas de Leucipo* (1617/18). O título da pintura se refere também ao nome do livro do crítico francês

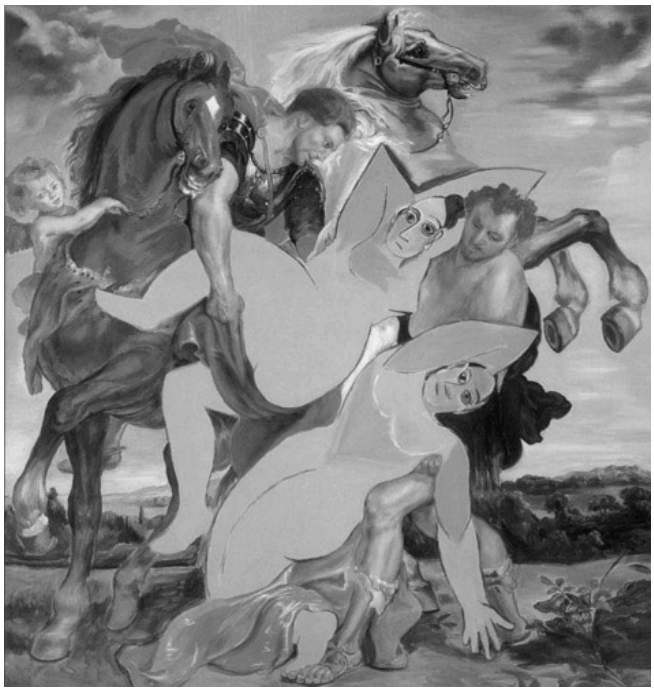


FIG. 14: Russell Connor
O sequestro da arte moderna pelos novaiorquinos
1985

[58] COMPAGNON, 1996. p. 110.

Serge Guilbaut, *Como Nova York roubou a ideia da arte moderna.*

O trabalho de pesquisa de Komar e Melamid e todas as pinturas que realizaram em vários países, em busca da pintura mais desejada e da pintura menos desejada, e também o trabalho de Russell Connor, mesmo imitando Picasso, Rubens e Guilbaut, levam suas próprias assinaturas.

Para se opor à comédia, Danto exemplifica o seu oposto, a tragédia, que seria justamente o equívoco em usar a citação, sem trazer a obra para o nosso presente, escondendo informações ao invés de mencionar, como foi o caso do grande falsificador de obras do século XVII, Han van Meegeren, que se especializou em *Vermeers*. Mesmo proporcionando várias reflexões repletas de ironias acerca da arte, Danto o associa à tragédia, pois no momento da revelação de sua autoria, após o término da Segunda Guerra Mundial, Meegeren foi preso e, depois de condenado a um ano de prisão, falece, antes de começar a cumprir sua pena.

Antes disso, Meegeren viveu como uma celebridade clandestina, viu seus quadros em importantes coleções e museus e, como conta a sua *lenda*[59]*,* vendeu um deles à Herman Göring, segunda pessoa depois de Hiltler na hieraquia nazista, motivo pelo qual a Holanda o acusou por ter vendido um tesouro nacional ao inimigo nazista. Para salvar-se dessa acusação em que era inocente, só havia uma saída, dizer a verdade, que o *Vermeer* era falso, que ele o havia pintado e, para provar que não estava mentindo, pintou, na prisão, seu último Vermeer, *O jovem Cristo ensinando no templo,* sob olhares de um grupo de testemunhas oficiais. O falsário poderia ter cumprido sua pena, mas ele é quem menos suporta a revelação.

[59] WYNNE, Frank. *Eu fui Vermeer:* A Lenda do falsário que enganou os nazistas. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

A diferença entre a tragédia e a comédia, nesses casos, é que Meegeren se passava por Veermer enquanto Russel Connor não fingia ser Picasso ou Rubens. Conta a *Lenda* também que Meegeren não gostava de estudar, então, se for como Danto considerou, que o limite da imaginação é o conhecimento, Meegeren talvez se sentisse prejudicado, pois não conhecia ou não dava importância ao que já havia sido ou estava sendo feito na arte e não pensava nas possibilidades que poderia desenvolver a partir de suas habilidades. Mas nem tudo é possível e cada caso será avaliado individualmente.

Para Compagnon, a Pós-Modernidade é a realização das possibilidades não realizadas no moderno, ela é a verdade do moderno, que questiona seu papel e seus efeitos desastrosos, como o nazismo. Assim ela seria mais um movimento do moderno, pois é um passo a mais em direção à essência da arte. Na conclusão de seu livro, no capítulo chamado Retorno a Baudelaire, ele diz que "com a Pós-Modernidade, não fizemos mais que recuperar o atraso do pensamento em relação à arte desde Baudelaire."[60]

A PROCISSÃO MODERNA

> Para celebrar a mudança do Museu de Arte Moderna, localizado no centro de Manhatan, para o MoMA QNS, para dar as boas vindas aos ícones mais sacralizados do MoMA à Periferia, venha e reverencie a Procissão Moderna na sua jornada ao Queens em 23 de junho. Para nos trazer prazer, paz e, as vezes, redenção...
>
> Francis Alÿs
> Nova York, 2002

Este trabalho de Francis Alÿs nos ajuda a pensar sobre as resistências encontradas, ainda hoje, quando se deseja lançar mão das citações, juntamente com o

[60] COMPAGNON, 1996. p. 126.

humor e a ironia que as envolvem, e os debates que vêm a tona quando se deseja utilizá-las.

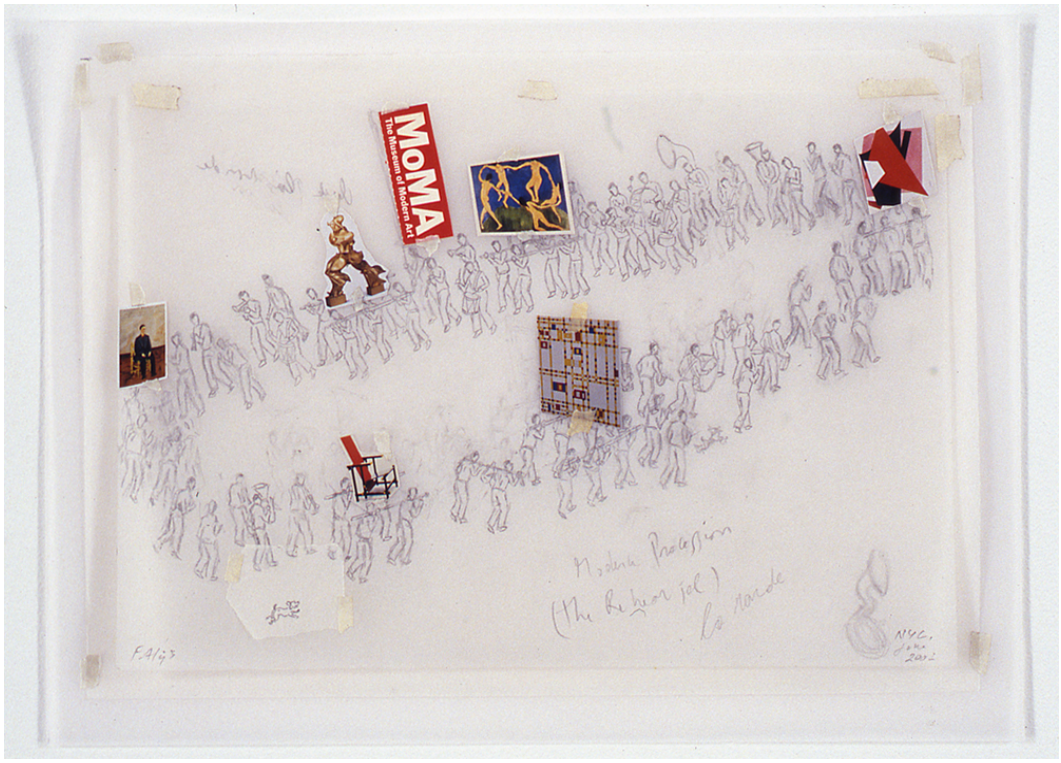


FIG. 15: Francis Alÿs
Desenho para *A procissão moderna*
2002

No ano de 1999, o MoMA convidou Francis Alÿs a propor um trabalho para o *Projects 76*. Três meses depois, ele apresenta sua proposta, baseada em rumores que se confirmariam no ano seguinte: o MoMA-Manhattan anuncia sua mudança temporária para o MoMA-QNS, por motivo de reforma. Alÿs então propõe *The modern procession,* que anunciaria a mudança e também celebraria a entrada da coleção

permanente do museu na periferia, "consagrando uma seleção de obras primas do MoMA e desfilando estes ícones modernos pelas ruas de Nova York."[61]

Na publicação do trabalho, podemos ler alguns e-mails trocados entre Alÿs e o curador Harper Montgomery sobre as negociações para que, na *procissão,* pudessem ser utilizadas obras-primas originais do museu, o que foi prontamente negado pela instituição, no dia 2 de maio de 2001, com um "retumbante e inflexível 'não'"[62], o que levou o artista a cancelar o projeto por alguns meses, até que o ataque de 11 de setembro o fizesse retomar as negociações, esperançoso de que a procissão pudesse ser um "veículo relevante para um evento público nas ruas de Nova York"[63].

Assim, "para evitar o desperdício de mais tempo negociando o empréstimo (ou representação) de obras-primas do MoMA", Alÿs estudava outras possibilidades para o trabalho: A introdução de um bezerro em ouro maciço "como ícone principal da procissão (...) um perfeito substituto para a presente ocasião" ou a intervenção "guerilla", numa versão reduzida, com apenas um ícone e poucos músicos, Ou ainda, um detalhe de *Les demoiselles d'Avignon* feito com sementes e outro da *Noite estrelada*, de Van Gogh, com penas... Mas "no final, o único que realmente conseguiu manter sua essência foi o palanquim com *A roda de bicicleta*, de Duchamp. Porque é *readymade*. E, por definição, você pode refazer um readymade. Eles pertencem a todos."[64] Sobre as *Demoiselles* com sementes, o museu sugeria que usassem em seu lugar "um cartaz oficial do MoMa"[65].

---

[61] E-mail de Francis Alÿs para Harper Montgomery. 3 de Junho de 2000. In: ALŸS, Francis. *The Modern Procession.* NovaYork: Public Art Fund. 2004. p. 50.
[62] E-mail de Harper Montgomery para Francis Alÿs. 2 de Maio de 2001. In: ALŸS, 2004. p. 59.
[63] E-mail de Francis Alÿs para Harper Montgomery. 29 de Setembro de 2001. In: ALŸS, 2004. p. 61.
[64] A conversation among Francis Alÿs, Robert Storr, and Tom Eccles. In: ALŸS, 2004. p. 86.
[65] A conversation Among Francis Alÿs, Robert Storr, and Tom Eccles. In: ALŸS, 2004. p. 85.

Tom Eccles, diretor da Public Art Fund, que também produziu a *Procissão*, nos conta que, apesar dessas questões de representação da coleção terem sido bastante discutidas numa exposição anterior chamada Museum as a Muse: Artists Reflect*,* elas ainda eram motivos de preocupação para o museu. Em seu texto, ele se pergunta se o trabalho de Maurizio Cattelan, realizado anteriormente no *Projects 65*, e a sua "falta de decoro" não teriam sido como um "fantasma que assombrou nossas discussões com o museu em relação a *A procissão moderna*."[66]

Esse trabalho que Cattelan apresentou em 1998 se chama *Picasso* e trata-se de um ator contratado para ficar dentro do MoMA e às vezes sair dele usando uma enorme cabeça e um traje de Picasso, cumprimentando e interagindo com as pessoas.



FIG. 16: Maurizio Cattelan
Picasso
1998

Numa entrevista a Bob Nickas, na *Index magazine,* Cattelan declara que "queria que ele fizesse as mesmas coisas que o Mickey Mouse faz"[67], mas não havia dado instruções aos atores, que eram profissionais. Mas Bob Nickas afirma que amigos viram *Picasso* pedindo esmola e dormindo no chão. Há relatos também de que balançava moedas

[66] ECCLES, Tom. Outside Intervention*:* The Making of the Modern Procession. In: ALŸS, 2004. p. 13.
[67] http://www.indexmagazine.com/interviews/maurizio_cattelan.shtml

enquanto andava. Curiosamente, entre as imagens das obras de Cattelan exibidas no site do MoMa, *Picasso* não aparece.

As negociações entre Alÿs e o MoMA para a utilização de suas obras primas deflagraram uma crise de identidade no museu. Muitas perguntas vieram à tona, questões que iam-se pensando ao longo do diálogo através do trabalho. Uma delas, por exemplo, era sobre a função do museu. Seria ele um lugar de colecionar obras de arte e conservá-las ou seria também papel da instituição colaborar com o trabalho do artista? Qual seria sua função na construção da arte contemporânea? As obras existentes no museu poderiam ser material para um outro trabalho? Como se situaria o museu, sendo responsável pela conservação de suas obras e sendo co-responsável pela realização de uma nova obra? Como o museu colaboraria para uma crítica do próprio museu? Como escolher entre o moderno e o contemporâneo, entre a história e o presente? Como conciliar a mobilidade proposta por Francis Alÿs, com a imobilidade das obras da coleção? Qual a diferença entre documentar a história e participar, como uma instituição, na história? Para Robert Storr, os debates que tiveram lugar dentro da instituição também fazem parte do trabalho.

Para ajudá-lo nestas questões, Francis Alÿs consultou o antropólogo Francesco Pellizzi, que estuda as religiões no México e ele explicou que "não perdesse mais tempo lutando pelos originais; atualmente, muitas procissões são feitas com réplicas."[68] Foi então que Alÿs aceitou utilizar cópias, que seriam confeccionadas no México.

[68] A Conversation Among Francis Alÿs, Robert Storr, and Tom Eccles. In: ALŸS, 2004. p. 85.



FIG. 17: Francis Alÿs
A procissão moderna
2002

No DVD que acompanha a publicação do trabalho, realizado em colaboração com Rafael Ortega, assistimos à passagem das imagens consagradas da arte sendo levadas em palanquins nos ombros de voluntários: as reproduções de *Les demoiselles d'Avignon* (1907), de Picasso e *Mulher em pé* (1948), de Giacometti e a réplica da réplica da *Roda de bicileta* (1913), de Duchamp, visto que a que se encontra no MoMA já é uma réplica, além de Kiki Smith, de vestido preto, um "ícone vivo" representando os artistas de Nova York, que além de evidenciar a baixa presença feminina na coleção, sublinha "a surpreendente ausência do campo da performance, uma prática chave na elaboração do discurso da arte contemporânea, dos seis departamentos (pintura e escultura; desenhos; fotografia; arquitetura e design; cinema e mídia; gravuras e livros ilustrados) do Museu de Arte Moderna"[69].

O ritmo da procissão é marcado pelo som de uma banda peruana, que já havia participado de outras procissões. Seus instrumentos de sopro, mas também pratos e caixas marcam o clima de maneira religiosa e reverencial, desenvolvendo "um papel enorme na construção emocional de todo o evento. Uma vez que tendo a música se

[69] ALŸS, 2004. p. 103.

iniciado, o resto apenas se encaixou no lugar, ou melhor, no movimento."[70] E não faltou nada: bolinhas de sabão, rosas vermelhas nas mãos e pétalas largadas pelo caminho, pessoas fotografando e filmando, a polícia à pé e em carros acompanhando, dois cães, um cavalo, camisas de cores diferentes para cada função na procissão, todas com o nome do trabalho bordado em vermelho.

A primeira vez que assisti ao vídeo, senti um comichão de dentro pra fora, dei risadas, pelo tom paródico do evento, aquelas obras consagradas da Arte Moderna sendo levadas de um museu a outro, como ícones religiosos. As prostitutas, de Picasso, no lugar da Virgem que vai de uma igreja à outra. Também é engraçado pelo que tem de fúnebre. Tantas coisas podemos pensar... Francis Alÿs disse que "queria dar uma chance àquelas imagens congeladas, por um dia, de vir à vida uma vez mais."[71]

Mas confesso, também, que a cada vez que assisto *A procissão*, acho-a menos cômica, dou menos risadas. O tom religioso se sobrepõe ao profano, nos trazendo, como queria o artista, prazer, paz e redenção... A possibilidade do riso nos mantém em um estado de alerta. Ele não se realiza, talvez por causa do clima causado pela música ou por nossa admiração.

Aos poucos entenderemos um pouco mais sobre as características do humor e suas exigências e, mais à frente, voltaremos a este artista.

[70] ALŸS, 2004. p. 92.
[71] ALŸS, 2004. p. 104.

- 2 -

ALGUMAS IDEIAS SATÂNICAS SOBRE O RISO

No simples fato de uma obra de arte fazer rir, além de outros objetivos específicos que o trabalho possa ter, já se constata uma profanação da arte em relação a ela mesma, como objeto de culto e como objeto dentro de um contexto histórico que ao que tudo indica, é marcado pela seriedade: Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade*, diz que, quando se lembra "de seu entusiasmado ativismo", se enfada ou se deprime: "folhear o álbum da modernidade traz melancolia."

Para iniciar o texto *Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas*, Baudelaire cita uma frase que o faz escrever várias outras, importantes e espirituosas, através das quais ele contrapõe o riso e o cômico ao sagrado. A partir da constatação da singularidade da máxima: *o sábio só ri ao tremer*[72]*,* Baudelaire nos esclarece que "o cômico é um elemento condenável e de origem diabólica". Diz ele:

> O Sábio, isto é, aquele que é animado pelo espírito do Senhor, aquele que possui a prática do formulário divino, não ri, não se entrega ao riso senão tremendo. O Sábio treme por ter rido; o Sábio teme o riso assim como teme os espetáculos mundanos, a concupiscência. Ele se detém à beira do riso assim como à beira da tentação. (...) o Sábio por excelência, o Verbo Encarnado, nunca riu. Aos olhos Daquele que tudo sabe e que tudo pode, o cômico não existe. Entretanto, o Verbo Encarnado conheceu a cólera, conheceu inclusive as lágrimas.[73]

---

[72] *De que lábios cheios de autoridade, de que pena perfeitamente ortodoxa saiu essa estranha e surpreendente máxima?* In: BAUDELAIRE, Charles. *Escritos Sobre Arte.* Trad.Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário,1991. p. 27.

[73] BAUDELAIRE, 1991. p. 28.

Essa prática do "formulário divino" de que nos fala ironicamente Baudelaire, nos remete à uma religiosidade praticada nas sociedades primitivas e que perdura até hoje. O "formulário divino" é baseado na perfeição, em um tempo antes do pecado. Mesmo que seu texto se adapte às novas realidades, a ele nada de novo será acrescentado.

O historiador romeno Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano* mostra que o "nosso mundo" foi fundado pela imitação da obra exemplar dos Deuses. Ele observa que até a existência mais dessacralizada conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo. O homem religioso experimenta a necessidade de existir sempre num mundo total e organizado, num Cosmos. Sendo a *cosmogonia,* a suprema manifestação divina.

Os adversários que tentam atacar "o nosso mundo" são assimilados aos inimigos ou demônios, pois ameaçam transformá-lo em Caos. Segundo Mircea, o terror diante desse Caos corresponderia ao terror diante do nada. O espaço desconhecido que se estende para lá do seu "mundo", espaço não cosmisado porque não consagrado, onde nenhuma *orientatio* foi ainda projetada... – este espaço profano representa para o homem religioso o não ser absoluto.

O riso seria assim um desses adversários que ameaçam transformar o nosso mundo sagrado em um Caos.

Essa ameaça ao Cosmos vem da idéia da superioridade do homem contida no riso. "Uma perfeita idéia Satânica!"[74], diz Baudelaire. Ele ainda observa que esta idéia de superioridade contida no riso é revelada inclusive sobre a natureza, nos fazendo supor que se o homem fosse excluído da criação, não haveria mais o cômico,

[74] BAUDELAIRE, 1991. p. 32.

pois os animais não se crêem superiores aos vegetais, nem os vegetais aos minerais. *Portanto, o riso é satânico, logo, profundamente humano*[75].

