

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM POÉTICAS VISUAIS



Piada explicada: imagem e humor em uma pesquisa em poéticas visuais

MARIANA MERINO DE FREITAS XAVIER

Abril 2011

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM POÉTICAS VISUAIS**

Piada explicada: imagem e humor em uma pesquisa em poéticas visuais

Texto apresentado ao programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande Do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. Hélio Ferverza, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre no curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais.

MARIANA MERINO DE FREITAS XAVIER

Abril 2011

Banca examinadora

Profª Drª Elaine Tedesco (DAV-UFRGS)

Prof. Dr. Alexandre Santos (PPGAV-UFRGS)

Profª Drª Maria Ivone dos Santos (PPGAV-UFRGS)

Agradecimentos

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e à CAPES pelo apoio fornecido para a realização da presente pesquisa;

À minha família por tudo e pelo apoio incondicional em cada caminho trilhado. Mesmo no momento mais difícil de nossas vidas, por nenhum instante deixei de receber o mesmo apoio de sempre, inclusive através de inúmeras leituras, revisões e sugestões para o trabalho. Neste sentido agradeço especialmente aos meus irmãos Luiz e Maria Isabel, e também à minha mãe Maria Luisa;

A Hélio Ferverza pela orientação e pelo constante olhar atento e interessado ao meu trabalho, essencial para que ele se construísse em sua composição atual;

Aos professores do PPGAV, especialmente à Alexandre Santos, Daniela Kern, Elida Tessler, Maria Ivone dos Santos e Maria Amélia Bulhões pelas leituras, contribuições e sugestões dadas ao longo do curso;

À turma 17 do Mestrado, em particular aos colegas Camila Schenkel, Diego Mac e Munir Klamt, bem como aos doutorandos Juliana Gisi e Fábio Noronha pelo companheirismo e pelas conversas ao longo desta jornada;

Este trabalho não teria sido possível sem a essencial colaboração de Aduany Zimovski, Bernardo de Souza, Laura Futuro, Márcio Biriato e Virginia Simone.

Agradeço, por fim, a todos os meus amigos que, de uma maneira ou de outra, fazem parte tanto do presente trabalho quanto de minha vida.

Resumo

A presente dissertação busca trazer à discussão a minha prática artística, realizada inicialmente em vídeo e película, e agora também expandida para as práticas em fotografia e instalação, analisando como essa prática se constitui, bem como as questões conceituais que a problematizam. Para este fim, essa pesquisa traz à luz os trabalhos *Como é bom ser rica!*, *Boquinha*, *Banheiros do IA* e *Sala de Espera*. Identifico o despertar de algumas questões tais como a problematização do humor através de sua relação com a imagem, tanto em sua vertente audiovisual, como em sua versão estática. Dentro do conceito mais amplo de humor, elegi as seguintes subcategorias como possíveis conceitos operatórios: a sátira e a ironia (dentro destas, ainda, o absurdo e o nonsense). Neste sentido, estudo os procedimentos empregados e suas implicações conceituais na elaboração das proposições aqui investigadas.

Abstract

This dissertation aims to discuss my artistic practice, developed initially in video and film, and now also expanded to the practices in photography and installation, analysing how this practice constitutes itself, as well as the conceptual issues that problematize it. In order to do that, this research brings to light the artworks *It's great to be rich!*, *Mouthie*, *IA Toilets* and *Waiting Room*. I identify the development of some issues like humor problematization through its relation to image, in its audiovisual aspects as well as in its static version. Inside the wider concept of humor, I have elected the following subcategories as possible operational concepts: satire and irony (inside these, also, absurd and nonsense). In this sense, I study the procedures here employed and their conceptual implications in the elaboration of the propositions here investigated.

Índice de imagens

1. Mariana Xavier, still de *Afinando*, 2005. /p. 2.
2. Mariana Xavier, still de *A evolução alcoólica de Alan*, 2005. /p.3.
3. Mariana Xavier, still de *Sol*, 2005. /p.3.
4. Mariana Xavier, still de *Boca de Morango*, 2006. /p.5.
5. Mariana Xavier, still de *Miranda July em Porto Alegre*, 2006. /p.5.
6. Luiz Roque & Mariana Xavier, still de *PIKNIK*, 2007. /p.6.
7. Mariana Xavier, still de *Ginástica*, 2007. /p.7.
8. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919. Disponível em http://parsons.danamclure.com/2DIS_S08/?p=147 Acessado em 14/03/2011. /p.27.
9. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917. Disponível em <http://chungwoo.egloos.com/3489016> Acessado em 19/03/2011. /p.28.
10. Mariana Xavier, still de *Como é bom ser rica!*, 2009. /p.31.
11. Mariana Xavier, still de *Como é bom ser rica!*, 2009. /p.32.
12. Mariana Xavier, still de *Como é bom ser rica!*, 2009. /p.33.
13. Mariana Xavier, still de *Como é bom ser rica!*, 2009. /p.33.
14. Logotipo do programa de televisão *I Love Lucy*. Disponível em <http://lucymcintosh.blogspot.com/> Acessado em 19/03/2011. /p.34.
15. Olaf Breuning, *Easter Bunnies*, 2004. <http://21cblog.com/tag/olaf-breuning/> Acessado em 19/03/2011. /p.41.
16. Olaf Breuning, *20 Dollar Bill*, 2007. Disponível em http://web.me.com/olafbreuning/photos/20_DOLLAR_BILLS.html Acessado em 19/03/2011. /p.41.
17. Guy Ben-Ner, *Stealing Beauty* (stills), 2007. Disponível em <http://nymag.com/arts/art/reviews/43567/> Acessado em 19/03/2011. /p.43.
18. Still de *Montevideo: The Dark Side of the Pop*, 2002. Disponível em <http://embuscadophino.wordpress.com/2009/11/26/pessoas-com-ph-martin-sastre-do-it-better/>, Acessado em 19/03/2011. /p.46.
19. Marina Abramovic, *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, 1975. Disponível em <http://www.medienkunstnetz.de/works/art-must-be/> Acessado em 19/03/2011. /p.53.
20. Susan Smith-Pinelo, *Sometimes*, 2001. Disponível em <http://web.mit.edu/cms/Events/race/exhibition/Smith-Pinelo/sometimes3.jpeg> Acessado em 19/03/2011. /p.56.
21. Luis Gispert, still de *Block Watching*, 2002-2003. Disponível em <http://artforum.com/video/mode=large&id=21954> Acessado em 19/03/2011. /p.58.

22. Bruce Nauman, *Self Portrait as a Fountain*, 1966-67/1970. Disponível em <http://www.davidrumsey.com/amica/amico47789-125102.html> Acessado em 19/03/2011. /p.59.
23. Luis Gispert, *Untitled (Muse Ho)*, 2001. Disponível em <http://www.luisgispert.com/index.php#mi=2&pt=1&pi=10000&s=14&p=1&a=0&at=0> Acessado em 19/03/2011. /p.60.
24. Mariana Xavier, *Boquinha*, Projeto Portfólio, 2010. /p.63.
25. Mariana Xavier, *Boquinha*, imagens still de vídeo, 2010. /p.65.
26. Cindy Sherman, *Untitled #250*, fotografia, 1992. Disponível em <http://www.utata.org/salon/38107.php> Acessado em 19/03/2011. /p.69.
27. Cindy Sherman, *Untitled 1992*, fotografia, 1992. Disponível em <http://afashionjourney.wordpress.com/category/london-college-of-fashion/> Acessado em 19/03/2011. / p.70
28. Anna Maria Maiolino, *In-Out, Antropofagia*, 1973. ZEGGER, Catherine de. **Anna Maria Maiolino: Vida Afóra / A Life Line**. New York : The Drawing Center, 2002. /p.73.
29. Anna Maria Maiolino, *Arroz e Feijão*, 2010. Disponível em <http://www.sunrisemusics.com/programacaoatual.htm> Acessado em 19/03/2011. /p. 75.
30. Lygia Pape, *Étant Donnés?*, 1999. PAPE, Lygia. Gávea de tocaia. São Paulo : Cosac & Naify, 2000. /p.78.
31. Lygia Pape, *Eat me: a gula ou a luxúria?*, 1976. PAPE, Lygia. Gávea de tocaia. São Paulo : Cosac & Naify, 2000. /p.79.
32. Lygia Pape, *Eat me: a gula ou a luxúria?*, instalação, 1976. Disponível em http://sub--real.blogspot.com/2010_09_01_archive.html Acessado em 19/03/2011. /p.80.
33. Lygia Pape, *Eat me: a gula ou a luxúria?*, instalação, 1976. PAPE, Lygia. Gávea de tocaia. São Paulo : Cosac & Naify, 2000. /p.80.
34. Lygia Pape, *Objetos de Sedução*, objetos, 1976. PAPE, Lygia. Gávea de tocaia. São Paulo : Cosac & Naify, 2000. /p.82.
35. Mariana Xavier, *Banheiros do IA*, , stills de vídeo/ fotografias, 2010. /p.92.
36. Mariana Xavier, *Banheiros do IA*, , stills de vídeo/ fotografias, 2010. /p. 97-98.
37. Jean-Luc Moulène. *Le Tunnel*, 2005-2009. Disponível em <http://marctouitou.com/index.php?/project/le-tunnel--jean-luc-moulene> Acessado em 19/03/2011. /p. 100-101.
38. Daniel Santiago e Paulo Bruscky, *Artista limpo e desinfetado*, 1987. FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia**. São Paulo : CEPE, 2007. /p. 103.
39. Paulo Bruscky, *Xeroperformance*, 1980. Disponível em http://www.museuvictormeirelles.org.br/agenda/2010/mostradevideos_goto.htm Acessado em 03/03/2011. /p.104.