O RISO NA IDADE MÉDIA

No romance de Umberto Eco, *O nome da rosa,* que se passa num mosteiro italiano medieval, em 1327, o riso era condenável, pois quem muito risse, em algum momento poderia rir também de Deus, demonstrando sua superioridade em relação a Ele. "Rindo, o insipiente diz implicitamente *'Deus non est,*"[76] explica o monge Jorge de Burgos, que mesmo cego controla o acesso às obras que pertencem à biblioteca precedida por um labirinto. Rodeada de segredos, sua importante coleção possuía obras raras e com o "poder de mil escorpiões", como o *Coena cypriani* escrito entre os séculos V e VII, cuja leitura havia sido proibida pelo abade do mosteiro, mas era lido as escondidas pelos monges que se divertiam e riam das paródias bíblicas.

No estudo de Bakhtin, observamos como o tom *sério exclusivo* caracterizava a cultura medieval oficial. "O riso na Idade Média estava relegado para fora de todas as esferas oficiais da ideologia e de todas as formas oficiais, rigorosas, da vida e do comércio humano." [77]

Interessante também é observar como a mesma igreja que proibia o riso, o autorizava em algumas datas específicas, como é o caso da tradição do *riso paschalis* que autorizava a carne e a vida sexual, após o cumprimento do período de jejum pelos

---

[75] BAUDELAIRE, 1991. p. 34.

[76] ECO, Umberto. *O Nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 159.

[77] BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. O Contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Huicitec; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2008. p. 63.

fieis, assim como "permitia o riso e as brincadeiras licenciosas no interior da igreja na época da Páscoa." [78]

Na festa dos loucos, parodiava-se o culto oficial pela utilização de fantasias e danças obscenas. As pessoas se desnudavam e se embriagavam. Essa festa chegou a ser comemorada dentro da igreja nos primeiros séculos do cristianismo, mas, no final da Idade Média, foi considerada ilegal, passando a ser celebrada nas ruas e tavernas, de modo que "a tolice (a bufonaria) que é a nossa segunda natureza e parece inata ao homem, possa ao menos uma vez por ano manifestar-se livremente (...) para em seguida [este] regressar com duplicado zelo ao serviço do Senhor."[79]

Assim, os homens medievais participavam igualmente da vida oficial e das festas. E assim como a *festa dos loucos* havia também a *festa do asno,* o *carnaval,* o *charivari*[80]... Em todas, o riso desempenhava um papel primordial. Nelas se suspendiam provisoriamente as interdições do sistema oficial e suas barreiras hierárquicas.

Bakhtin ainda nos mostra que o fato de o riso sofrer interdições na cultura oficial, o fez ficar ainda mais forte fora dela, acentuando sua "implacável lucidez", seu "radicalismo e sua liberdade excepcionais"[81]. Fora dos limites oficiais, isto é, na cultura popular, o riso obteve privilégios de licença e impunidade.

Conhecendo esse complexo contexto de tentativas de controle sobre o riso e percebendo a dificuldade em seu manejo, Eco traz à tona em seu romance, o

---

[78] BAKHTIN. 2008. p. 67.

[79] BAKHTIN, 2008. p. 65. Trecho da apologia à festa dos loucos, sec. XV.

[80] Charivari é um riso zombeteiro de uma comunidade diante da residência de um dos paroquianos, que está excluído do grupo por uma conduta repreensível (como o casamento de uma viúva ou de pessoas de idades diferentes, mulheres ou maridos violentos, desvios sociais etc.). O charivari podia durar uma semana diante da casa de suas vítimas, até que elas aceitassem e pagassem uma multa. In: MINOIS, George. *A História do riso e do escárnio.* Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003. p. 169-170.

[81] BAKHTIN, 2008. p. 62.

mistério que envolve o perdido, ou talvez o nunca escrito, segundo volume da *Poética*, de Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.).

Na trama, esse livro antigo, raro e de conteúdo considerado perigoso, que talvez fosse o último volume existente sobre a terra, integrava o acervo da biblioteca do mosteiro. Um livro que, segundo o próprio Aristóteles, falaria da *comédia e das coisas risíveis*[82].

O fato de Aristóteles ter se referido algumas vezes a esse estudo e o fato de esse livro não existir, somado às importantes contribuições que já havia dado quando tratou da tragédia na *Poética* e também na *Retórica* e em *Das partes dos animais*, em que ele declara que o homem é o único animal que ri[83], parecem ter aguçado a imaginação de Eco. Tanto que seu personagem Guilherme de Baskerville, mesmo sem ler o livro de Aristóteles supõe seu conteúdo chegando a descrever o seu primeiro parágrafo.

Partindo da suposição da existência do segundo volume da *Poética*, Eco cria uma possível cena para o seu desaparecimento: O monge Jorge de Burgos envenena as páginas do livro que, devido à umidade, estavam coladas umas nas outras. Para passá-las, o leitor deveria umedecer a ponta de seus dedos na língua e assim ia se envenenando na medida em que fosse virando as páginas. Antes que terminasse, já estaria morto.

O monge afirma que cada palavra de Aristóteles que havia lido naquele livro virara de cabeça para baixo a imagem de Deus e que "se esse livro se tornasse...

---

[82] Aristóteles se referiu a esse estudo algumas vezes, motivo pelo qual supõe-se que esse trabalho exista. Na Poética, no início do capítulo VI, antes de definir a tragédia, Aristóteles afirma que "da comédia trataremos depois". No livro I da Retórica, ele diz que "as coisas risíveis estão sendo definindas à parte nos tratados da poética" *(*I:11, 1.372a), e, no livro III ele afirma que tem escrito sobre as classes do risível. (III:18, 1.419b).

[83] ARISTOTELES. *Les Parties des Animaux.* Trad. Pierre Louis. Paris: Les Belles Letres, 1993. III, X, 673a.

[tivesse se tornado] matéria de livre interpretação, teríamos ultrapassado o último limite."[84]

Assim, para evitar todo esse mal, Jorge provoca um incêndio na biblioteca e, em seguida, lança o livro de Aristóteles ao fogo, que toma todo o mosteiro até que tudo ali se acabe. Antes desse trágico fim, alguns curiosos pelo conteúdo do livro já haviam morrido envenenados. Durante o incêndio também muitas mortes aconteceram e o mosteiro se extinguiu completamente. Tudo isso para que o primeiro livro exclusivamente sobre o risível não viesse à tona.

A Igreja, em nome do monge Jorge de Burgos, queria evitar o inevitável... que o temível se tornasse cômico, que o homem vencesse o medo através do riso. Ela queria que o sério se fixasse e se isolasse de qualquer ambivalência, que dele ninguém duvidasse. Queria que a humildade de Cristo fosse um exemplo a ser seguido e não o seu contrário, a soberba do diabo. Assim, o tom sério se afirmaria como a única forma de expressar a verdade, o bem e tudo o mais que fosse importante.

O RISO NA GRÉCIA

Na Grécia antiga, apesar de o riso ter sido visto de forma positiva por ter uma concepção divina, pois sua origem é atribuída aos deuses que riam e, mesmo sendo marca da vida divina, não deixava de ser inquietante, pois ele só era verdadeiramente alegre para os deuses. Para os homens ele nunca era alegria pura, pois a morte sempre estava por perto, contaminando o riso. Nas festas arcaicas, ele não estava relacionado à diversão e sim aos preparativos do sacrifício. O riso era agressivo, evocava o caos original e era portador de uma incrível força destrutiva.

[84] ECO, 1983. p. 532.

A partir do século IV a.C., se anuncia uma nova sensibilidade, que considera incoveniente, maldoso e grosseiro o riso brutal da época arcaica, próximo de um "instinto selvagem, inquietante, que é preciso aprisionar, domesticar, civilizar."[85] Era preciso contestar o riso inextinguível dos deuses, "esse riso que vem do além e pode levar o homem à demência."[86] Assim, os gregos se confrontavam como adeptos ou adversários do riso.

Inicia-se, então, uma revisão e correção dos mitos, amenizando o riso. Para Platão (aproximadamente 427-347 a.C.) era inconcebível que os deuses rissem. "_ Ah! não se deve admitir que apresentem em seus poemas, dominados pelo riso, homens que merecem nosso apreço e, muito menos, os deuses."[87]

Outros filósofos não compartilham da mesma visão de Platão. Para Demócrito (aproximadamente 460 a.C. - 370 a.C.) "nada merece ser levado a sério, já que tudo é ilusão, aparência, vaidade."[88] Para Diógenes (aproximadamente 404 ou 412a.C. - 323 a.C.), o cínico, o riso é também positivo. Ele pratica a ironia de forma provocativa, persegue uma finalidade moral, aparentando imoralidade. "Ele consagrou o desprezo por todas as convenções sociais, fazia suas necessidades e copulava em público, multiplicando as provocações"[89].

Sócrates (469 a.C. - 399 a.C.), segundo Platão e Xenofonte, é um ironista sutil, utilizando o riso como instrumento em busca da verdade. Fingindo ignorância ou ingenuidade, ele leva seus interlocutores a demolir, eles próprios, suas convicções e crenças, conduzindo-os a insolúveis contradições que os deixam suspensos sobre os

---

[85] MINOIS, 2003. p. 49.
[86] MINOIS, 2003. p. 50.
[87] PLATÃO. *República* [Ou Sobre a Justiça, Diálogo Político]. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006. III 389a.
[88] MINOIS, 2003. p. 62.
[89] MINOIS, 2003. p. 62.

abismos do absurdo, em lugar de ajudá-los a sair dessa situação. "Ele passa a vida inteira a brincar e a fazer ironia com as pessoas"[90]. Sócrates não trouxe verdade à humanidade, e sim a ironia como sabedoria, como estilo de vida, a ironia que dissipa as miragens, nos torna lúcidos e destrói falsas verdades.

Mas as correntes de pensamento que defendiam a seriedade do ser, desconfiavam do riso e, na impossibilidade de eliminá-lo, buscavam enfraquecê-lo e regulamentá-lo. Não se podia deixar em liberdade uma força tão perigosa.

Todavia, é em Platão que se deve procurar uma argumentação de princípio contra o riso. O riso não está ausente de seus diálogos: Sócrates e seus interlocutores riem várias vezes, contudo, Platão desconfia do riso, cuja natureza ambivalente é inquietante, pois "sendo mau, todo homem terá uma desculpa para si"[91] e "não menos que a dor, o prazer leva a perda da razão."[92]

Rir do ridículo de outrem é também demonstrar que não se conhece a si mesmo. O único caso de riso lícito é rir dos inimigos. Na vida urbana, deve-se abster de rir. E na política o riso é absolutamente proibido, a "insolência a governantes não fica bem".[93] Os políticos devem sempre permanecer dignos e sérios.

Com Platão, o riso controlado é limitado a um uso parcimonioso a serviço do conhecimento.

Para Aristóteles, a diferença entre a tragédia e a comédia é que "procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são"[94], o que resulta dizer que o cômico degrada o homem e o trágico o engrandece. A definição

---

[90] MINOIS, 2003. p. 65.
[91] PLATÃO, 2006. p. 95. Livro III 391e.
[92] PLATÃO, 2006. p. 112. Livro III 402e.
[93] PLATÃO, 2006. p.91 livro III. 390a.
[94] ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p.242. Livro II. 1448a.

aristotélica do risível como um defeito e uma feiúra é igualmente negativa. O riso só é aceitável em pequenas doses, para tornar mais agradável a conversação, com brincadeiras finas e que não magoem.

Enquanto os filósofos expressam gravemente sua hostilidade em relação ao riso, os gregos de um modo geral divertem-se às refeições, na vida pública e privada. Brincam, zombam-se e criam ditos espirituosos.

O DIABO

É sobre os conceitos platônicos e aristotélicos que a teologia clássica é construída. "As três pessoas divinas (...) não têm nenhum motivo de hilariedade. Puro espírito, sem corpo e sem sexo, o trio divino, imutável e imóvel, está eternamente absorvido em sua autocontemplação."[95]

Quando chegamos ao cristianismo, o riso tem uma concepção totalmente negativa. Ele não é mais divino, e sim, diabólico. Apoiando-se no fato de que Jesus nunca riu, os teólogos constroem uma visão agelasta[96] da salvação. Deus não mais ri, Ele é a seriedade por excelência. O cristão deve imitar o Senhor e conduzir-se com a maior gravidade. A perspectiva do inferno deve inspirar-lhe temor e tremor. Sua origem começa com o elogio da incuriosidade.

> "Ela atribui ao Príncipe do Mal o espanto com qual se inaugura o conhecimento, a própria procura do conhecimento, ao mesmo tempo que a ligação entre o gozar e o conhecer. Deus proíbe os frutos da árvore da ciência e do gozo; o diabo impulsiona a colher a maçã do pecado."[97]

---

[95] MINOIS, 2003. p. 111.

[96] Agelasta diz respeito à pessoa que nunca riu ou que detesta o riso. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Orgs). *Uma história cultural do humor.* Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 84.

[97] LEFEBVRE, Henri. *Introducao à Modernidade*. Prelúdios. Trad. Jehovanira C. de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1969. p. 70.

A principal função do diabo é testar a virtude da humanidade. Ele é um obstruidor do cristianismo. Ele é a serpente que tentou Eva e causou a danação da raça humana. Sua punição está guardada para o futuro. "Em termos de números, o Diabo é sem dúvida o grande vencedor"[98]. Pois somos concebidos e nascidos em estado de culpa, sofreremos torturas inimagináveis no inferno.

O pecado original degradou a criação e o homem se distanciou de si mesmo. Por essa fissura provocada pelo diabo, se introduziu o riso. O diabo é ridente e zombador. "Ele ri de forma idiota, maldosa; ri dele mesmo e do mundo. Diabólico, o riso é feio, sacode o corpo, é indecente, incorreto, grotesco; é mau, exprime o orgulho, a zombaria, a troça, o desprezo, a agressividade."[99] O riso é a desforra do diabo e, desta forma, dessacraliza o mundo.

> "O Estado e a Igreja tinham muito bem colaborado; tinham estabelecido este principio da justiça e do julgamento legal: O diabo são os outros. O demônio é aquele que eu denomino assim, que eu persigo, que eu torturo, que eu extermino, que eu queimo; eis a prova: ele queima, logo, é o diabo".[100]

O diabo é o inimigo de Deus. Em hebraico, satanás significa o adversário. Injúrias e obscenidades fazem parte de seu repertório. Ele age e fala contrariamente às concepções cristãs, fazendo um barulho extraordinário.

Na Idade Média, a suspeita de adoração ao diabo levou milhares de pessoas à fogueira. As minorias, os leprosos, os homossexuais, os judeus, as mulheres velhas e viúvas, poderiam e deveriam ser perseguidos... A Igreja reafirmava o monopólio clerical sobre o acesso a Deus. Os Concílios Lateranenses davam instruções

---

[98] KELLY, Henry Ansgar. *Satã.* Uma Biografia. Trad. Renato Rezende. São Paulo: Globo, 2008. p. 367.
[99] MINOIS, 2003. p. 630-631.
[100] LEFEBVRE, 1969. p. 72.

de como lidar com os hereges. Eles deveriam ser excomungados e entregues à punição. Suas terras deveriam ser confiscadas. Os judeus e os muçulmanos deveriam usar roupas distintivas. Punições aos homossexuais e segregação aos leprosos previniriam a contaminação dos cristãos saudáveis. "O diabo estava sempre presente por trás da consciência da atividade de minorias, inspirando-as na busca da destruição da ordem divina."[101] O demônio, isto é, o outro, inspirava o mal e subvertia a ordem natural de Deus.

A biografia de Satã de Henry Ansgar Kelly, diz que no século XX, a partir dos anos 1960, a própria igreja sente a necessidade de rever a história de Satã que parece ter sido deturpada ao longo dos séculos. O papa Paulo VI, em 15 de novembro de 1972, declara que o diabo e sua influência precisam ser reestudados. O autor nos convida a uma viagem histórica em busca da verdadeira biografia de Satã. Mas é na *História do diabo* (2006), de Vilém Flusser, que encontramos algo mais esclarecedor, interessante e radical, com ideias colocadas de forma espirituosa, mas não menos aterrorizadoras.

Flusser propõe que deixemos as injustiças de lado e passemos a olhar as qualidades do diabo e não somente seus defeitos. A igreja nos ensinou que o Diabo recorre aos sete pecados capitais (soberba, ira, inveja, gula, avareza, luxúria e preguiça), "para seduzir e aniquilar nossas almas."[102] Flusser chama de "inócuos esses termos arcaicos, e facilmente substituíveis por termos neutros e modernos"[103]. Para a *soberba,* por exemplo, ele propõe um outro olhar, algo como a *consciência de si mesmo*, uma visão positiva.

---

[101] RICHARDS, Jeffrey H. *Sexo Desvio e Danação:* As Minorias na Idade Média. Trad. Marco Antônio Esteves e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 30.
[102] FLUSSER, Vilém. *A História do diabo.* Trad. Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2006. p. 25.
[103] FLUSSER, 2006. p. 25.

Para ele a soberba é a *vontade humana*, criadora da arte, inventora do mundo, produtora e aniquiladora do diabo. "Já era tempo de despirmos a nossa falsa humildade." Deus e o diabo "não passam de obra da nossa vontade, de representação destinada a divertir-nos."[104] Podemos desejar o mundo divino ou diabólico, depende do nosso ponto de vista. "Os dois contendores, Deus e o diabo, eram ficções ingênuas, e o objeto da sua contenda, a nossa mente, era a sede da ingenuidade."[105] Com a nossa soberba assassinamos Deus e, junto com ele, o diabo. "O desaparecer do diabo desvendou o que se esconde atrás dele, a saber: nada."[106] E sabemos que o nada pode ser mais aterrorizante que o próprio diabo. É por motivos estéticos e também para satisfazer o nosso sentido de equilíbrio e dramaticidade que projetamos Deus e o diabo sobre o mundo. Eles nos divertem, um mundo sem eles poderia ser muito monótono. "Eles são, no fundo, duas máscaras da nossa vontade."[107] Em sua luta contra o diabo, Flusser afirma que a Igreja "faz o melhor que pode", chama o diabo de "triste e preguiçoso", em vez de chamá-lo de "elevado e iluminado."[108] O diabo faz parte da nossa prática social e política. E estudar sua história, como colocou Lefebvre, pode nos levar mais longe, ou mais perto de nós mesmos.

[104] FLUSSER, 2006. p. 158.
[105] FLUSSER, 2006. p. 187.
[106] FLUSSER, 2006. p. 188-189.
[107] FLUSSER, 2006. p. 159.
[108] FLUSSER, 2006. p. 190.

- 3 -

HUMOR E IRONIA

A palavra humor sofreu algumas transformações semânticas ao longo dos tempos. A palavra tem uma história complexa, começando com significados variados e gradualmente acumulando novas conotações ao longo dos séculos. Em sua etimologia o latim *umor* significa o líquido corpóreo, relativo a *umere*, estar molhado, úmido. Esse líquido era tido como determinante das condições físicas e mentais do indivíduo. Na medicina antiga e medieval, as doenças, principalmente as emocionais, eram atribuídas a um desequilíbrio desses líquidos. Se estivessem equilibrados, falava-se que a pessoa era ou estava de bom humor, se estivessem desequilibrados, provavelmente a pessoa estaria de mal humor.

Contava-se, então, com quatro humores: o sangue, a fleuma (secreção pulmonar), a bile amarela ou pituíta e a bile negra ou atrabílis, que eram ligados aos quatro elementos fundamentais: o ar, a água, o fogo e a terra, respectivamente. A predominância acentuada de um deles determinaria o homem sanguíneo, o fleumático, o colérico ou o melancólico.