40. Paulo Bruscky, *Registros*, 1979. Disponível em http://corpoartemoda.blogspot.com/2008_05_01_archive.html
[Acessado em 03/03/2011](#). /p.104.
41. Sala de espera da Agência Aktuell/p.106.
42. Mariana Xavier, *Sala de Espera*, stills de vídeo, 2010. /p.108.
43. Mariana Xavier, *Sala de Espera*, Projeto Portfólio, 2010. /p.111.
44. Mariana Xavier, *Sala de Espera*, Projeto Portfólio, 2010. /p.114.
45. Paulo Bruscky, Nova York, 1982. FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia**. São Paulo : CEPE, 2007. /p.116.

Sumário	
Agradecimentos	3
Resumo	4
Abstract	4
Índice de imagens	5
Introdução	10
1. O conceito de humor e algumas de suas principais subcategorias investigados através da pesquisa prático-teórica	20
1.1. Henri Bergson e <i>O Riso</i>	22
1.2. Três teorias sobre o humor	24
1.2.1. Vertente da superioridade	25
1.2.2. Vertente do alívio	25
1.2.3. Vertente da incongruência (ou incoerência)	26
1.3. Sátira	27
1.3.1. Sátiras horaciana e juvenalina: urbanidade e repugnância	28
1.3.2. O chiste tendencioso de Freud e a sátira	29
1.4. Ironia	31
1.4.1. Alfred Jarry e a Patafísica	34
1.4.2. Ironia em Duchamp	35
2. <i>Como É Bom Ser Rica!</i> e a sátira como linguagem audiovisual	39
2.1. <i>Como é bom ser rica!</i> e a sátira como crítica social	46
2.1.1. Olaf Breuning e a sátira juvenalina no âmbito da arte contemporânea	49
2.1.2. Guy Ben-Ner e a sátira às classes sociais e à propriedade privada	52
2.1.3. Martín Sastre e o deboche deslumbrado à fama e a cultura pop	55
2.2. <i>Como é bom ser rica!</i> e a sátira como crítica a partir de um ponto de vista feminino	57
2.2.1. Marina Abramovic e o uso do vídeo como espelho	62
2.2.2. Susan Smith-Pinelo e o autodeboche no gueto	64
2.2.3. Luis Gispert e o ponto de vista latino da cultura popular norte-americana	66
3. <i>Boquinha</i> : a tela como arma de sedução e a sátira aos clichês de feminilidade e masculinidade	71
3.1. <i>Boquinha</i> e o humor como arma de sedução (ou arma de sedução para o humor?)	75
3.2. <i>Boquinha</i> e a imagem enquanto sátira aos estereótipos de feminilidade e masculinidade	77
3.3. <i>Decifra-me ou te devoro</i> : Anna Maria Maiolino e a boca política	81
3.4. <i>Boquinha</i> : a gula ou a luxúria?	86
3.5. <i>Boquinha</i> e a tela como imagem sedutora	93

4.	<i>Banheiros do IA e Sala de espera e a espacialização no ambiente expositivo</i>	100
4.1.	<i>Banheiros do IA: lugar e obscenidade</i>	100
4.1.1.	<i>Banheiros do IA: sátira juvenalina e o tempo transferido ao espectador</i>	103
4.2.	<i>Sala de espera – um vídeo site-specific?</i>	115
4.2.1.	<i>Sala de Espera na sala de espera</i>	116
4.2.2.	<i>Site-specificity e o diálogo não ouvido</i>	119
5.	<i>Conclusão</i>	129
6.	<i>Referências</i>	134
6.1.	<i>Bibliografia</i>	134
6.2.	<i>Websites:</i>	137
6.3.	<i>Artigos online</i>	137
6.4.	<i>Artigos não-publicados</i>	139
6.5.	<i>Teses de Doutorado</i>	139
6.6.	<i>Entrevistas</i>	139
6.7.	<i>Videografia</i>	139