Robert Escarpit nos diz que, no fim do século XVI, a palavra humor estava na moda em toda Europa e tinha sua tradução em quase todas as línguas civilizadas. "Na Inglaterra pertencia à linguagem corrente e desta a tomou a linguagem

literária."[109] A concepção de humor que temos hoje também está ligada à surgida nessa época, quando o inglês Ben Jonson apresentava suas peças teatrais *Every man in his humour* [Cada homem em seu humor] (1598) e *Every man out of his humour* [Cada homem fora de seu humor] (1599). Ambas utilizavam o termo *humour*, ao gosto da época, caricaturando seus personagens de maneira ridícula, utilizando de forma satírica a teoria medicinal dos humores. Assim, "Ben Jonson selou de maneira praticamente indissolúvel, a aliança semântica entre o cômico e o humor."[110]

De acordo com Escarpit, no século XVII, a palavra caiu em desuso, mas no século XVIII adquire sua plena significação: "o verdadeiro humor exige uma cabeça fria, quer dizer, séria. O mal comediante é aquele que ri para fazer rir."[111] A partir daí, o humor não é algo que se *tem*, o humor se *faz*. Isso significa que para haver humor é necessário uma elaboração, um trabalho, uma criação, portanto o humor é uma atividade intelectual, um mecanismo do pensamento consciente.

O autor traça um paralelo entre o "despertar dos humores", no século XVI e o "despertar da emoção", no século XVIII, com o surgimento de termos como sensibilidade e sentimento, em torno de um humor predominante que se procurava definir. Para ele, "a prova de que se trata realmente de um humor no sentido médico é que o nome que se lhe dá é um nome anatômico: *spleen*, quer dizer, o baço hipocrático, localização da melancolia."[112] Mas a maturidade do humor, afirma o autor, só foi alcançada no século XIX, com a caricatura, que ele também chama de "humor

[109] ESCARPIT, Robert. *El humor*. Trad. Delfín Leocadio Garasa. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires. 1962. p. 9.
[110] ESCARPIT, 1962. p. 18.
[111] ESCARPIT, 1962. p. 36.
[112] ESCARPIT, 1962. p. 47.

comprometido,"[113] dizendo que, por sua presença, se indica também a maturidade de um povo, sob qualquer que seja seu regime político.

Para Freud "o humor é um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como um substitutivo para a geração destes afetos, coloca-se no lugar deles."[114] Através do humor, o homem pode recusar tudo o que possa destruir o seu eu e levá-lo ao desespero, como no caso do vagabundo que estava sendo conduzido à execução numa segunda feira, e que comentou: "É, a semana está começando otimamente".[115] Segundo Freud, o modo de trabalho mental do chiste e do humor derivam de uma economia. "O prazer nos chistes pareceu-nos proceder de uma economia na despesa com a inibição" e "o prazer no humor de uma economia na despesa com o sentimento."[116] Ele ainda fala da relação do humor com a infância:

> A euforia que nos esforçamos por atingir através desses meios nada mais é que um estado de ânimo comum em uma época de nossa vida quando costumávamos operar nosso trabalho psíquico em geral com pequena despesa de energia - o estado de ânimo de nossa infância, quando ignorávamos o cômico, éramos incapazes de chistes e não necessitávamos do humor para sentir-nos felizes em nossas vidas.[117]

Escarpit diz que o humor atinge precisamente no século XX, o reconhecimento do seu valor transcendental. "O humor moderno é sociológico"[118]. Não há praticamente domínio - sagrado ou profano - em que não tenha penetrado para sacudir certezas e demonstrar a complexidade do ser humano. Ele pode ser encontrado em todas as culturas, mas não há nada que seja universalmente engraçado. Também, e

---

[113] ESCARPIT, 1962. p. 71.
[114] FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente (1905). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: Edição Standard Brasileira. Vol. 8. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 212.
[115] FREUD, 1998. p. 213.
[116] FREUD, 1998. p. 218.
[117] FREUD, 1998. p. 218-219.
[118] ESCARPIT, 1962. p. 71.

de acordo com Freud, "nem todas as pessoas são capazes de atitude humorística (...) e muitas sequer dispõem da capacidade de fruir o prazer humorístico que lhes é apresentado"[119]. Para ele, há um conflito fundamental entre as exigências da vida social e os nossos impulsos instintivos. A sociedade exige que os instintos sexuais e agressivos sejam reprimidos ou empurrados pra fora da consciência. Mas o que está reprimido retorna disfarçado para nos assombrar. Os chistes, assim como os sonhos e os lapsos da língua, carregam consigo os traços de desejos reprimidos. Pensamentos sexuais e agressivos, que são proibidos em sociedades civilizadas, podem ser compartilhados como se não fossem sérios. O humor, então, se torna uma maneira de rebelar-se contra as exigências da ordem social.

Em seu texto sobre os chistes, Freud incluiu diversas piadas de judeus, brincando com estereótipos e preconceitos, como a insistência na própria limpeza que termina por nos convencer de sua sujeira, utilizando-se, também de uma representação pelo oposto, que é característica da ironia. Reproduzo algumas delas:

> Dois judeus discutiam sobre banhos. 'Tomo banho anualmente', disse um deles, 'quer precise ou não'.[120]

> O *Schadchen* [agente matrimonial judeu] defendia a jovem, por ele proposta, dos protestos do rapaz. "Não gosto da sogra", dizia o último. "Ela é uma pessoa desagradável e estúpida." – "Mas afinal você não vai se casar com a sogra. Quem quer é a filha dela." "Sim, mas esta não é jovem, nem se pode dizer que seja bonita." – "Não importa. Se ela não é jovem nem bonita, será por tudo isso mais fiel a você." – "Nem tem muito dinheiro." – "Quem está falando sobre dinheiro? Você vai casar-se com o dinheiro? Afinal, é uma esposa que você quer." –"Mas ela tem também uma corcunda nas costas." – "Bom, e o que você quer mais? Não terá ela o direito de ter um único defeito?"[121]

---

[119] FREUD, Sigmund. O Humor. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira*. Vol. 21. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 169.
[120] FREUD, 1998. p.75.
[121] FREUD, 1998. p. 66.

> O *Schnorrer* [mendigo judeu] aproximou-se de um opulento barão, suplicando que lhe provesse o sustento de sua viagem a Ostend. Os médicos, dizia ele, tilham-lhe recomendado banho de mar para restaurar a saúde. "Muito bem", falou o homem rico, "vou dar-lhe alguma coisa pra isso. Mas será necessário que você vá precisamente a Ostend, a mais cara de todas as estações de banho de mar?" –"Herr Barão", foi a ressentida resposta, "não considero nada caro demais quando se trata de minha saúde".[122]

> Não nascer seria a melhor coisa para os mortais. (...)Entretanto (...) isto é coisa que apenas acontece a uma em cada cem mil pessoas.[123]

Muitas dessas piadas eram contadas pelos próprios judeus que zombavam do mundo que os oprimia, brincando com sua própria realidade, com um humor intimamente conectado com sua sobreviviencia. O fato de Freud colecionar e estudar essas piadas era também a sua maneira de se apresentar como um deles. Vinte anos depois dos *chistes*, em seu texto *O humor*, escreveria que "uma pessoa adota uma atitude humorística consigo mesma, a fim de manter afastados possíveis sofrimentos."[124] Ele relaciona ao chiste e ao humor, também, o fato de sermos incansáveis buscadores de prazer e termos uma ambiciosa vontade de mostrar nossa inteligência. Para ele, um chiste "é a mais social de todas as funções mentais que objetivam a produção de prazer."[125]

Bergson também enfatiza a função social do riso, cujo meio natural, diz, é a sociedade. Para ele, o humor é o inverso da ironia. Ambos são formas de sátira, mas que a ironia é de natureza oratória, enquanto o humor tem algo mais científico, prefere os termos concretos e os detalhes técnicos. "O seu autor é um moralista que se disfarça de cientista."[126] Ainda segundo seu livro, "Acentuamos a ironia deixando-nos elevar cada vez mais pela ideia do bem que deveria existir", "para acentuar o *humour*, ao

[122] FREUD, 1998. p. 61.
[123] FREUD, 1998. p. 62.
[124] FREUD, 1996. p. 167.
[125] FREUD, 1998. p. 168.
[126] BERGSON, 2001. p. 96.

contrário, descemos cada vez mais no interior do mal que existe, para notar suas particularidades com a indiferença mais fria"[127].

De fato, a ironia deve ser proposta e vista como tal, pois seu propósito somente se completa numa recepção que a perceba. Seu leitor é valorizado porque é visto como capaz de compreender a mensagem cifrada que lhe é dirigida, transformando-se em vítima se não for capaz de perceber a duplicidade de sentido do discurso. A ambiguidade da mensagem possibilita um entendimento divergente.

Para Freud, a ironia corre facilmente o risco de ser mal entendida, visto que sua essência consiste em dizer exatamente o contrário do que se pretende comunicar à outra pessoa, fazendo uso de algum gesto ou de um tom de voz, indicando que se quer dizer o contrário do que se diz. "A ironia só pode ser empregada quando a outra pessoa está preparada para ouvir o oposto"[128].

De acordo com o dicionário filosófico de Comte, "O ironista ri dos outros. O humorista, de si ou de tudo. Ele se inclui no riso que provoca. É por isso que nos faz bem, ao pôr o ego à distância. A ironia despreza, exclui, condena; o humor perdoa ou compreende. A ironia fere; o humor cura ou aplaca."[129]

Eironeia, em grego, significa interrogação e Sócrates é o exemplo tradicional de utilização desse recurso, com relação a todos os saberes, e ao seu próprio. Ele interroga, fingindo não saber o que sabe, para tentar descobrir algo que não saiba. O dicionário de Comte diz que a ironia é como uma arma de combate e também "um meio de se valorizar, ainda que à própria custa. (...) É um riso que se leva a sério."[130]

---

[127] BERGSON, 2001. p. 95.
[128] FREUD. 1998. p. 164.
[129] COMTE-SPONVILLE, André. *Dicionário Filosófico.* Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 287.
[130] COMTE-SPONVILLE, 2003. p. 325-326.

- 4 -

GUTO LACAZ



FIG. 18: Guto Lacaz. *Crushfixo*. 1973





FIG 19: Guto Lacaz. *Desodorante Axe* - Coincidências Industriais.
O diâmetro externo do desodorante é igual ao diâmetro interno do rolo de papel higiênico
1974

O artista paulistano Guto Lacaz tem como características de seu trabalho o humor e a surpresa. Ele realiza todo tipo de criação: ilustrações, logos, editoriais, cartazes, cenografia, programas de tv, projetos especiais... Sua formação em eletrônica industrial e arquitetura o auxilia executar suas obras. Sua carreira artística se iniciou quando ganhou um prêmio no *1° Concurso do móvel e do objeto inusitado*, em 1978, em que foi escolhido pelo júri o seu trabalho *Crushfixo* – uma garrafa do refrigerante *Crush* afixada numa placa de gesso. Era bom que as pessoas gostassem de seus objetos, porque Guto fazia-os com certa facilidade e, como este, ele tinha em sua casa outros vários objetos inusitados que havia feito na época em que ainda estudava arquitetura. Ele já havia iniciado, por exemplo, em 1972, a série *Coincidências industriais,* através da descoberta de diversos objetos que se

encaixavam perfeitamente um no outro. No final dos anos de 1970, e início dos de 1980, esses objetos começaram a ser vistos também como obras de arte. Logo veio o *Óleo Maria a procura da salada*, em que uma latinha motorizada percorre a bandeja amarela, com uma antena rodando sem parar. Essas e outras ideias, ele apresentou muitas vezes, em entrevistas e em programas de televisão, provocando sempre muitas gargalhadas no público.



FIG. 20: Guto Lacaz
Óleo Maria a procura da salada
1982

Guto Lacaz já apresentou suas idéias em mais de sessenta exposições pelo Brasil. Organizou, também, uma exposição com onze maquetes de arquitetura, que foram construídas por empresas especializadas, a pedido das construtoras de edifícios. Lacaz lamenta que além de instrumento de vendas, elas não sirvam mais pra nada… Como pode? Nem como objeto de decoração, nem de estudo, nem de memória das edificações… Maquetes, quase sempre seguem seu destino natural, a lata de lixo, "perdendo-se assim precioso documento e laborioso trabalho".[131]

Guto Lacaz também faz instalações, eletroperformances e, ocasionalmente, é professor. Muitos dos meus amigos já tiveram algum contato com ele. O Samir Lucas e o Beto Augusto, por exemplo, já fizeram a *Oficina de mecânica básica para artistas*. Com a Clara Albinati, ele trocou *e-mails* e presentes, o Daniel Hertel já o visitou em seu ateliê em São Paulo...

[131] RAPHAELIAN, Inês. Maquetes Reunidas. In: LACAZ, Guto. *Omemhobjeto*: 30 Anos de Arte. São Paulo: Décor, 2009. p. 269.

***

EGUINHAS

Eu mesma já fui inspirada por uma exposição de Guto Lacaz, na Galeria Circo Bonfim, em Belo Horizonte, no ano de 2003. A mostra se chamava Pequenas Grandes Ações *e apresentava 12 serigrafias feitas a partir de uma coleção de figuras de orientações de uso de objetos, que vêm, normalmente, nas embalagens, instruindo sobre sua manipulação.*

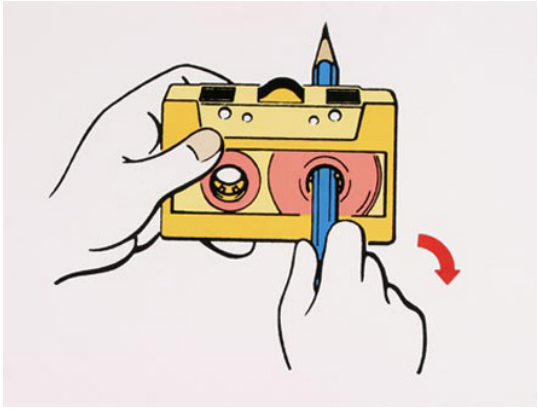


FIG. 21: Guto Lacaz
Pequenas grandes ações. Cassete
2003



FIG. 22: Fabriquinha
Suzana e Bebete
2003

O convite para a exposição avisava que haveria serviço de manobrista na galeria. Como eu nem a Érika Machado tínhamos carro, resolvemos construir duas eguinhas: a Suzana para mim e

a Bebete para ela, para assim podermos utilizar esse serviço e também nos divertirmos.

E foi o que aconteceu. Chegamos com nossas eguinhas, elas foram devidamente estacionadas, vimos a exposição e, ao final, fomos embora com nossas bichinhas. Alguns dias depois, Paulo Schmidt nos convidou para participar da exposição Traços do afeto, *no Minas II. Ele fez um catálogo e escreveu um texto*, All you need is love. *Então, apresentamos essa nossa singela história acontecida na exposição do Guto Lacaz e também confeccionamos mais cinco eguinhas, Marlee, Cistite, Pocotó, Tetine e Josileine, as primeiras descendentes de Suzana e Bebete, que foram apresentadas juntamente com os respectivos certificados de qualidade Fabriquinha.*



FIG. 23: Fabriquinha
Eguinhas e certificado Fabriquinha
2003

Vou contar como terminou essa história:

Empolgadas com nossas eguinhas e com a facilidade que era confeccioná-las decidimos trabalhar mais nesse ramo e foi assim que fizemos o I Leilão da Fabriquinha, *na galeria do Banco do Desenvolvimento de Minas Gerais. Lá foram leiloadas cerca de 29 eguinhas, alguns enfeites para lápis de eguinha, pinturas de eguinha, fotografias. Também podia-se alugar uma delas, para um passeio. Na ocasião também foram feitas algumas encomendas.*



FIG. 24: Fabriquinha
I Leilão da Fabriquinha
2003

***

Bom, essa foi a minha história, que como eu disse, começou numa brincadeira, numa exposição do Guto Lacaz. Não é nada sobre ele, mas foi uma experiência que ele, sem saber, nos deu a liberdade para executar.

É comum observar as pessoas que saem das exposições de Guto Lacaz se sentirem mais alegres, mais inteligentes… Um pai observou com satisfação que suas duas filhas, depois de assistirem a uma performance, ficaram horas tendo idéias mirabolantes. Marcelo Coelho depois de visitar e experimentar o *Periscópio* (1994), escreveu um texto para a Folha de São Paulo que, juntando a primeira letra de cada parágrafo, formava a palavra periscópio. O trabalho, um objeto óptico instalado no Edifício Alexandre Mackenzie, em São Paulo, permitia a visão simultânea, através de espelhos, do quinto andar para a calçada e vice-versa. Está tudo em seu site[132] e também no seu livro[133], que também foi posto à disposição em seu *site* para *downloads* gratuitamente.



FIG. 25: Guto Lacaz
Periscópio
1994

[132] www.gutolacaz.com.br.
[133] LACAZ, Guto. *Omemhobjeto:* 30 Anos de Arte. São Paulo: Décor, 2009.



FIG. 26: Guto Lacaz
Contas anacíclicas
2003

No seu endereço eletrônico e no seu livro, que comemoram os 30 anos de sua carreira, ele põe à disposição todos os tipos de textos sobre seu trabalho, jornalísticos, de amigos, de alunos, de críticos, das revistas *Veja* e *Istoé* e do público em geral… Lá também podemos saber por onde ele anda e até mesmo o que ele consome e os valores de cada item, como registrado em suas *Contas anacíclicas* (2003), um projeto que virou livro. Como indica o título do trabalho, que tem como subtítulo *Poemas acidentais,* a somatoria dos itens consumidos e listados na notinha é sempre um valor espelhado, do tipo R$29,92 ou R$26,62... isto é, um número obtido pelo reverso dos algarismos que o compõem. Guto Lacaz nos apresenta 22 contas de gastos em bolinhos de arroz, saladas, raviolis, risotos, sucos e caipirinhas, que sob seu olhar se tornam algo mais que uma conta a pagar ...

Lacaz se diz um humorista plástico, um artista prático, "um biscateiro, um sujeito do tipo que bate pregos, pinta prateleira ou desencapa fios"[134]... Essas suas habilidades já renderam a ele, muitas vezes, o título de Professor Pardal, aquele criativo e inteligente personagem dos quadrinhos que inventou o *descascador de bananas*, *gelo*

[134] Ruy Castro. Revista Veja. Agosto 1988. In: LACAZ, 2009. p. 312.

quente, carro movido a corda, máquinas que os levam para o futuro e para o passado... *Inventa-se qualquer coisa* pode ser lido na placa em frente à sua casa, enquanto lá dentro o professor se dedica à sua mais nova invenção, a *máquina de não fazer nada*.

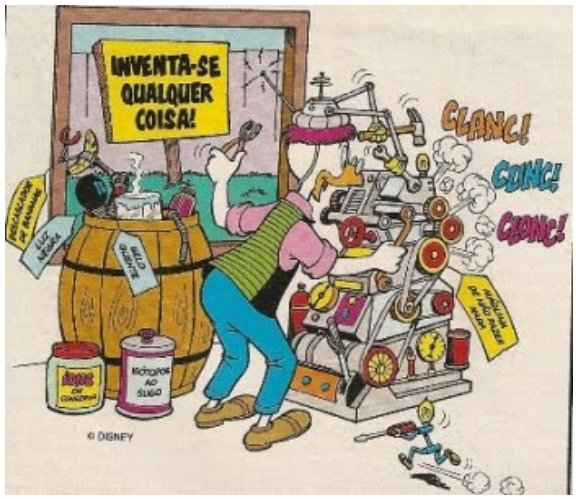


FIG. 27: Personagem de Carl Barks
Professor Pardal e a sua máquina de não fazer nada
The Walt Disney Company

Com o professor Lacaz aprendemos que todas as máquinas são inúteis. "Um automóvel sem gasolina pode vir a ser uma desconfortável cabana. Ou ser abandonado." Mas por outro lado "uma máquina que não serve para nada pode ter muitas utilidades: peso para papéis, uso decorativo, reflexão acadêmica."[135] Guto lembra Bertold Brecht, com quem aprendeu que a função principal de todo objeto é destruir o inimigo, mas ele enumera outras possibilidades como cama para gatos, para se retirar o motor ou outros componentes, para fazer interferências neles e transformá-los em artes plásticas...[136]

Os inventores sujeitam suas obras a muitos testes antes de as darem por concluídas. Guto garante que quase tudo o que faz passa pelo método da projetação em arquitetura: "levantamento do problema, estudos preliminares, anteprojeto, modelo em escala, apresentação para o cliente, reavaliação, projeto, construção, avaliação crítica, etc."[137]

---

[135] MARQUEZ, Renata Moreira; CANÇADO, Wellington; LACAZ, Guto. *Artes Práticas:* Diálogos com Guto Lacaz. s/d. p. 1-2. (www.gutolacaz.com.br).
[136] MARQUEZ; CANÇADO; LACAZ, s/d. p. 6.
[137] MARQUEZ; CANÇADO; LACAZ, s/d. p. 9.

Em alguns desenhos animados do Professor Pardal, seus inventos percorrem caminhos bem complexos até darem certo, algumas vezes quase chegando a dar tudo errado. Mas com suas idéias e sua obstinação tudo sempre termina bem, um sucesso! O Pardal conta com a ajuda de dois assistentes. Um é considerado a sua maior invenção, o Lampadinha, um pequeno boneco com uma lâmpada no lugar da cabeça. Outro assistente frequente é seu sobrinho Pascoal, um menino prodígio que encontra soluções criativas em todas as situações (a *lanterna que projeta escuridão* e o *destorcedor de furacões* são alguns exemplos).

A vida de um inventor parece mesmo ser a de resolver problemas que ele mesmo inventa. Certa vez, para comemorar os 200 anos da declaração dos direitos humanos, Guto elaborou o *Auditório para questões delicadas,* a convite da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. O bonito trabalho consistia em cadeiras pretas organizadas em filas, que se apoiavam no espelho d'água no lago do Parque Ibirapuera, utilizando uma estrutura flutuante projetada pelo artista.



FIG. 28: Guto Lacaz. *Auditório para questões delicadas.* 1989

Ao que tudo indica, sua instalação afundou na sua primeira montagem, rendendo uma notícia no Jornal *A Folha de São Paulo*, sob o título *Cadeiras de Guto Lacaz naufragam,* na qual o jornalista dizia "naufragou logo no primeiro dia parte da instalação que o artista plástico Guto Lacaz concebeu para colocar no lago do Parque Ibirapuera" e que "o artista aguardava seu assistente para que, vestido com roupa de mergulho, ele recuperasse a obra." Depois de uma reformulação técnica, Guto voltou a instalar sua obra, que dessa vez não causou nenhum problema, o mesmo jornal publicou as boas novas: *Cadeiras voltam a flutuar*[138].

> O auditório foi o trabalho mais difícil de resolver tecnicamente. Encontrar os materiais corretos e os detalhes construtivos, empresas e profissionais dentro de um curto prazo. Depois de inúmeros acidentes, vergonha em público e reflexões, ele estava lá! Nem acreditei! Ficou perfeito![139]

Esse não seria mais um trabalho engraçado do nosso querido artista se não tivessem acontecido os imprevistos. Na verdade tudo pode acontecer com Guto Lacaz. Ao seu redor há muitas histórias esquisitas e engraçadas: desde aspiradores de pó detidos na alfândega até atentado ao pudor, pela roupa de mergulho de seu assistente no Lago Ibirapuera. Guto não deixa nada disso passar despercebido. É ele mesmo quem nos apresenta essas histórias. Guto é leve – ele ri de si mesmo – espirituoso, ele "transparece por trás do que diz e do que faz. Não é absorvido pelo que diz e faz, porque nisso só aplica sua inteligência"[140].

As palavras de Henri Bergson sobre a sinceridade e o público servem muito bem para Guto Lacaz. Ele diz que "A sinceridade é comunicativa. O que o artista

---

[138] Jornal Folha de São Paulo. 28/08/89 e 9/11/89, respectivamente. In: www.gutolacaz.com.br . Citado também em *Omemhobjeto:* 30 Anos de Arte, 2009. p. 92.
[139] MARQUEZ; CANÇADO; LACAZ. s/d. p. 17.
[140] BERGSON, 2001. p. 78.

viu não será revisto por nós, sem dúvida, pelo menos não exatamente do mesmo modo; mas se ele tiver visto de verdade, o esforço que fez para erguer o véu nos obrigará a imitá-lo."[141]

Quando falamos em humoristas nas artes plásticas, pensamos nos artistas que fazem caricaturas, cartuns e charges. Esse não é o seu caso. Guto é o tipo que parece ser artista desde criança. Talvez naquela época suas experiências fossem mais identificadas como travessuras. Seus trabalhos parecem sonhos que gostaríamos de realizar, se conseguíssemos... Guto assume ares de quem está brincando e "entrar no jogo é nos poupar da fadiga de viver"[142].

No ano de 2006, o Museu da Casa Brasileira apresentou a exposição *Santos=Dumont Designer*, concebida e montada por Guto Lacaz, que mostrava a obra completa de Santos Dumont, enfocando-o como pioneiro do design no Brasil. A exposição comemorava, também, o centenário de voo do *14 Bis*.

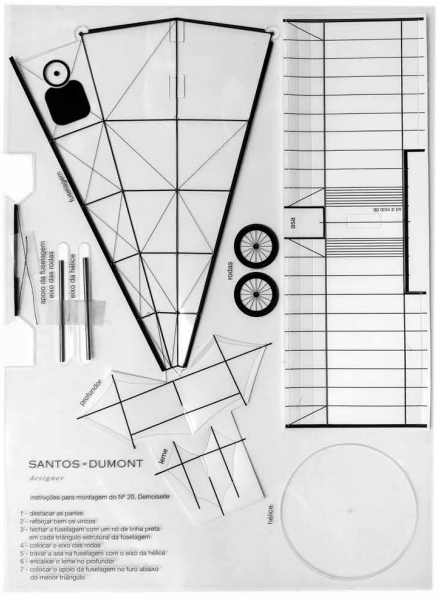


FIG. 29: Guto Lacaz
N°20-Demoiselle em acetato para montar
2006



FIG. 30: ***Guto Lacaz***
N°20-Demoiselle em acetato montado
2006

[141] BERGSON, 2001. p. 121.
[142] BERGSON, 2001. p. 145.

Numa curadoria didática e poética, que nasce de sua admiração e interesse pelo aviador, Guto Lacaz disponibiliza o aeroplano *Demoiselle* em acetato para o público montar, brincar e conhecer melhor o avião. O título da exposição foi retirado da assinatura do aviador que agregava seus dois sobrenomes com o sinal de igualdade dando a mesma importância para sua descendência francesa e brasileira. Conhecer a trajetória de Santos Dumont nos faz entender um pouco mais sobre o nosso artista em questão.

No texto *Encontros felizes*[143]*,* Guto Lacaz nos conta que seu interesse no assunto surgiu quando ganhou de um amigo o livro *Os meus balões*, escrito e ilustrado por Santos Dumont. Nesse livro, ele conta episódios de sua vida, de quando era criança, e se interessava pelas máquinas da usina de café, pilotava locomotivas e sonhava com invenções mecânicas. Já de sua vida adulta, seu interesse pelo automobilismo e a realização do seu sonho de voar. A exposição idealizada por Guto Lacaz se reportava a tudo: desde o primeiro balão, o pequeno *Brasil*, com apenas 6 metros de diâmetro, até o detalhamento de como projetou, construiu e voou em seus dirigíveis, que utilizavam motor a petróleo. Santos Dumont projetou vinte deles e numerou-os. Com o dirigível

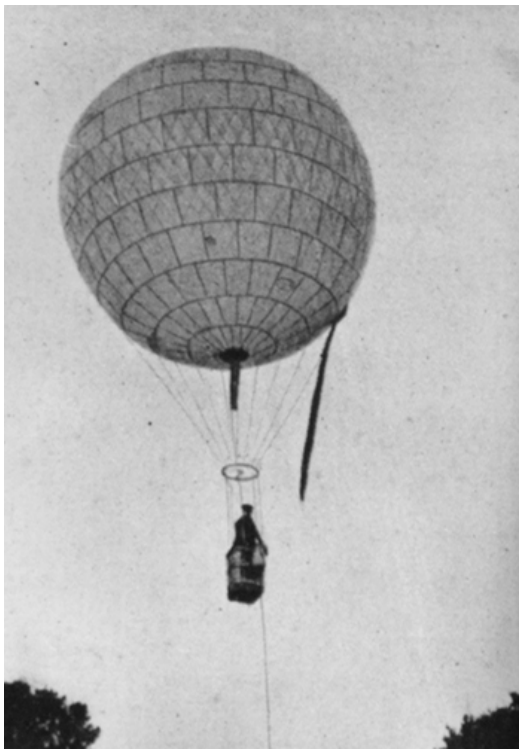


FIG. 31: Santos Dumont
Brasil
1898

[143] LACAZ, Guto. Encontros Felizes. In: LACAZ, Guto. *Santos=Dumont designer*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2006. p. 51. (Catálogo da exposição).

N°6, construído em vinte e dois dias ininterruptos de trabalho, ele ganhou o prêmio *Deutsch*, em 1901, quando provou sua dirigibilidade, contornando a Torre Eiffel e voltando a seu ponto de partida. Na exposição ainda podiam-se ver modelos em escala dos *14 Bis* e o N°20 - *Demoiselle*, sua obra prima, cujo desenho influenciou a aviação, pois Santos Dumont colocou-o a disposição gratuitamente através da revista americana *Popular mechanics,* abrindo mão das patentes, facilitando e incentivando sua reprodução e seu aprimoramento.

Através da exposição *Santos=Dumont Designer*, o público toma conhecimento das inúmeras criações desse inventor: aviões, balões, dirigíveis, hidroplanos, helicóptero, chuveiro, relógio de pulso, móveis, uma casa, o *conversor marciano*, o *lançador de salva vidas*, seus erros e seus acertos, seu sucesso e também sua tristeza com o grande número de mortes em acidentes aéreos e com o uso crescente dos aviões como arma de guerra.



FIG. 32: Santos Dumont
Dirigível N°5 treinando para o prêmio Deutsch
1901

Diferentemente de Santos Dumont, as invenções de Guto Lacaz não possuem finalidade utilitária e ele não acredita que elas devam servir à humanidade de alguma maneira. Um dos seus trabalhos mais recentes, *OFNI Paranoá*, é uma curiosa construção com 77 caixas de isopor de 170 litros cada uma, conectadas uma à outra, formando um grande cubo, de 5 caixas em cada aresta. O *Objeto flutuante não*

identificado navegou pelo lago Paranoá, pilotado pelo próprio artista que utilizava um motor de popa elétrico. Um trabalho admirável pela beleza e simplicidade de seu desenho. Esse insólito cubo branco flutuante não deixa de propor um outro tipo de arquitetura para a cidade de Brasília, desenhada para ser sinônimo do moderno e do progresso, palavras que Guto Lacaz acaba questionando com seus trabalhos.



FIG. 33: Guto Lacaz
OFNI Paranoá
2011

Aliás, o termo *moderno* e palavras relacionadas a ele, são muito utilizadas por Guto Lacaz: A sua primeira exposição individual, em 1982 se chamava *Ideias modernas*. Alguns trabalhos têm a palavra no título, como é o caso de *Moderna casa* e, *Descoberta acidental,* uma escultura *hipermoderna* é encontrada no deserto pelo arqueólogo Guto Lacaz. Na ocasião da exposição do trabalho *Garoa modernista,* na Pinacoteca, em 2005, Ivo Mesquita observa que "seu trabalho, recorrendo a uma

tecnologia doméstica, precária, reciclada, mas com notável imaginação poética, põe em movimento, um processo de desconstrução dos mitos e dos idealismos da industrialização, da funcionalidade e do Modernismo."[144]

O humor de Guto Lacaz está muito mais voltado para os objetos e seus inesperados usos e para a surpresa, do que para escarnecer das pessoas. Seu humor está também no fato de suas elaboradas e minuciosas máquinas parecerem não servir para nada. Diferentemente de Santos Dumont, Guto Lacaz tem senso de humor e não se leva tão a sério, seus trabalhos não passam pelo desejo de um avanço, ou pela fé no progresso, senão ironicamente. Santos Dumont, em 1915, como conta Adélia Borges, foi entrando em depressão e procurava se eximir de culpa: "Eu utilizo uma faca para cortar um queijo Gruyère. Mas ela também pode ser usada para apunhalar alguém. Fui tolo em ter pensado só no queijo".[145]

Em muitas exposições de Guto Lacaz, podemos vê-lo também em exposição, junto com seus trabalhos. É que ele sempre está por perto para monitorar e dar as manutenções necessárias aos equipamentos. Nos programas de televisão, ele é como um garoto propaganda de seus próprios trabalhos, ele os manipula passo a passo, demonstrando suas funções que, muitas vezes, percorrem um caminho muito mais tortuoso para realizar uma simples tarefa.

Guto Lacaz se apresenta sempre elegantemente vestido, muitas vezes, de terno e gravata, noutras, chapéu e óculos escuros compõem seu visual que imprime seriedade às suas ações, por mais absurdas que elas sejam.

---

[144] MESQUITA, Ivo. Guto Lacaz. In: LACAZ, 2009. p. 238.

[145] BORGES, Adélia. Santos Dumont Designer. In: LACAZ, Guto. *Santos=Dumont designer*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2006. p. 9. (Catálogo da exposição).



FIG. 34: Guto Lacaz
Omomáscara
1990



FIG. 35: Guto Lacaz
Estudo para *Óculos marginal*
2003

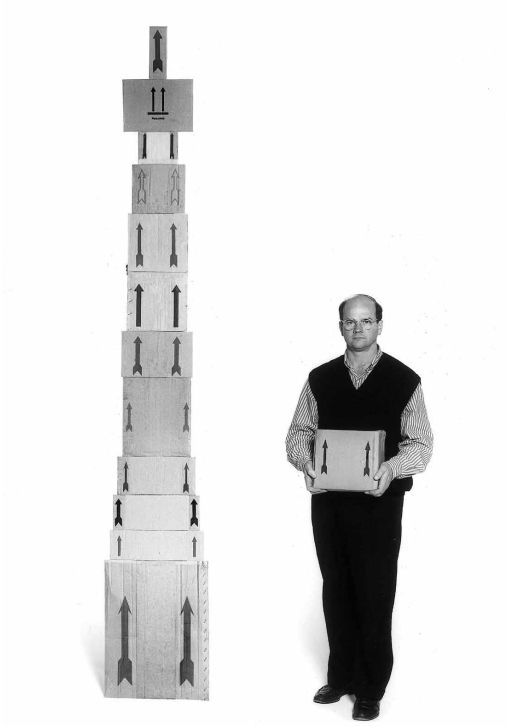


FIG. 36: Guto Lacaz
Caixas
1990

Guto Lacaz também é o principal modelo dos adereços que inventa. É ele quem aparece na foto vestido com sua *Omomáscara* e é também ele quem posa com *Óculos marginal.* Numa escultura *nonsense* com caixas de papelão, sua presença aumenta a comicidade da foto pela seriedade com que demonstra como desarmar uma bomba terrorista que acaba explodindo em cima dele. Esse *senso de humor*, para Escarpit, representa a autoconsciência de quem o elabora, "a consciencia natural, intuitiva, mas lucida e deliberadamente sorridente de seu próprio

personagem em meio a outros personagens"[146], Guto Lacaz conhece os mecanismos do humor, ele não ri, quem ri são os outros.

[146] ESCARPIT, 1962. p. 28.

- 5 -

FRANCIS ALŸS

Francis Alÿs nasceu na Bélgica, em 1959. Foi lá também que se formou arquiteto e iniciou sua vida profissional. Estudou e trabalhou em Veneza, e assim, como profissional da arquitetura, foi parar na Cidade do México. Lá fixou residência, no final dos anos 80, e lá também realizou a maior parte de sua obra, mas também em Nova York, Lima, Buenos Aires, Nova Zelândia, Jerusalém, São Paulo etc.

Para ele, as primeiras imagens que produziu não eram obras de arte, apenas uma maneira de situar-se nessa "colossal entidade urbana" [147]. A sua entrada no campo da arte foi declarada como "por acidente: a coincidência de ordem geográfica, pessoal e coletiva resultou em férias por tempo indeterminado, (...), através de uma mistura de tédio, curiosidade e vaidade"[148]. Alÿs se considera muito afortunado por ter encontrado não apenas um lugar que coincidisse com as suas obsessões, mas também pessoas que o apoiassem. Para ele, "a Cidade do México possui todos os ingredientes para a 'modernidade', mas de alguma forma consegue resitir, adquirindo uma identidade única através do processo de resistência"[149].

[147] http://www.lablaa.org/adjuntos/francis-alys-politica-del-ensayo.pdf
[148] http://www.postmedia.net/alys/alys.htm
[149] http://www.postmedia.net/alys/alys.htm

Em *Diez cuadras alrededor del estudio*[150] podemos ver 36 trabalhos que ele realizou no Centro Histórico da cidade do México, desde o início da sua carreira como artista, de 1990 à 2006: *Bandera*, *Ambulantes, Colocando almohadas, Vivienda para todos*, *Canción para Lupita, La historia de negrito três patas, Cuentos patrióticos* e, entre outros, *Colector*, os cãezinhos magnetizados que recolhem em seus passeios, metais abandonados pelo asfalto, como pregos, tampas de garrafas, chaves etc... Eles foram fabricados com auxílio das oficinas eletromecânicas.



FIG. 37: Francis Alÿs. *O coletor.* 1990-1992

Francis Alÿs convida muitas pessoas para serem colaboradores em seus trabalhos. Rafael Ortega, por exemplo, é responsável por muitos vídeos e Cuauhtémoc Medina escreve textos e também é curador. Esses dois amigos participam de vários trabalhos. Rafael Ortega traduzindo as ações em imagens e Cuauhtémoc criando teorias bem interessantes, inclusive uma sobre a resistência nos países chamados "em desenvolvimento", que pode ser ouvida mais detalhadamente no vídeo *Política del ensayo,* em que ele compara a modernidade e o progresso à um *strip tease*, algo sedutor, mas que não se concretiza.

Há também Enrique Huerta, Juan García e Emílio Rivera, pintores de placas que trabalham próximos a seu estúdio, com quem desenvolve um projeto denominado *Rotulistas*, sobre pintura, desde 1993. A partir de pequenos esboços de

[150] ALŸS, Francis. *Diez cuadras alrededor del estudio/*Walking distance from the studio. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.

Francis Alÿs, os três pintores fazem várias cópias ampliadas. Dessas cópias, Alÿs recopila os elementos mais significativos e produz um novo 'original' que ele usa mais uma vez, como modelo para uma nova geração de cópias, e assim sucessivamente, até o infinito. A imagem que está sempre se alterando, através da intervenção do outro, nunca chega a ser definitiva ou concluída. Não sabemos exatamente o que eles procuram, mas as pinturas são lindas e é bonito vê-los pintar: Francis Alÿs sentado no chão, com um cigarrinho por acender na boca. Ele usa nankin sobre papel vegetal colado em um pequeno papelão. Em sua loja/atelier, Huerta trabalha ao som de Roberto Carlos, cantando em espanhol. Emílio Rivera ouve musica clássica e utiliza aerógrafo para pintar a ampliação sobre chapas metálicas, como podemos assistir no video de treze minutos, chamado *Set theory,* de 1997, que está em seu site disponível para *download*.

Neste vídeo, os três pintores ampliam um pequeno díptico esboçado por Alÿs. Cada um faz uma nova imagem, para a qual eles definem cores, tipo de roupa, penteado do cabelo etc. Esse e outros trabalhos dessa colaboração puderam ser vistos em Basel, sob o título *The sign painting project* [Projeto de pintura de placas] *(1993-97):* A revision [Uma revisão], uma instalação muito bonita, plena de pinturas mais bonitas ainda. Emilio Rivera estava lá, na abertura. A montagem é



FIG. 38: Francis Alÿs. *The sign painting project (1993-1997): A revision.*
Montagem em Schaulager. Basel, Suiça.

impecável. E a quantidade de pinturas é surpreendente. Elas são apresentadas, inclusive, uma sobre a outra.

Francis Alÿs nos dá algumas pistas para compreensão do seu trabalho. Em uma palestra em que também participava o curador Russell Ferguson, na ocasião da exposição *Política del ensayo,* em Bogotá, Francis Alÿs se declarou surrpreendido com a "lógica discursiva" do curador, que, segundo ele, se desenvolveu de um projeto para outro, "de forma muito linear". O artista enfatiza que com ele não funciona dessa maneira, "é muito mais caótico e contraditório" e que, geralmente, "o entendimento de um trabalho demora" [151]. Aqui nem vem ao caso, mas Alÿs ainda acaba confessando aos jovens ouvintes da platéia que, com o passar do tempo, *isso* ainda piora mais. Porque, a cada dia que passa, ele tem dado muito mais voltas ao discurso e tudo tem ficado mais ambíguo... enfim... que tudo não podia se reduzir a acabar com a escultura minimalista, como queria Ferguson...

Poderíamos falar assim também do humor em Francis Alÿs, com as mesmas palavras: contraditório, ambíguo e cujo entendimento demora. Parece que os significados estão em movimento, desaparecem aqui e aparecem em outro lugar. Seu trabalho provoca um sorriso e logo depois uma curiosidade que não para, quando encontramos uma resposta, já pensamos em outra pergunta. "Embora seus vídeos possam ser engraçados, não há dúvida de que ele é um artista sério"[152], observa Stephen Feeke. Não é objetivo do artista fazer o público rir, mas percebemos que ele ri das adversidades que encontra em seu percurso. E isso transparece em seu trabalho com a forma espirituosa com que encara as situações. Na verdade, não conseguimos gargalhar com suas obras, quando percebemos alguma graça observamos também algo que o

[151] http://www.youtube.com/watch?v=yoCUyh43YRw&feature=related
[152] Papers of surrealism. Issue 3. Spring 2005.
http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/index.html

trabalho envolve e que nos envolve também, nos emocionando, amolecendo o nosso coração, dificultando o riso. Por isso, continuamos a ver suas obras com aquele sorriso de canto de boca.

Em seu projeto para a III Bienal de Lima, intitulado *When faith moves mountain/Cuando la fe mueve montañas*, Francis Alÿs convocou 500 voluntários, a maioria deles estudantes de engenharia que formaram uma fileira "ombro a ombro", que atravessava uma duna de 500m de diâmetro. Munidos de pás, a cada passo que davam, eles jogavam um punhado de areia pra frente, até chegar do outro lado. Assim, eles deslocavam a duna situada na periferia de Lima. Apesar do esforço dispendido, estima-se que ela tenha movido por cerca de 10 centímetros, o necessário para dizer que se moveu, "um minúsculo milagre" que aconteceu para umas 200 pessoas, moradores do local.



FIG. 39: Francis Alÿs
Quando a fé move montanhas
Lima, Peru. 2002

O trabalho está documentado em DVD e também num belo livro, através do qual nos inteiramos a respeito da obra. Logo no início da documentação, nos é apresentado um pequeno conto de Augusto Monterroso, que traz uma versão engraçada e profana da ideia de mover montanhas contida no trabalho. Monterroso nos explica melhor essa história da fé e das montanhas.

> Al principio la Fe movia montañas solo cuando era absolutamente necesario, con lo que el paisaje permanecía igual a sí mismo durante milénios.
> Pero cuando la Fe comenzó a propagarse y a la gente le pareció divertida la idea de mover montañas, estas no hacían sino cambiar de sitio, y cada vez era más difícil encontrarlas en el lugar en que uno las había dejado la noche anterior; cosa que por supuesto creaba más dificultades que las resolvia.
> La buena gente prefirió entonces abandonar la Fe y ahora las montañas permanecen por lo general en su sitio.
> Cuando en la carretera se produce un derrumbe bajo el cual mueren vários viajeros, es que alguien, muy lejano o inmediato, tuvo un ligerísimo atisbo de Fe.[153]

"A comicidade que a linguagem cria é geralmente intraduzível. Ela deve tudo o que é à estrutura da frase ou à escolha das palavras"[154]. No título do trabalho, Francis Alÿs subverte a conhecida afirmação *a fé move montanhas*, acrescentando a palavra *quando* à sua frente, produzindo uma sensação de "distração momentânea da linguagem."[155] Conhecemos bem a afirmação, mas, de repente, algo se encontra modificado. A palavra *quando* acrescenta um tempo específico para a ação, o dia 11 de abril de 2002, quando essas 500 pessoas resolveram comparecer para colaborar gratuitamente com a construção dessas imagens. Diante de relato dos voluntários, percebemos que eles consideraram a ação importante, e que foi muito duro realizá-la, mas muito divertido recordá-la. Segundo um deles, com todos aqueles voluntários trabalhando juntos, a duna tinha parecido menor do que realmente era. Agora eles aguardavam por projetos que pudessem surgir no futuro, "coisas simples" como "beber o oceano atlântico" ou "pintar o céu"...

Outra leitura também é apresentada no trabalho/livro, como, por exemplo, a do contexto político no qual ele acontece. No período entre a premiação da

[153] ALŸS, Francis & MEDINA, Cuauhtémoc. *When faith moves mountains*. Ed. Turner. 2005. p. 2.
[154] BERGSON, 2001. p. 76.
[155] BERGSON, 2001. p. 91.

Bienal Nacional de Lima, que foi em 2000, até a Bienal Iberoamericana, no ano 2002, quando seu projeto se realizou, aconteciam muitos confrontos nas ruas: "dólares e gás lacrimogênio", observa ironicamente Francis Alÿs, que se interroga sobre a "relevância da arte numa situação tão extrema"[156]. Aqui nos distanciamos da ideia cômica para nos aproximar de outras mais sinistras, dos doze anos de ditadura, a partir de 1968 e do "autogolpe, em 5 de abril de 1992, quando Fujimori intervém na imprensa e nos poderes do Estado, apesar de se encontrar no governo desde as eleições de 1990"[157].

Em 2000, a indignação frente às corrupções e arbitrariedades de Fujimori e Montesinos e as eleições fraudulentas que o deixariam, pela terceira vez consecutiva, no poder foram elementos decisivos para que as pessoas saíssem às ruas em protestos contra tudo que estava acontecendo.



FIG. 40: Sociedad Civil. *Lave a bandeira.* 2000

Francis Alÿs revela que desenvolver seu trabalho nessa Bienal é também responder a um chamado de solidariedade. Rafael Ortega diz que é "patético e sentimental colocá-lo assim, mas assim foi."[158] Gustavo Buntinx, critico de arte, curador e colaborador da Bienal de Lima parece ter sido peça chave desse chamado de solidariedade. Ele fazia parte do coletivo *Sociedad civil,* que convocava o país a participar do movimento *Lave a bandeira.* As



FIG. 41: Sociedad Civil. *Lave a bandeira* 2000

156 ALŸS & MEDINA, 2005. p. 41.

157 Gustavo Buntinx *apud* ALŸS & MEDINA, 2005. p. 37 .

158 ALŸS, Francis; MEDINA, Cuauhtémoc; ORTEGA, Rafael. Codo a codo. Conversación entre Gerardo mosquera, Francis alÿs, Rafael Ortega e Cuauhtémoc medina. In: ALŸS & MEDINA, 2005. p. 96.

pessoas levavam as bandeiras do Peru às praças e as lavavam em uma bacia vermelha com água e sabão Bolívar, sobre um banco pintado de dourado. Depois eles as estendiam por varais, formando uma grande instalação. Essa ação acabou se espalhando pelo país e tomando diferentes formas em cada lugar.

O grupo também organizou mais dois movimentos *Pon la basura en la basura,* em que 300.000 sacos de lixo com a cara de Fujimori e Montesinos vestidos com roupas de presidiários, que eram espalhados pela cidade, e *El muro de la verguenza,* com fotos dos personagens mais conhecidos da ditadura.

Buntinx enfatiza em seu texto a maneira como as pessoas se arriscaram levando esses movimentos às ruas. O que acabou se constituindo em importante ação na derrubada da ditadura de Fujimori, "resgatando o entorno público para uma praxis democrática."[159]

"O riso não tem maior inimigo que a emoção"[160]. E para que não enveredemos pelo caminho mais fácil, ou mesmo para que não cortemos os nossos pulsos, voltemos ao riso, pois para Bergson, "numa sociedade de puras inteligências provavelmente não mais se choraria, mas talvez ainda se risse."

Após essas histórias sinistras, Alÿs e Medina nos apresentam um pequeno trecho do conto *El desierto*, de Borges, em que, este mostra seu personagem movendo um punhado de areia daqui para ali, dizendo em voz baixa: "_ Estou modificando o Sahara." Mais uma vez aquela ideia absurda e cômica de mover as montanhas. Assim como essa, eles ainda pesquisaram outras histórias de montanhas movidas na China e em outros lugares... Francis Alÿs e Cuauhtémoc Medina têm humor e este "não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas

[159] BUNTINX, Gustavo. También la ilusión es poder. In: ALŸS & MEDINA, 2005. p. 34.
[160] BERGSON, 2001. p. 3.

também o do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais."[161]

Conta-se que um dia, Francis Alÿs estava caminhando com Cuauhtémoc Medina no Hyde Park, em Londres quando, de repente, Cuauhtémoc tropeçou e caiu. Ambos acharam graça na situação e logo começaram a discutir sobre o ridículo, o riso e o humor, e depois, sobre a relação disso tudo com a arte e com a figura do artista – o artista como *entertainer* do público, que se expõe e é vítima do próprio riso que provoca.



FIG. 42: Francis Alys. *O último palhaço.* Frame da animação. 2000

A partir dessa situação inesperada, Alÿs começou a produzir o material para o que viria a ser *The last clown*. Nesse trabalho, o humor, além de ser um ingrediente importante, é também o seu tema principal. Principal, aliás, é Cuauhtémoc, que se distraiu e caiu, ele é *o último palhaço*, o protagonista da história, que Francis Alÿs transferiu para a animação com o intuito de também fazer uma brincadeira com seu amigo. Na exposição da Fundação *La Caixa*, em Barcelona, esse video foi apresentado numa montagem elaborada: alguns bancos espalhados em frente à tela do vídeo que se repete infinitas vezes[162], uma mesa com tampo de vidro, contendo suas anotações, desenhos e esboços. Na parede, uma estreita prateleira com as 14 pequenas pinturas apoiadas, nelas podemos ver a sequência que virou a animação: Cuauhtémoc passeia por um caminho, pensativo, ele cruza as mãos para traz, gira o

[161] FREUD, 1996. p. 166.
[162] Bergson nos mostrou que a repetição é um recurso da comédia, pois enfatiza o lado mecânico da vida.

rosto e olha para o espectador. Segue andando... Surge em sentido contrário um cachorro que, ao passar por ele, enrosca seu rabo no pé de Cuauhtémoc, causando sua queda. Risos. Cuauhtémoc se levanta, continua andando e tudo acontece novamente, ele olha a câmera, o cachorro aparece, ele cai, ouvem-se risos, ele se levanta... infinitas vezes sob o som de uma variação jazzística de um tema de circo.

Com este trabalho pergunto-me por que Cuauhtémoc era o último palhaço, e não apenas mais um entre tantos, por quê?

O filme que Fellini fez para a televisão italiana, em 1970, com o título *I clowns*, deu uma resposta à minha dúvida.

É que em *I clowns*, entre maravilhosas imagens de circo, podemos assistir a depoimentos e entrevistas com muitos palhaços que foram importantes para os circos da Itália e da França, quiçá do mundo.

Numa dessas entrevistas, o historiador circense Tristan Remy insiste que o circo, assim como o palhaço, estão mortos, e que com Antonet, "o mais célebre palhaço branco", teria acabado o papel cômico e o palhaço teria se tornado autóritário, mandando no seu par, o palhaço do tipo Augusto, que é obediente e traquinas como uma criança. Ele ainda afirma que outras pessoas diziam que Antonet também fazia rir, mas que ele discordava, "pois nunca havia visto uma queda de Antonet em toda a sua carreira."

Fellini chega a concordar com Remy, quando diz encontrar dificuldades para pesquisar sobre os palhaços. E que talvez eles estejam mesmo mortos. Então ele nos apresenta numa cômica cena circense, a morte do palhaço Augusto, que "bateu as botas, faleceu e morreu", deixando os seus poucos amigos e muitos credores chorando por sua morte prematura aos 200 anos de idade. Só por curiosidade – esclarece – o sr.

Augusto morreu sufocado com um ovo de avestruz, que lhe entrou pelo nariz, bloqueou suas artérias e parou seu pulmão. Foi aí que sua alma saiu pela orelha direita. "Ele não está mais aqui. Por sorte, eu estou", diz um amigo.

A partir dessas histórias de que o circo e o *clown* estariam mortos, pude entender que qualquer palhaço que fosse visto tropeçando e caindo por ai, deveria ser rapidamente chamado de o *último*. Pois, provavelmente, não virá outro depois deste. Um verdadeiro palhaço é algo raro de se ver. E Cuauhtémoc foi um deles. Foi Alÿs que disse. Aliás, se Cuauhtémoc é o último palhaço, não seria Francis Alÿs também um? O seu espaço expositivo não seria como um palco onde ele nos apresenta suas caminhadas e também os seus tropeços? O que o artista nos dá a fim de nos entreter? Uma trombada num carro enquanto segue filmando uma garrafa de plástico que corre e voa com o vento? Ou a sua fuga de cachorros bravos numa zona rural?

Em *I clowns,* Fellini nos apresenta sua idéia sobre os *clowns,* e ela parte de uma lembrança da sua infância. É que quando assistiu a uma apresentação de um circo pela primeira vez, bem em frente a sua casa, viu aqueles rostos brancos, de expressões indecifráveis, ouviu "os gritos, risadas e piadas atrozes", ele se assustou, abriu a boca e começou a chorar. E assim foi levado pela sua mãe que ainda lhe prometeu acertar as contas quando chegassem em casa.

Aquela noite não terminou nada bem e Fellini começou a pensar naquelas figuras e a notar como elas se pareciam com as tantas que havia em sua cidade: um vagabundo desajeitado ou uma freira anã que conversava sozinha ou a esposa que busca o marido bêbado no bar e leva-o no carrinho de mão, xingando-o sem parar... O mundo para ele estaria povoado de *clowns*, pessoas com chapéus absurdos ou

"sacolas de plástico na cabeça para se proteger da chuva"[163]. Não soube ele do curador e crítico de arte, Cuauhtémoc Medina, que também propiciou aos observadores da cena no Hyde Park, a possibilidade de risos e descontração.



FIG. 43: Francis Alys. *O último palhaço.* Frame da animação. 2000

Na animação, antes de encontrar o cão, Cuauhtémoc vira seu rosto para trás e olha para a gente. Nesse momento, rapidamente, a sua cara aparece branca. Então ele volta seu rosto para o caminho e continua andando.







No filme de Fellini essa cena acontece muitas vezes. Durante todo o filme, os personagens olham para a câmera e se comunicam diretamente com a gente. A filha de Chaplin, que é assistente de um palhaço no Cirque d'Hiver, roda uma fita azul e olha para câmera, retira seu nariz vermelho, continua olhando. Quando um palhaço se cansa, ao carregar uma caixa, ele também olha-nos ofegante. Quando outros três estão tocando piano, eles se viram de costas e olham-nos por um tempo. Outro, olha para gente e seu cabelo

[163] FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Trad. José Antônio Pinheiro Machado, Paulo Hecker Filho e Zilá Bernd. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1986. p. 112.



FIG. 44 (pág. anterior)**: Federico Fellini.**
I clowns
Frames do filme. 1971

se arrepia. Fellini se lembra de que, quando criança, o palhaço do circo perto de sua casa havia se dirigido duas vezes aos presos que assistiam ao espetáculo pela janela de suas celas.

Aqui, em questão de segundos, olhar seus olhos brilhantes que ao mesmo tempo nos olham, nos faz sentir meio confusos. Dizem que *o palhaço é um charlatão*, *que esparrama tanta gargalhada da boca pra fora*[164]. Talvez seja por isso que ficamos com aquele clima meio melancólico no ar.

O Zócalo, praça localizada no Centro Histórico da cidade do México, já foi palco de muitos trabalhos de Francis Alÿs. Essa praça é rodeada pela sede do poder executivo, pela igreja matriz e pelo templo maior, além de edifícios comerciais, administrativos, hotéis e o metrô. Ela é um importante centro político e religioso na cidade e por ela passa todo tipo de gente.

À beira das grades que cerca a igreja funciona algo como uma agência informal de empregos. É que todos os dias, pessoas se oferecem para prestar serviços de bombeiros, eletricistas, pintores de paredes, gesseiros, encanadores, entre outros. Francis Alÿs se juntou à esse grupo para também oferecer os seus serviços. Para isso, colocou seus óculos escuros e ao seu pé, uma placa onde se anuncia a palavra *turista*.

Foi mais ou menos assim que ele chegou à cidade do México e resolveu por lá se instalar. Turista é sua condição e também sua profissão. Dar a sua opinião, oferecer o seu ponto de vista sobre o local para o qual é convidado a desenvolver um

[164] CHICO BUARQUE e EDU LOBO - *Valsa dos clowns*. O Grande Circo Místico. Som Livre. 1983.

projeto, muitas vezes é o seu trabalho. Foi assim em Lima, Nova York e na Alemanha. Este trabalho nos faz pensar na ambiguidade presente no ofício de um artista. Seria ele um curioso vagabundo? É confusa a relação entre o trabalho e o ócio: quando é que ele está trabalhando?

O humor em *Turista*, que vemos pela foto de Emílio Rivera tem suas características particulares. Aqui a brincadeira se esconde por traz da seriedade, fazendo surgir a ironia. Francis Alÿs percebe dualidades e múltiplas possibilidades de sentido contidas em sua ação. Seu trabalho não tem significados fixos. Provocados pelo "estranhamento, pelo inesperado e pelo paradoxal, que entram em confronto com o habitual"[165], somos convidados a fazer o nosso próprio raciocínio entre o que vemos e o que conhecemos.



FIG. 45: Francis Alÿs. *Turista.* 1994

Em *El gringo*, ele fala um pouco mais sobre isso, mas também sobre outras coisas. O título que é usado para chamar uma pessoa estrangeira, não é um termo muito bem definido, geralmente, no Brasil e em outros países da América Latina. Nós o utilizamos para as pessoas que vieram da Europa ou dos Estados Unidos, ou simplesmente para as que falam com sotaque de sua terra natal. No México é mais usado para os norte-americanos, mas também serviu para Francis Alÿs. Com um misto

[165] DUARTE, Lélia P. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUCMinas; SP: Alameda, 2006. p. 21.

de admiração e de despeito, somado à dificuldade de pronunciar nomes estrangeiros, assim são apelidados.

Nesse trabalho, Francis Alÿs vai até Hidalgo, a 90 km da Cidade do México, e começa entrar por uma rua, onde aparece uma placa de boas vindas. Alguns passos à frente, ele é recepcionado por cachorros nervosinhos, que não o deixam prosseguir seu caminho. Eles estão muito bravos. Alÿs tenta passar por um lado e depois pelo outro. Mas não consegue avançar, os cães latem e rosnam, avançam em direção à câmera, mordem e puxam a sua calça que tem tecido reforçado.

A câmera em seus trabalhos sempre observa os cachorros que cruzam seu caminho. Na sua tese de arquitetura que escreveu em 1985, no Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza, ele falava da desaparição dos animais nos espaços intramuros das cidades pré-renascentistas, inclusive por um decreto municipal, devido a razões de higiene.

No ano de 2003, estima-se que havia uns três milhões de cachorros pelas ruas do Distrito Federal Mexicano e Alÿs parece considerar essa convivência, um privilégio.



FIG. 46: Francis Alÿs filmando *O Gringo.* 2003

Em *El gringo,* Alÿs não parece temê-los, em uma foto de Rafael, ele parece se divertir provocando os cães. No vídeo, quando os cachorros já estão babando de raiva, ele larga a câmera no chão, que começa a filmar tudo de lado, e foge dos cachorros que vão todos atrás

dele. Há uma tensão, ficamos questionando a ação do artista, e a maneira como ele se arrisca. Será que ele levou umas mordidas? É tenso e não deixa de ser engraçado. Depois de um tempo, os animais voltam à câmera, cheirando-a e lambendo-a e o vídeo acaba.

Em *Re-enactments* [reconstituição], Francis Alÿs explora essa tensão de uma forma diferente. Ele compra uma beretta 9 mm em uma loja no centro e sai com a arma em punho, carregada, até que alguém ou a polícia o interrompa. Foi o que aconteceu depois de 15 minutos de livre circulação pela cidade. A polícia apareceu, revistou Alÿs e o levou em seu carro, com a sirene ligada.

Ficamos ansiosos, com a chegada da polícia, não sabemos o que pode acontecer. E se alguma bala fosse disparada? Mas ele não ofereceu resistência e foi levado à delegacia. Lá não sabemos o que aconteceu, ou que Francis Alÿs falou, e nem como, muito menos sobre a reação dos policiais. Só sabemos que eles aceitaram encenar toda a ação novamente, cronometradamente igual à cena do dia anterior, desta vez com uma réplica da arma. Rafael Ortega filmou tudo com sua pequena *Sony*. A cena real e sua reconstituição são apresentados em dois telões, um ao lado do outro. Nesses e em outros trabalhos de Francis Alÿs, sentimos uma predisposição para o riso que muitas vezes não chega a acontecer.

Assim também foi o trabalho que apresentou na 29ª Bienal de São Paulo, *Numa dada situação*. Nele são apresentados vídeos em que Alÿs entra em vários tornados, que ele persegue há uns 10 anos, com sua câmera na mão, nos planaltos ao sul da cidade do México. Sua intenção é entrar naquele caos e encontrar o centro do redemoinho, "um momento de trégua", naqueles ciclopes que "dançam cegos e

travessos"[166]. Neste trabalho também é apresentada uma publicação[167] cheia de citações, desde Jõao Guimarães Rosa que, em *Grande sertão*: Veredas, afirma que o *redemunho era d'Ele - do diabo*, passando pelo personagem de Cervantes, Dom Quixote, que entra num moinho de vento pensando estar lutando contra "trinta ou mais desaforados gigantes", até trechos de Benjamin, Kant, historiadores e matemáticos...

Em alguns momentos, Alÿs parece agir como aquele amigo de Baudelaire que, certa vez, acendeu um cigarro ao lado de um barril de pólvora só "para ver, para saber, para tentar o destino." [168] Em seus trabalhos o riso está quase ausente, é que "chegamos às mais altas regiões do humor, onde o riso é um instrumento demasiado grosseiro para traduzir a liberação da consciência depois da angústia e da solidariedade dos homens ante a condição humana"[169]. Seus trabalhos, refletem também sobre sua situação na Cidade do México: no caso de um mexicano nativo decidir realizar as mesmas ações provavelmente a situação seria diferente. Francis Alÿs nos apresenta seu olhar sobre a cidade, nela se inserindo, olhando nos nossos olhos, para que também possamos ver os dele.

[166] MEDINA, Cuauhtémoc. Remoinho Primavera. In: ALŸS, Francis. *In a Given Situation.* Numa Dada Situação. 2010. s/p.
[167] ALŸS, 2010.
[168] BAUDELAIRE, Charles. El Mal Vidriero. In: BRETON, 2007. p. 115.
[169] ESCARPIT, 1962. p. 123.

- 6 -

ZBIGNIEW LIBERA

As bibliografias sobre o humor sempre falam da dificuldade de definir ou abordar o tema. O humor que entendemos hoje, ligado à definição obtida por volta do século XVI, com seu significado relacionado à comédia – tendo anteriormente conotações relacionadas à medicina – é um dos motivos dessa complicação. Mesmo tendo sua definição surgido por essa época, é sabido que o humor como o entedemos hoje, já existia antes disso. O humor antes do século XVI é, então, estudado sob a forma do riso, do risível, do cômico...

Ele é um importante componente nas obras surrealistas, principalmente o humor negro, calcado no absurdo e na violência. André Breton (1896-1966) nos fala do sentido de uma hierarquia "cujo grau mais elevado seria atingido pelo homem logo que ele estivesse na posse integral do humor"[170]. Para ele, qualquer definição global sobre o tema nos escapa e nos escapará. Talvez, o que ele possa ter de inexplicável seja o que mais nos interessa.

Para ele, o México seria "a terra prometida do humor negro", com as gravuras de carater popular de José Guadalupe Posada (1852-1913), nas quais podemos ver caveiras que comem, bebem, dançam, tocam instrumentos, empunham espadas, andam de bicicleta e a cavalo, se amontoam em um cemitério...

[170] BRETON, 2007. p. 8.

De acordo com um dito popular atribuído à Posada, *a morte é democrática, pois afinal de contas, loira, morena, rica ou pobre, toda gente acaba virando caveira.* Seus desenhos eram distribuídos em panfletos e jornais e alguns deles retratavam os horrores políticos do país, nos anos da ditadura de Porfirio Díaz e também caricaturizavam todo tipo de personagens: revolucionários, políticos, bandidos, damas elegantes e operários.

Em *La calavera garbancera*, que também ficou conhecida como *La calavera Catrina,* Posada satiriza os populares que se vestem e se enfeitam como europeus, esquecendo suas raízes indígenas.



FIG. 47: José Guadalupe Posada
Gran fandango y francacheta de todas las calaveras
1910



FIG. 48: José Guadalupe Posada
La calavera Catrina
1913



FIG. 49: Diego Rivera
Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central
(detalhe)
1947

Todas, todas en montón, sin poderlo remediar, en llegando la ocasión, calaveras del montón, en la tumba han de parar[171].

Suas sátiras políticas e sociais influenciaram os artistas muralistas que viveram e pintaram a revolução mexicana. Diego Rivera chegou a representar *La calavera Catrina*, usando vestido e de braço dado com Posada, à sua esquerda.

O humor negro também já existia antes de seu nome. As piadas racistas contra os judeus apresentadas por Freud, poderiam, hoje, ser classificadas como humor negro. Mas esse termo surgiu no ano de 1939 com a *Antologia do humor negro* organizada por André Breton, que reúne textos de duas mulheres, Leonora Carrington e Gisèle Prassinos e de quarenta e três homens, entre eles, Sade, Thomas de Quincey, Baudelaire, Nietzsche, Picasso, Duchamp, Dalí, Kafka etc.

Como "verdadeiro iniciador" do tema, André Breton coloca o escritor Jonathan Swift (1665-1745) antes de todos, *Swift tem todo o direito a aparecer como o inventor da gozação feroz e fúnebre*[172]. No texto *Uma modesta proposta para evitar que os filhos dos pobres da Irlanda sejam um fardo para seus pais ou seu país, e para fazê-los úteis* (1729), ele nos apresenta alguns dados de seu país: uma população de 1,5 milhão de pessoas, das quais 200 mil mulheres são férteis. Destas, apenas 30 mil, segundo suas informações, seriam capazes de manterem seus filhos. Ele subtrai, ainda, 50 mil crianças que morreriam antes de completar um ano de idade, restando, por fim, em sua conta, 120 mil filhos de pais pobres. *Como se educará e sustentará a esta multidão de crianças?*[173] Ele tem uma ideia:

---

[171] Impressão de Antonio Venegas Arroyo, Sta. Teresa, núm. 43. México. 1913.
[172] BRETON, 2007. p. 16.
[173] BRETON, 2007. p. 23.

> *Uma doce criança saudável e bem criada constitui, a um ano de idade, o alimento mais delicioso, nutritivo e saudável, seja estufada, grelhada, ao forno ou cozida; e eu não duvido que servirá igualmente em um fricasé ou em um guisado*.[174]

Swift propõe então que cem mil crianças, com um ano de idade, sejam vendidas a pessoas de qualidade e fortuna do reino, as 20 mil restantes seriam reservadas para a reprodução. Ele ainda nos informa que uma criança nessa idade pode pesar 28 kilos, sendo bastante caro, portanto adequado aos proprietários de terras, *que como já devoraram a maioria dos pais, poderão ter o direito de preferência sobre seus filhos*[175].

Surpreendemo-nos com a crueza de suas frases, que nos divertem com suas palavras tranquilas que vão nos explicando como tudo deve proceder, assim como seus motivos para tal solução. Seu humor desconcertante é também sinônimo de denúncia e de revolta. Ele nos diverte e nos intriga com sua ironia e liberdade, nos garantindo que a venda de crianças pobres como alimentos para os ricos diminuirá a carga para os pais e para a paróquia, além de incentivar o casamento.

Seu humor é desenvolvido sobretudo em torno da temática da morte e da violência, baseando-se na violência maior a que estariam submetidas as crianças condenadas à miséria por toda a vida. Percebemos o seu desespero diante de uma realidade que ele ataca à sua maneira.

Apresentando-nos de forma cruel uma solução para uma situação grave, Swift questiona a realidade de seu país, denunciando os que dela se privilegiam, como a

[174] BRETON, 2007. p. 23.
[175] BRETON, 2007. p. 24.

Igreja e os proprietários de terras. Em seu texto destaca-se a revolta contra a ordem social, o conformismo e as arbitrariedades do poder.

É de se notar que a *Antologia do humor negro*, onde encontramos outros textos igualmente terríveis, geniais e engraçados, tenha sido publicada no sombrio ano de 1939. No ano seguinte, a França se rende à Alemanha nazista e o livro de Breton é retirado de circulação. Em 1941, ele se refugia nos Estados Unidos de onde retorna somente no ano de 1946.

Sobre essa época pós-guerra, a escritora e professora de história da arte, Nancy Weston[176], observa que houve um longo período de silêncio sobre o assunto ou que havia restrições para abordá-lo. Nos Estados Unidos, muitos artistas estavam fazendo arte abstrata. Um deles, o russo Mark Rothko (1903-1970), que possuía origem judaica, mas estava nos Estados Unidos desde 1913, além de adaptar o seu nome (Markus Rotkovičs), retirando as características judaicas, se refere ao Holocausto de forma indireta e não perceptível.



FIG. 50: Leo Haas
Transport from Vienna
1942

Os primeiros artistas a abordarem o tema comportavam-se como testemunhas das atrocidades e desenhavam para informar ao mundo sobre elas, tratando o assunto com muita seriedade e sem metáforas.

[176] WESTON, Nancy. How to remember. In: FEINSTEIN, Stephen C. *Critical essays on the artistic memory of the Holocaust.* NovaYork: Syracuse University Press: 2005.

No final do século XX, início do XXI, surgem exposições de jovens artistas abordando o tema de forma provocativa e questionadora. Em uma delas *Mirroring evil/Nazi imagery/Recent art*, em 2002, no Museu Judaico de Nova York surgem alguns comentários cômicos e perturbadores sobre a violência do Holocausto.

Um dos motivos desses comentários foi a produção do artista polonês Zbigniew Libera (1959) que apresentou *LEGO.* Concentration camp [Campo de concentração] (1996), que integra a série *Correcting devices* [Dispositivos de correção]. O trabalho é um conjunto de 7 caixas de peças LEGO, indicando a montagem de campos de concentração nazistas, confeccionadas no estilo de outros produtos comercializados pela empresa.



FIG. 51: Zbigniew Libera
Dispositivos de correção: *LEGO.* Campo de concentração (detalhes)
1996

Todas as peças utilizadas no trabalho foram doadas ao artista pela corporação LEGO da Dinamarca. Libera reutilizou os bonecos existentes em coleções anteriores, como a série dos médicos, soldados, piratas... além dos blocos de montar, que para esse trabalho, foram utilizados, em sua maioria, os de cor cinza. Quando era necessário, ele fazia alguma pequena alteração com tinta.

As indicações de montagem são mostradas nas fotos de cada caixa, mas nada impede que, com as mesmas peças, sejam feitas muitas outras coisas, como acontece com qualquer brinquedo de armar.

Zbigniew se candidatou para o patrocínio da LEGO, mas não tinha bem certo o que faria. A empresa insiste em justificar que não sabia da intenção do artista, que jamais apoiaria uma proposta como esta.

Mesmo assim, no canto superior esquerdo de cada caixa, lemos a informação: "este trabalho de Zbigniew Libera foi patrocinado pela Lego". Fato que lhe rendeu uma ação judicial aberta pela LEGO, que desistiu de continuar o processo algum tempo depois. Feinstein nos esclarece que "a lei dos direitos autorais europeus (...) permite o uso de logotipos corporativos para fins artísticos.[177]A esta altura também, algumas séries já haviam sido vendidas e, segundo as palavras do diretor da LEGO, Peter Ambeck-Madsen, "qualquer medida chamaria mais atenção"[178].

Em maio de 1997, Zbigniew foi convidado a participar da Bienal de Veneza pelo curador do pavilhão polonês, Jan Stanislaw Wojciechowski, juntamente com a ordem de que não levasse *LEGO.* Concentration camp. O curador admitiu temer que talvez o trabalho fosse considerado antissemita, por tratar o Holocausto através de um dos brinquedos mais amados do mundo. Ele ainda declarou que "os trabalhos são materiais explosivos que tratam friamente o momento mais sombrio da civilização européia."[179]

Tanto para o curador, como para a instituição LEGO, a aproximação do artista ao tema do Holocausto é considerada de mau gosto. Para a curadora e

[177] FEINSTEIN, Sthephen C. In: http://othervoices.org/2.1/feinstein/auschwitz.php
[178] MURPHY. Dean E. An Artist's Volatile Toy Story. - *Los Angeles Times* - Monday, May 19, 1997.
[179] MURPHY. Dean E. An Artist's Volatile Toy Story. - *Los Angeles Times* - Monday, May 19, 1997.

historiadora da arte, Roxana Marcoci[180], ambas as posições estão representando uma ética consensual, que busca regular e fabricar o normal ou o aceitável num contexto político cultural.

Em defesa de seu trabalho, então, Libera recusou o convite da Bienal, para ele "a coleção LEGO, não é nem antissemita, nem desdenhosa, mas uma provocação sobre a educação infantil, as normas sociais e a cacofonia cultural que o mercado livre tem trazido a ex-comunistas da Europa Central."[181]

Provocação é uma palavra adequada para esses artistas. A radicalidade de suas ideias não serão bem aceitas do ponto de vista religioso, da piedade e da caridade. Eles colocam o riso em lugares perigosos e por isso precisam ser fortes. Sabe-se que Swift terminou sua vida como louco e deixou sua herança para um hospital psiquiátrico. Dois séculos depois, esse não é o caso de Libera. Cada um sabe o quanto arriscar em seu trabalho. Zbiegniew chegou a destruir seu próprio filme *Hermafrodyta* (1986), com medo de que a polícia da Polônia o acussasse de assédio sexual ou pedofilia. Hoje, com apenas algumas fotos do trabalho, se diz triste por sua atitude, mas não desejava voltar para a prisão. Zbigniew demonstra habilidade para escolher temas de que muitas pessoas não gostariam nem de ouvir falar.

Nancy Weston e Stephen Feinstein fazem observações importantes a partir do trabalho de Libera. No texto Como Lembrar[182], Nancy Weston questiona a relação entre "o aparentemente saudável e inocente mundo da infância" e "o mal que os adultos fazem" perguntando-se se esses mundos poderiam mesmo ser completamente

[180] MARCOCI, Roxana. The antinomies of censorship. The case of Zbigniew Libera. in: FEINSTEIN, 2005. p. 259-270.
[181] MURPHY. Dean E. An artist's volatile toy story. *Los Angeles Times*. Monday, May 19, 1997.
[182] WESTON, Nancy. How to remember. In: FEINSTEIN, 2005. p. 39-54.

desconectados. Ela ainda constata que os elementos que produziram o Holocausto ainda estão presentes no nosso mundo que ainda não viu o fim do genocídio.

Sthephen Feinstein, que foi diretor do Centro para Estudos do Holocausto e Genocídio, na Universidade de Minnesota por 11 anos, também faz a sua constatação:

> As mais avançadas corporações alemãs - I.G. Farben, Krupp, Siemens, Bayer A.G., Daimler-Benz, BMW, Volkswagen e outras - lucraram com o Holocausto com o uso do trabalho escravo judeu. Assim, a confiabilidade do produto, neste contexto, não tinha nada a ver com posições éticas ou morais, mas sim com a participação ativa nas atrocidades.[183]

Para Libera, "geralmente guerras são travadas não só com armas, mas também com produtos e cultura"[184]. Em seus *Dispositivos de correção*, ele utiliza os produtos que encontra no mercado, alterando-os de forma a que tragam à luz sentidos que estavam antes encobertos.

Outro brinquedo dessa série, o *Body master* – A play kit for children [Corpo mestre - Um equipamento de brinquedo para crianças] (1994-1995), consiste em dois equipamentos de musculação, projetados para crianças entre 7 e 9 anos que funcionam perfeitamente, porém com pesos de papel, que não demandam força física para levantá-los. Uma placa que acompanha o trabalho, mostra o corpo de um menino com seus músculos superdesenvolvidos, além das informações técnicas contidas geralmente em brinquedos, como o seu nome (título do trabalho), indicação da idade e de que os pesos são leves.

---

[183] FEINSTEIN, Sthephen C. In: http://othervoices.org/2.1/feinstein/auschwitz.php

[184] MARCOCI, Roxana. The antinomies of censorship. The Case of Zbigniew Libera. In: FEINSTEIN, 2005. p. 264.

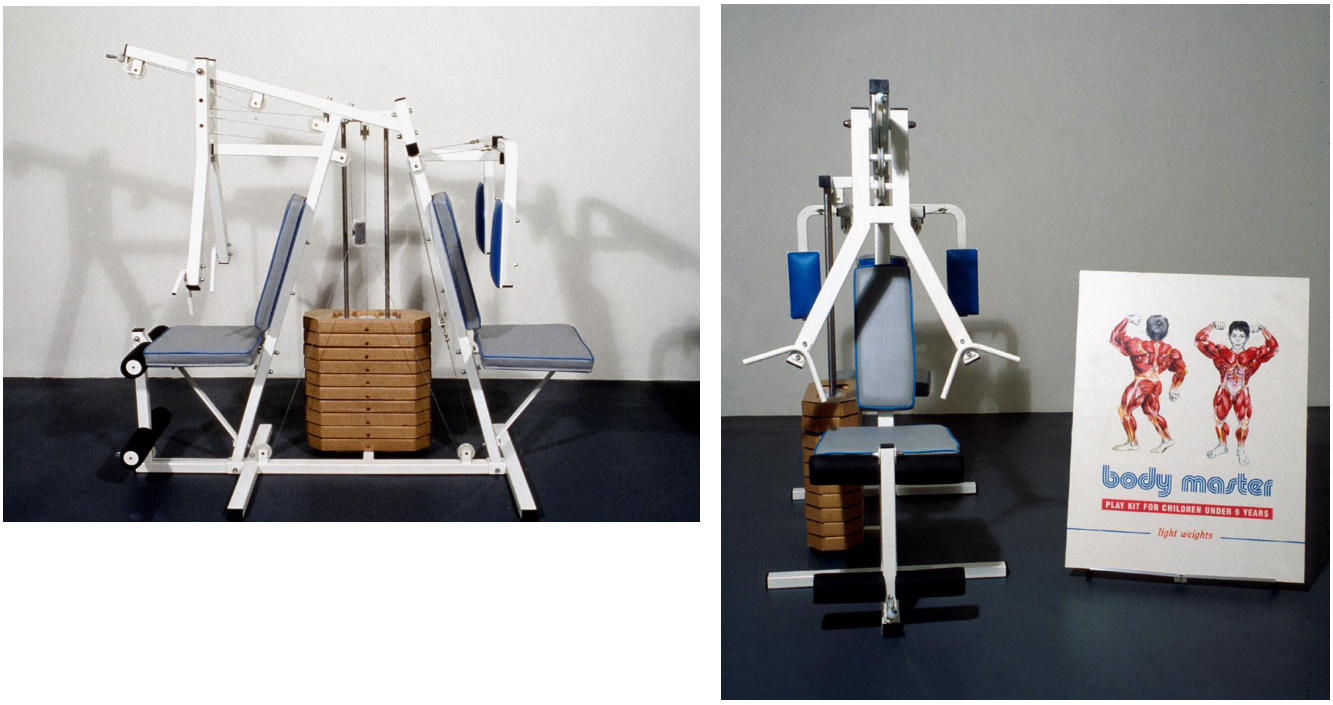


FIG. 52: Zbigniew Libera
Body masters: A play kit for childrens
1994-1995

É curioso observar como os adultos costumam subestimar a capacidade de entendimento das crianças e acabam não sendo claros em seus objetivos pedagógicos. Sobre *dispositivos de correção*, Zbigniew certa vez declarou:

"_ Eu estava interessado na forma como os objetos nos afetam e nos moldam. Que influência têm os brinquedos sobre as crianças? Eu estava pensando em como um aspecto funcional de um objeto conhecido poderia ser desacreditado."[185]

Em um outro *dispositivo,* o *Universal penis expander* [Expansor de pênis universal] (1995) Libera oferece a possibilidade de alongar o pênis para até 100 cm em um equipamento, também, como o de uma academia. O aparelho é acompanhado de um pôster em tamanho natural de um homem que calça uma bota militar e exibe o resultado que se pode obter ali.

[185] http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/prace.htm



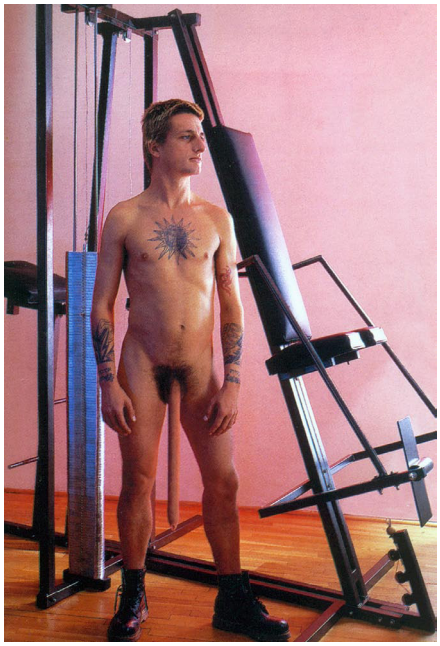
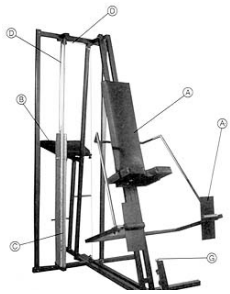


FIG. 53: Zbigniew Libera
Universal penis expander
1995





O trabalho também é acompanhado por um manual de instruções ilustrado onde o usuário aprende como regular e utilizar o equipamento e seus acessórios adicionais, como gancho, alças, cabos, pesos e o assento para crianças. Nas *Observações gerais* do manual, o expansor deve ser destinado a fins estritamente úteis. "Ele foi projetado para pessoas ansiosas em alcançar um permanente 'estado de consciência alterada' por meio de uma experiência ultra-sexual." Lá também encontramos informações de que o alongamento do pênis exclui a possibilidade de atingir a "satisfação sexual considerada normal ou o prazer de

FIG. 54: Zbigniew Libera
Ilustrações do manual de instruções

qualquer forma", mas que, "em troca, o adepto atinge um estado permanente a beira do orgasmo"[186].

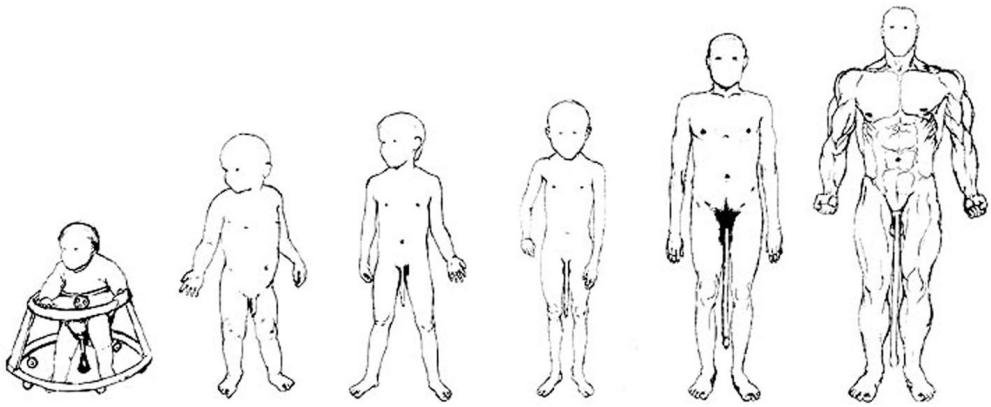


FIG. 55: Zbigniew Libera
Ilustrações do manual de instruções

Também no *manual*, Zbigniew apresenta um pequeno *Contexto histórico* em que afirma que a ideia do projeto originou-se do "pouco conhecido e pobremente documentado tema das práticas de alongamento, aparentemente usadas por milhares de anos na América do Sul e na Ásia, como por exemplo, pela tribo Sadhu na planície do Ganges". A *Anatomia* do pênis também é detalhada informando que para o seu alongamento é importante que se comece cedo, os primeiros

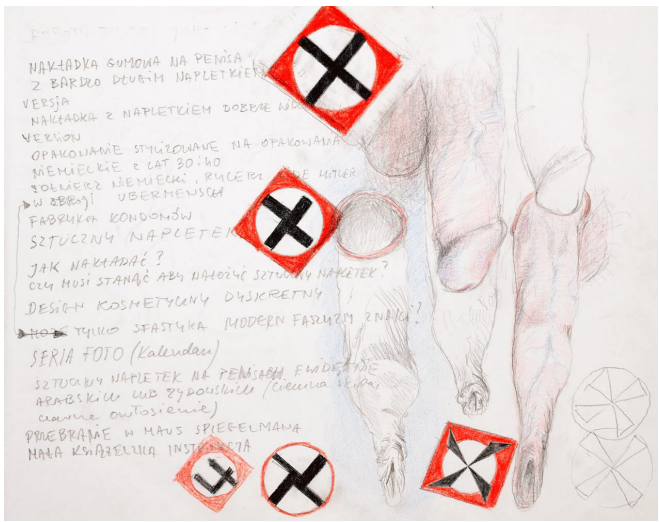


FIG. 56: Zbigniew Libera
Esboço para *Penis expander*

[186] Manual de instruções de *Universal penis expander*. http:csw.art.pl/metabody/libera

exercícios devem ser feitos quando o corpo está em desenvolvimento, acrescentando poucos gramas a cada dia.

Nesse trabalho, é oferecida uma opção radical e irreversível e que ainda não teve adeptos. Zbiegniew elaborou o "prepúcio extra longo de borracha", que o modelo usaria como uma camisinha, de acordo com as anotações em seu desenho: o rapaz deveria ser como "um soldado alemão, um cavalheiro de Hitler". A dedicação a esta tarefa exigiria uma disciplina para uma vida inteira, em prol desse padrão a ser seguido.



FIG. 57: Paul McCarthy
Spaghetti man
1993

O artista americano Paul McCarthy, em 1993, também apresentou um trabalho sobre esse tema de forma bem humorada, mas também assustadora. O sonho, o desejo de um órgão gigante, se realiza, como num conto de fadas. Mas ao realizar-se sua estranheza e sua natureza mórbida se revelam. O boneco, uma mistura de ser humano com um coelho de pelúcia, possui um pênis que parece um espagueti, que se enrola, por metros à sua frente.

Zbiegniew também trabalha com os traumas específicos das meninas, criticando a educação que é oferecida a elas, em forma de brincadeira. Em *Delivery bed. Play kit for girls* [Cama de parto. Equipamento de brinquedo para garotas] (1996), três camas de parto ajustadas para o corpo de garotas de 7-9 anos de idade, Libera transforma a brincadeira de boneca, mamãe e filhinha, numa brincadeira assustadora, com objetos que se assemelham mais aos usados em hospitais do que aos plásticos coloridos ou cor-de-rosa das bonecas, mamadeiras e utensílios que

se encontram disponíveis no mercado. Utilizando um brinquedo impensado para a indústria, uma cama de parto de verdade adaptada ao tamanho da criança, o artista nos põe a refletir sobre os significados pedagógicos daqueles que pareciam ingênuos brinquedos. No vídeo *Como treinar as meninas* (1987), Zbigniew já tratava de sua educação para a vida adulta, filmando uma pequena criança que recebe das mãos, provalvelmente de sua mãe, acessórios como brincos, colar de pérolas e batom, com os quais vai desajeitadamente se enfeitando, aprendendo como usá-los, buscando sempre, com seu olhar, a aprovação do adulto que não aparece no vídeo.



FIG. 58: Zbigniew Libera
Ken's aunt
1994



FIG. 59: Zbigniew Libera
You can shave the baby
1995

Libera se move no mundo dos brinquedos de forma irônica, brincando com sentimentos e valores, fazendo-nos observar a nossa própria cultura. *Ken's aunt* [Tia do Ken] (1994), vinte e quatro bonecas de lingerie, numa versão mais velha e acima do peso da Barbie, a boneca que sempre forneceu um modelo de beleza do corpo feminino,

com sua juventude eterna. De forma provocativa, as bonecas, o vídeo e as camas de parto questionam a forma como são educadas as meninas, omitindo informações e incutindo padrões de comportamento.

Em *You can shave the baby* [Você pode barbear o bebê] (1995), observamos algo nunca encontrado antes em brinquedos e cada vez menos encontrado nas pessoas, os pêlos. Os dez bebês de Libera têm pêlos por todo o corpo. A caixa de papelão dos bonecos também possuem inusitadas estampas de mechas do cabelo do boneco. Na internet, podemos flagrar o boneco peludo circulando pela rede, dissociado do nome do artista e de seu contexto, algumas vezes como um brinquedo da indústria japonesa, acompanhado sempre por comentários de reprovação, horror e nojo, além de apontarem para a hilariedade da proposta.



FIG. 60: Zbigniew Libera
You can shave the baby
1995

Os trabalhos da série *Correcting devices* são feitos para educar e para trazer a imaginação ingênua das crianças para uma proximidade maior da realidade adulta. Esses trabalhos apontam para a ligação de pequenos e inocentes gestos, com grandes ações, como o holocausto, o preconceito, o racismo, o culto ao corpo.

Na série *Positives* [Positivos] (2002-2003) Zbigniew se detém na imprensa fotográfica e na maneira pela qual ela marca nossa memória visual e se afirma

como a imagem da história. Mais uma vez, Libera insiste em assunto delicado, mediante uma "outra tentativa de brincar com o trauma"[187].

Para esse trabalho, ele refaz algumas fotos conhecidas, divulgadas pela imprensa, repetindo a composição, mas mudando os personagens e o sentido geral dos eventos capturados.

Em uma delas, Libera encenou pessoas sorrindo, com roupas confortáveis ou enroladas em edredons, no lugar de prisioneiros de campos de concentração. Em vez de uma cerca de arame farpado, uma plantinha se enrosca pela cerca em que um senhor sorridente se apóia.



FIG. 61: Sobreviventes do Holocausto, momentos antes de serem libertados dos campos de concentração
1945



FIG. 62: Zbigniew Libera
Residents
2003

Em outra, refez a conhecida fotografia de Che Guevara morto, sob o domínio do exército boliviano. Mas na sua versão, *A próxima foto,* Che se levanta da maca e um soldado, amigavelmente, ajuda-o a acender seu charuto.

[187] LIBERA, Zbiegniew in: http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/prace.htm



FIG. 63: Che foi capturado na Bolívia, no dia 8 de outubro de 1967 e executado no dia seguinte



FIG. 64: Zbigniew Libera
Che. Next picture
2003

Essas imagens, completamente irônicas, ao enfatizarem o bem, nos lembram da injustiça, massacre, conivência e estupidez... Libera diz que é polonês, e *que tem sido envenenado*[188]. Ele conta que com 9 anos de idade, sua classe fez uma excursão à Auschwitz e eles tinham que ver muitas fotografias. "De alguma maneira, por causa da nossa história, é esperado que os polacos falem sobre o Holocausto e o que aconteceu aqui. Então eu estou falando sobre isso, mas talvez não como algumas pessoas esperavam."[189]

Antes de fazer todos esses trabalhos, entre 20 e 25 anos, Libera, que havia largado a faculdade para se dedicar a atividades relacionadas a Galeria Strych, ao grupo Kultura Zrzuty e a coedição da revista Tango, passou alguns meses na prisão por posse de chapas de impressão que utilizava para fazer folhetos e charges políticas, sob o pseudônimo de Alberto G., as quais defendiam a liberdade de expressão. Durante sua prisão foi levado a um campo para dissidentes políticos do governo militar encabeçado

[188] WESTON, Nancy, *apud* FEINSTEIN, 2005. p. 44.
[189] WESTON, 2005. p. 44.

pelo General Wojciech Jaruzelski, onde passou mais um ano detido. No final da década (1986-1989), Libera fundou e participou de um grupo *punk* denominado *Sternenhoch.* Então, depois de, como ele disse, *ter sido envenenado*, foi perseguido e preso, por expressar opiniões divergentes das admitidas em seu país. Tentaram dissuadí-lo de mostrar o seu trabalho, mas ao invés de ceder à pressão, ele se aprimorou e, como observou Nancy Weston, Zbigniew se recusa "a tranquilizar o mundo de suas boas intenções"[190]. Seu humor só poderá ser cruel.

Assim como Swift, Libera não cede às convenções morais da sociedade em que vive. Eles são artistas que preferem esbofeteá-la, para ver se ela reage de alguma maneira. Eles têm raiva.

Esses artistas têm em comum o fato de serem quase incompreensíveis para as mentalidades politicamente corretas, do passado e ainda de hoje. A hipocrisia da sociedade em que estão inseridos é um importante material para seus trabalhos, que trazem à luz as obscuras formas de contribuição para os males que observam.

Baudelaire é quem nos esclarece sobre esse sentimento, o ardor do desejo daquele humor "histérico segundo os médicos, satânico segundo aqueles que pensam um pouco melhor que os médicos, que nos empurra sem resistência a uma série de ações perigosas ou incovenientes."[191]

Em seu texto, apresentado no *Spleen de Paris* em 1869 e que também faz parte da *Antologia* de Breton, *O mau vidraceiro*, ele diz não saber porque sentiu por aquele homem "um ódio tão repentino como despótico". Fez subir o senhor até seu quarto no sexto andar, mesmo sabendo que nada compraria, aproveitando para insultá-lo por não ter os cristais coloridos que deixam a vida mais bela. "Como? Você não tem

[190] WESTON, p. 44.
[191] BAUDELAIRE *apud* BRETON, 2007. p. 115.

cristais coloridos? Cristais rosas, vermelhos, azuis, vidros mágicos, vidros de paraíso? Que atrevido é você!"[192] E o empurra escada abaixo e, lá de cima, ainda acerta um vaso de flores no velho vendedor, que cai no chão, quebrando toda a sua frágil mercadoria, "com um estrondoso ruído de um palácio de cristal atingido por um raio." De sua varanda, louco de alegria, ele gritava: "A vida é bela! A vida é bela!"[193]

Baudelaire justifica esse tipo de ação dizendo do prazer que ela pode nos proporcionar: "essas brincadeiras são perigosas, e muitas vezes se pode pagar caro por elas. Mas o que importa a eternidade da condenação a quem encontrou em um segundo um gozo infinito."[194]

Em outro pequeno poema, *Espanquemos os pobres,* tomado por esse mesmo sentimento, ele espanca um mendigo, deixa seu olho do tamanho de uma bola e arranca-lhe dois dentes, até que o mendigo revide cada ação sofrida, num grau maior de violência. Aplicando o que ele chama de "enérgica medicação", acredita ter-lhe "devolvido o orgulho e a vida"[195], deixando um conselho que seria obedecido pelo mendigo, de agora em diante:

"Lembre-se, se for realmente um filantropo, que é preciso aplicar em todos os seus companheiros, quando lhe pedirem esmola, a teoria que tive a *dor* de experimentar nas suas costas."[196]

---

[192] BAUDELAIRE *apud* BRETON, 2007. p. 116.
[193] BAUDELAIRE *apud* BRETON, 2007. p. 116.
[194] BAUDELAIRE *apud* BRETON, 2007. p. 116.
[195] BAUDELAIRE, Charles. Espanquemos os pobres. In: *Pequenos poemas em prosa*. O spleen de Paris. Trad. Dorothée de Buchard. São Paulo: Hedra. 2007. p. 239.
[196] BAUDELAIRE, 2007. p. 239.

CONCLUSÃO

> Ainda não sabemos quase nada e queríamos adivinhar essa ultima palavra que não nos será revelada jamais. O frenesi de chegar a uma conclusão é a mais funesta e estéril das manias.[197]

Jorge Luis Borges diz na Defesa de Bouvard e Pécuchet, que "o universo não é conhecível, pela suficiente e clara razão de que explicar um fato é referi-lo a outro mais geral e que esse processo não tem fim ou nos conduz a uma verdade já tão geral que não podemos referi-la a nenhuma outra coisa (...) o desconhecido é inesgotável."[198] Toda prova exigiria, por sua vez, uma prova, e assim até o infinito. Borges percebe uma referência irônica ao próprio destino de Flaubert o fato de Bouvard e Pécuchet terem encomendado uma escrivaninha dupla à um carpinteiro, para se porem a copiar. Apesar de Flaubert menosprezar Bouvard e Pécuchet, se reconciliaria com eles no momento em que compartilham do mesmo sentimento de tristeza, por não tolerarem mais a estupidez.

É sintomático que, para defendê-los, Borges utiliza um recurso já utilizado por Flaubert na ocasião de seu julgamento pela imoralidade de *Madame Bouvary*, em 1857, quando Flaubert afirma que Ema Bouvary era inspirada em sua própria vida. Sobre Bouvard e Pécuchet, Borges diz: "Aqui surpreendemos o instante

---

[197] FLAUBERT *apud* BORGES, Jorge Luís. Defesa de Bouvard e Pécuchet. In: *Discussão*. 3.Ed. Trad. Claudio Fornari. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. 107.

[198] BORGES, 1994. p. 106-107.

em que o sonhador (...) nota que está sonhando-se e que as formas do seu sonho são ele mesmo"[199] e ainda, "dois copistas absurdos podem representar Flaubert, e também Schopenhauer e Newton"[200], desta forma, talvez, ele não estaria repreendendo a ninguém, a não ser a ele mesmo. Flaubert tinha um senso de humor, como o definido por Escarpit, que era também a consciência do seu ridículo.

No decorrer desta dissertação vimos como o humor é tão complexo quanto os sentimentos gerados por ele. Borges observa que ao mesmo tempo em que *Bouvard e Pécuchet* era considerado uma "aberração", também era considerado uma "obra capital da literatura francesa, quase da literatura como um todo"[201]. O humor tem dessas coisas, pode ser motivo de admiração de uns e desprezo de outros. Uma obra pode ser amada ou odiada pelo mesmo motivo, seu senso de humor, que pode ser considerado inteligente por uns ou ofensivo e inaceitável, por outros. Noutras vezes, como aprendemos com Freud, ele é diminuído a "apenas uma brincadeira", para se dizer que não tem importância, tentando se amenizar o que ele revela.

Seria presunçoso pretender mencionar todas as manifestações de um fenômeno tão complexo. Pois quanto mais o estudamos mais tipos conhecemos e eles parecem ser infinitos e podem conter sutis diferenças. Escarpit já havia nos advertido de que "estamos em um terreno vago, em que as fronteiras são imprecisas e as palavras enganadoras."[202] Mas para ele, o humor é como "uma vontade e ao mesmo tempo um meio de romper com o círculo dos automatismos que, mortalmente maternais, a vida

[199] BORGES, 1994. p. 105.
[200] BORGES, 1994. p. 107.
[201] BORGES, 1994. p. 103.
[202] ESCARPIT, 1962. p. 130.

simplesmente e a vida em sociedade cristalizam ao nosso redor como uma proteção ou uma mortalha"[203].

Investigando o trabalho de Guto Lacaz, encontramos o humor que nos lembra o de Chaplin tentando sobreviver em meio a um mundo moderno e industrializado, ou o de Jacques Tati que, ao sugerir um estereótipo da vida moderna, nos faz rir das cenas que cria. As máquinas e equipamentos de Guto Lacaz, que despendem tanto trabalho e estudo, muitas vezes não servem para nada, a não ser para deixar a nossa vida mais bela. No filme de Tati[204], toda vez que alguma visita toca a campainha da casa da família Arpel, uma fonte em forma de peixe prateado, disposta no meio de um geométrico jardim, é acionada antes que se abra o portão, para que o visitante perceba a maravilha moderna, o chafariz em forma de peixe. Se a visita não é muito importante ou se não vai entrar, a fonte é desligada. Mas se, de repente, ela faz que vai entrar, tornam a ligar a fonte. A cozinha da casa também tem tantos aparatos tecnológicos que acabam gerando cenas engraçadas.

Guto Lacaz está sempre inventando novas máquinas que deixariam a ciência alvoroçada, se elas tivessem alguma utilidade. O que acharia Santos Dumont, do *OFNI* de Guto Lacaz? O que Guto Lacaz faz é poesia, e ela serve para quê? Guto Lacaz desencapa fios, bate martelo, constrói uma máquina, para fazer um poema e a apresentação de seu mecanismo de construção se torna irônica e se reverte em crítica ao estilo da vida moderna.

Com o trabalho de Francis Alÿs, nos deparamos com um tipo de humor bem diferente do de Guto Lacaz, observamos um humor declaradamente comprometido com questões político-sociais dos lugares onde o artista se apresenta.

---

[203] ESCARPIT, 1962. p. 131.
[204] *MON Oncle* (Meu tio). Direção: Jacques Tati. França, 1958. 1 DVD (116 min).

Suas idéias, por mais absurdas e cômicas que possam parecer (mover uma montanha, desfilar um *picasso* pelas ruas de Nova York como um ícone religioso, oferecer o seu trabalho de turista ou entrar no meio de um tornado), envolvem outros indivíduos e nos pegam como cúmplices de seus modos de resistência. Robert Escarpit nos falou sobre esse tipo de humor em que o riso está quase ausente. Para ele "o que se passa é que chegamos a regiões mais altas do humor, onde o riso é um instrumento demasiado grosseiro para traduzir a liberação da consciência depois da angústia e a solidariedade dos homens ante a condição humana."[205] Freud já havia se referido ao "humor em grande escala" com o qual se "não nos rimos é porque nossa admiração sobrepuja o prazer humorístico."[206] Com Francis Alÿs sentimos aquela inquietude do riso, que não chega a explodir em gargalhadas, apenas nos deixa com aquele meio sorriso, quando apenas um lado de nossos lábios se move pra trás.

Quando chegamos ao humor negro já estamos familiarizados com os termos e funções do humor e observamos que nesse momento, eles são levados ao extremo, o que acaba gerando também um efeito cômico. O que era uma falta de emoção, aqui é frieza e crueldade, o que Freud chamou de uma espécie de rebeldia, André Breton chamará de "uma rebelião superior do espírito".[207] O humor negro foi definido e defendido por André Breton, que também definiu a palavra *surrealismo,* em seu manifesto de 1924. O surrealismo deveria se expressar por um pensamento que fosse livre de todo "controle exercido pela razão" e "fora de toda preocupação estética ou moral"[208]. Por essas características podemos supor sua amizade com o humor. A partir da poesia de Swift e de Baudelaire, examinamos o trabalho do artista polonês

[205] ESCARPIT, 1962. p. 123.
[206] FREUD, 1998. p. 214.
[207] BRETON, 2007. p. 10.
[208] http://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm

Zbigniew Libera, no qual detectamos a rebeldia ou rebelião do espírito sugeridas por Freud e Breton.

Robert Escarpit arrisca uma definição: "o humor é uma arte de existir"[209] e ele explica que existem muitos níveis de existência, por isso é que existem tantos tipos de humores que se assemelham tão pouco. E como vimos, nem todos coincidem com o riso. Para ele, sucede que o humor coincide com as formas superiores do pensamento dialético e se converte em uma filosofia.

[209] ESCARPIT, 1962. p. 129.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar / Fundação Getúlio Vargas. 1999. (Antropologia Social).

ALŸS, Francis. *A Story of deception / Historia de un desengaño.* Patagônia 2003-2006. Trad. Tamara Stuby y Patricia Haynes. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini. 2006.

_____. *Diez cuadras alrededor del estudio / Walking distance from the studio.* México: Antiguo Colegio de San Ildefonso. 2006.

ALŸS, Francis & MEDINA, Cuauhtémoc. *When faith moves mountains/ Cuando la fe mueve montañas*. Madrid: Turner. 2005.

ALŸS, Francis. *Numa dada situação / In a given situation*. Trad. vários tradutores. São Paulo: Cosac Naify. 2010.

_____. *Walks / Passeos.* México: Museo de Arte Moderno. 1997. (Catálogo da exposição).

_____. *The modern procession.* Nova York: Public Art Fund. 2004.

ARISTOTE. *Les parties des animaux.* Trad. Pierre Louis. Paris: Les Belles Letres. 1993.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Arturo E. Ramírez Trejo. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2002.

_____. Poética. In: *Aristóteles*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural. 1979. (Os Pensadores).

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento.* O contexto de François Rabelais. 6.ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. Sao Paulo: Hucitec; Brasilia: Editora Universidade de Brasília. 2008.

BARTHES, Roland. Flaubert e a frase. In: _____; *O grau zero da escrita*: Seguido de novos ensaios críticos; 2.ed. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes. 2004. (Roland Barthes).

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo. Estação Liberdade. 2003.

BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. In: *Escritos sobre arte*. Organização e tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário / Edusp. 1991. p. 23-50.

_____. *Escritos sobre arte.* Org. e trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário. 1991.

_____. *Meu coração desnudado.* Trad. e notas: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica. 2009. (Mimo).

_____. *Pequenos poemas em prosa.* [O spleen de Paris]. 1.ed. Trad. Dorothée de Buchard. São Paulo: Hedra. 2007.

_____. *Sobre a modernidade:* O pintor da vida moderna. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1996. (Leitura).

BELTING, Hans. *O fim da história da arte:* uma revisão dez anos depois. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac & Naify. 2006.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*, *Um lírico no auge do capitalismo.* v. III, Trad. de J.C.M. Barbosa e H.A. Baptista, São Paulo: Brasiliense. 1989. (Obras Escolhidas).

BERDECIO, Roberto; APPELBAUM, Stanley. *Posada's popular mexican prints.* 273 Cuts by José Guadalupe Posada. Nova York: Dover Publications. 1972.

BERGSON, Henri. *O riso.* Ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes. 2001. (Tópicos).

BORGES, Jorge Luiz. Defesa de *Bouvard e Pécuchet.* In: *Discussão*. 3.ed. Trad. Cláudio Fornari. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1994. p.103-108.

_____. Flaubert e seu destino exemplar. In: *Discussão*. 3.ed. Trad. Cláudio Fornari. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1994. p. 109-114.

BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (orgs.). *Uma história cultural do humor*. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares / Nota Assessoria. Rio de Janeiro: Record. 2000.

BRETON, André. *Antología del humor negro.* 8.ed. Trad.: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama. 2007. (Compactos).

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte.* Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG. 1996.

COMTE-SPONVILLE, André. Humor e ironia. In: *Dicionário filosófico.* 1.ed. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes. 2003. p. 287; 325-326.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum:* uma filosofia da arte. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify. 2005.

_____. *Após o fim da arte:* A arte contemporânea e os limites da história. 1.ed. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora. 2006.

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

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura.* Belo Horizonte: PUC Minas; São Paulo: Alameda. 2006.

ECO, Umberto. *O Nome da rosa.* Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1983.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano* – A essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil. [s.d.] (Vida e cultura).

ESCARPIT, Robert. *L'humour.* 5.ed. Paris: Presses Universitaires de France. 1972. (Que sais-je? Le point des connaissances actualles).

_____. *El humor.* Vol. 24. Trad. Delfín Leocadio Garasa. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires. 1962. (Lectores de Eudeba).

FEINSTEIN, Stephen C. *Critical essays on the artistic memory of the Holocaust.* Nova York: Syracuse University Press. 2005.

FELLINI, Frederico. *Fellini por Fellini.* 3.ed. Trad.: José Antonio Pinheiro Machado, Paulo Hecker Filho e Zilá Bernd. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda. 1986.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas.* Anos 60/70. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2006.

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet.* Trad. Galeão Coutinho e Augusto Meyer. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1981. (Grandes romances)

FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. 2.ed. Trad. Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago. 2005.

FLUSSER, Vilém. *A história do diabo.* 2.ed. Revisão técnica de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume. 2006.

FREUD, Sigmund. O humor (1927*).* In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição standard brasileira*. Trad. do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago. 1996.

_____. Os chistes e sua relação com o inconsciente (1905*).* In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição standard brasileira*. 2.ed. 1ª reimpressão. Trad. do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago. 1998.

GENETTE, Gérard. Mortos de rir. In: *Folha de São Paulo.* Caderno Mais!, São Paulo, 18.11.2001. p. 4-10.

GREENBERG, Clement. *Estética doméstica* - Observações sobre o gosto. Trad. André Carone. São Paulo: Cosac & Naify. 2002.

HITCHENS, Christopher. I'm with *stupide.* Bouvard and Pécuchet by Flaubert. In: Books. The New York Times. 22 de Janeiro de 2006.

KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco*. Su configuración en pintura y literatura. Trad. Ilse M. Brugger. Buenos Aires: Editorial Nova. 1964.

KELLY, Henry Ansgar. *Satã,* uma biografia. 1.ed. Trad. Renato Rezende. São Paulo: Globo. 2008.

KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates.* Trad. Álvaro Luiz. Petrópolis: Vozes. 1991.

LACAZ, Guto. *Desculpe a letra.* São Paulo: Ateliê Editorial. 2000.

_____; *Omemhobjeto*: 30 anos de arte. São Paulo: Décor. 2009.

LEFEBVRE, Henri. *Introducao à modernidade.* Prelúdios. Trad. Jehovanira C. de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1969. (Rumos da cultura moderna).

LUIZ, Macksen. O triste bom-humor brasileiro. In: *Revista de cultura vozes.* Petrópolis. Ano 64. Abril 1970. Volume 64. Número 3. p. 63-66.

MARCOCI, Roxana. The antinomies of censorship. The case of Zbigniew Libera. In: FEINSTEIN, Stephen C. *Critical essays on the artistic memory of the Holocaust.* Nova York: Syracuse University Press. 2005. p. 259-270.

MARTIN, Rod A. *The psychology of humor.* An integrative approch. London, England: Elsevier. 2007.

MINOIS, Georges. *A história do riso e do escárnio.* Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP. 2003.

NEVES, L.F. Baeta. A Ideologia da seriedade. In: *Revista de cultura vozes*. Petrópolis. Ano 68. Volume 68. Jan/fev 1974. Número 1. p. 35-40.

ONO, Yoko. *Grapefruit.* A book of instructions. Nova York: Simon and Schuster. 2000.

PLATÃO. *A República:* [ou sobre a justiça, diálogo político]. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

PINTO, Ziraldo Alves. Ninguém entende de humor. In: *Revista de cultura vozes*. Petrópolis. Ano 64. Abril 1970. Volume 64. Número 3. p. 21-37.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação:* As minorias na Idade Média. Trad. Marco Antonio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1993.

SALLMANN, Jean-Michel. *As bruxas:* Noivas de Satã. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Objetiva. 2002. (Descobertas).

SLOTERDIJK, Peter. *O desprezo das massas:* Ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade. 2002.

SANTOS-DUMONT, Alberto. *Os meus balões*. Trad. A. de Miranda Bastos. Brasília: Fundação Rondon. 1986.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp* - Uma biografia. 1. ed. Trad. Maria Tereza de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify. 2004.

WESTON, Nancy. How to remember. In: FEINSTEIN, Stephen C. *Critical essays on the artistic memory of the Holocaust.* Nova York: Syracuse University Press. 2005. p. 39-54.

WYNNE, Frank. *Eu fui Vermeer:* A lenda do falsário que enganou os nazistas. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.

Do meio eletrônico

http://www.postmedia.net/alys/alys.htm

http://www.lablaa.org/adjuntos/francis-alys-politica-del-ensayo.pdf

http://www.indexmagazine.com/interviews/maurizio_cattelan.shtml

http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/prace.htm

Filmes:

I CLOWNS. Direção: Federico Fellini. Itália. 1970.

JACKSON Pollock 51. Direção: Hans Namuth and Paul Falkenberg. 1951.

LIFE Lessons (Lições de vida). Direção: Martin Scorsese. In: *New York stories*. Nova York: 1989.

THE PILLOW Book (Livro de cabeceira. Direção: Peter Greenaway. Paris: Dis Voir. 1996

MON Oncle (Meu tio). Direção: Jacques Tati. França. 1958. 1 DVD (116 min).

MODERN Times (Tempos modernos). Direção: Charles Chaplin. EUA. 1936

ANEXO

Inventário das Ideias Feitas

Juliana Mafra e Samir Lucas

Empalhar um animal

Construir um altar para seu artista preferido

Colecionar objetos que contenham a imagem de *uma* importante obra de arte

Criar uma máscara e usá-la em alguma situação

Profanar imagens sacras ou sagradas

Enterrar objetos

Construir um objeto baseado em outro já existente usando um material diferente do original

Roubar

Associar objetos

Desenvolver uma idéia utilizando uma ou mais cadeiras

Ressignificar obras antigas

Construir um monumento a alguma pessoa de que você goste

Colecionar objetos feitos durante conversas em bares e restaurantes

Registrar todos os dias alguma ação que você repita por muito tempo ao longo de sua vida

Partir objetos

Pendurar trabalho anônimo na parede de um museu

Homenagear

Queimar e registrar

Revirar e organizar arquivos públicos

Utilizar cigarros ou embalagens de

Preparar uma receita utilizando todos os ingredientes de uma lista de compras encontrada num supermercado

Fazer títulos que sejam trocadilhos

Fazer dobraduras com dinheiro

Colecionar águas sujas

Construir uma fonte

Fotografar-se em cenas eróticas

Fabricar bebidas

Fotografar objetos ao vento

Imprimir seu corpo na terra

Desvendar o segredo de antigos mestres

Refazer fotos conhecidas

Utilizar cabelo

Representar uma escultura cantante

Pintar a descrição de uma pintura

Pintar o canto superior direito de uma tela de preto

Pintar uma pintura secreta

Mover uma montanha

Levar uma pintura para passear

Cortar sua própria roupa

Repintar obras encontradas em feiras

Tingir a neve

Fotografar pessoas pobres felizes ou tristes

Utilizar imagem de Jesus Cristo

Fazer frases

Copiar/ falsificar

Roubar conceitos de outras áreas

Jogar xadrez

Transformar brinquedos

Declarar / fazer declarações

Coletar

Classificar

Catalogar

Fotografar nuvens

Utilizar fósforos

Fazer o espectador se ver através de um espelho

Repetir

Transformar uma máquina de escrever

Colecionar

Apagar imagens ou palavras

Utilizar pombos

Realizar viagens

Destruir dinheiro

Fazer carimbos

Fazer denúncias

Utilizar incenso

Utilizar insetos

Dispender energia pra nada

Falar de amor

Embeber tecido em látex

Se acorrentar ao seu parceiro

Refazer uma foto com o pó da poeira de um museu

Pintar uma foto pixelada

Fotografar tatuagens

Fazer escultura com pigmentos

Fotografar idosos nus

Criar um manifesto

Queimar uma obra de arte

Soletrar palavras utilizando objetos

Fazer bandeiras com materiais diversos

Descobrir o volume cúbico das coisas e escrever nelas

Fazer um buraco portátil

Desenhar monstros

Tricotar palavras

Escrever/desenhar cartas

Desenhar mapas

Registrar suas ações em cartório

Pedir várias pessoas para desenharem de memória

Desenhar silhuetas

Partir uma casa

Rasgar as roupas do vestuário

Fazer luminosos de néon

Retorcer arame

Associar imagens sacras ao nazismo

Pintar datas

Listar diariamente todas as pessoas que encontrar

Fazer calendários

Fazer mapas das cidades em que esteve com marcação das ruas por onde passou

Copiar o significado de uma palavra de cerca de uma dúzia de dicionários diferentes

Construir lugares não repressivos para descanso

Fazer poema plástico

Construir obras moles

Pintar trabalhadores ou operários

Pintar cenas históricas de seu país

Refazer fotos utilizando lixo

Refazer fotos com chocolate

Pintar frases

Pintar fotos desfocadas

Criar uma vestimenta/novos costumes

Deixar objetos pelas ruas

Desenhar na cabeça

Fotografar cães

Fazer chuva artificial

Fazer esculturas com sangue congelado

Enlatar sua própria merda

Inflar balões com o ar de pessoas diversas

Se fotografar travestido

Tomar sol com objetos sobre a pele, fazendo desenhos

Chicotear a parede com tinta

Fotografar letras do alfabeto encontradas ao acaso

Utilizar o corpo como pincel

Pintar com o ânus/vagina

Desenhar com cinzas

Desenhar com fogo

Fotografar o processo de uma deterioração

Utilizar talco

Fazer trouxas

Equilibrar objetos

Produzir faixas

Criar escultura com objetos do cotidiano

Depreciar mitos

Refazer fotos com sementes

Utilizar ímãs

Recortar telas

Fazer uma fita de Moebius

Construir máquinas

Rasgar

Atirar garrafas de tinta

Pintar com seu próprio sangue

Criar imagens com sua urina

Fotografar a trajetória de sua ejaculação

Utilizar animais

Pintar uma linha interminável

Fazer nada

Fazer algo para ser visto de Marte

Fazer espirais

Construir ilhas

Fazer peças de gelo

Utilizar luz

Embrulhar

Tingir a natureza

Limitar o campo de visão

Enterrar

Gastar dinheiro

Inutilizar um espaço

Transportar um espaço

Ficar em silêncio

Não ficar em silêncio

Libertar animais

Construir jardins

Se mudar para um museu

Fazer retratos com açúcar

Criar uma máscara sensorial

Pintar sombras

Convidar pessoas para dormir em sua cama e fotografá-las

Elaborar um concurso de animais enfeitados por seus donos

Abandonar uma mala num espaço expositivo e convidar os visitantes a transportarem-na aleatoriamente

Reinaugurar lugares utilizando uma fita

Construir barcos de papel e colocá-los para navegar

Organizar o seu próprio enterro e o trajeto do féretro pelas ruas

Realizar uma performance para a sua câmera

Confeccionar carimbos

Criar panfletos em mimeógrafo

Fazer um livro

Dormir em locais públicos

Construir um costume cubista

Fotografar caixas d'água

Se fotografar como uma fonte

Seguir pessoas, fotografar e anotar

Espalhar aleatoriamente guardas-chuvas por uma montanha ou vale

Montar folhas verdes utilizando fragmentos de plásticos encontrados ao acaso

Colecionar contas de restaurantes nas formas anacíclicas

Escrever instruções

Camuflar seu corpo na natureza e fotografar

Fotografar a alteração de seu peso durante uma dieta

Bordar provérbios

Costurar palavras com fragmentos de brinquedos de pelúcia

Construir torres

Se fotografar com uma caveira

Encher armários de concreto

Desenhar sobre mapas

Pintar listras

Assinar objetos e pessoas

Confeccionar uma ou mais bandeiras

Desenhar ou pintar escadas

Explorar e exibir as possíveis variações de uma forma geométrica

Fotografar cadáveres

Fotografar gambiarras

Introduzir genes de fluorescência em células reprodutivas