Introdução

A presente pesquisa em Poéticas Visuais abre-se como uma possibilidade para aprofundar investigações já presentes em minha produção artística e para analisar alguns desdobramentos que foram ocorrendo ao longo dessa prática e do processo de reflexão sobre a mesma. Sob essa perspectiva, minha pesquisa traz à luz os trabalhos *Como é bom ser rica!*, *Boquinha*, *Banheiros do IA* e *Sala de Espera*, criados e desenvolvidos a partir de minha produção audiovisual anterior, na qual identifico o despertar de algumas questões que perpassam o universo do humor e o da imagem, gerando as percepções sobre as quais pretendo discorrer no presente texto.

Meu curso de graduação foi na área de Comunicação, no curso de Jornalismo dessa mesma universidade.¹ Ao escolher essa área à época do vestibular, eu tinha um certo interesse em tal profissão, advindo do gosto pela escrita e pela leitura, mas meu interesse original era trabalhar com cinema, com a imagem em movimento.

Desta forma, cursei a faculdade de jornalismo, mas me decepcionei com a área de comunicação, ao deparar-me com a estrutura do curso e com as possibilidades profissionais oferecidas, tanto que nunca exerci a profissão de jornalista, propriamente dita. Em contrapartida, entre os colegas do curso, fiz amizade com um grupo de pessoas que dividiam o meu interesse pelo cinema e, juntos, formamos uma produtora informal que chamava-se *Sendero Filmes*. Através da *Sendero*, realizamos em torno de dez filmes curtos, a grande maioria em película super-8, e iniciamos, assim, nossa carreira artística. Cabe dizer que estas pessoas estão entre meus melhores e mais próximos amigos até hoje, com quem sigo compartilhando não só a produção de trabalhos, mas também de experiências de vida.

Sobre o uso da película super-8, uma pequena contextualização: à época, no início dos anos 2000 e no ambiente da faculdade de comunicação, nosso grupo não fazia ideia de que existia uma prática artística chamada videoarte. Para ser honesta, apesar de sempre ter frequentado museus e exposições, meu interesse artístico era adstrito à área de cinema, e eu tinha pouquíssimo conhecimento sobre as artes visuais, até então. Neste contexto, nunca havíamos visto nada de audiovisual realizado em vídeo que nos parecesse interessante e, ainda por cima, naquele momento não tínhamos acesso ainda às câmeras digitais. A imagem em vídeo que conhecíamos era o VHS com sua baixíssima qualidade. Dessa maneira, a ideia de realizar nossos filmes em

¹ Bacharelado em Comunicação: Ênfase Jornalismo. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação – UFRGS – 1998-2002: Título da monografia de conclusão de curso: “Além, muito além do além: uma breve análise da linguagem cinematográfica de José Mojica Marins em dois filmes com o personagem Zé do Caixão no contexto do cinema marginal brasileiro”

vídeo parecia improvável e, com o profundo e quase *devoto* interesse que tínhamos pelo cinema, era natural que quiséssemos trabalhar exclusivamente com o super-8.

Como se sabe, a película é um material caríssimo de se trabalhar, pois além do valor do material em si, há todo o processo de revelação, laboratório e finalização, o que levou ao uso do super-8, mais acessível e mais simples de ser manuseado. Nesse contexto, em 2001 realizei meu primeiro filme, um curta-metragem preto & branco chamado *Afinando*, que se passava na época da bossa-nova e cuja trilha sonora era uma versão da música *Desafinado*, interpretada por Charlie Bird Parker. A trama, ficcional, era um triângulo amoroso entre o dono de um bar, sua funcionária e um cliente, contado somente por meio da trilha sonora, sem diálogos.



46. Mariana Xavier, still de *Afinando*, 2005.

Com a transferência de alguns dos amigos da *Sendero* da Fabico para o Instituto de Artes (Guilherme Galarraga, Luiz Roque, Rochelle Zandavalli e Rafael Johann) e com a visita a algumas exposições motivadoras, comecei a me familiarizar com a arte contemporânea e descobri que, através da videoarte, já há décadas havia um outro caminho possível para se lidar com o audiovisual. A partir daí, vim desenvolvendo meu trabalho já com essas novas referências, descobrindo, informalmente, artistas interessantes, movimentos artísticos pertinentes ao que eu estava com intenção de fazer, e também pessoas que desenvolviam seu trabalho entre o cinema e as artes visuais, tal como tenho a pretensão de fazer.

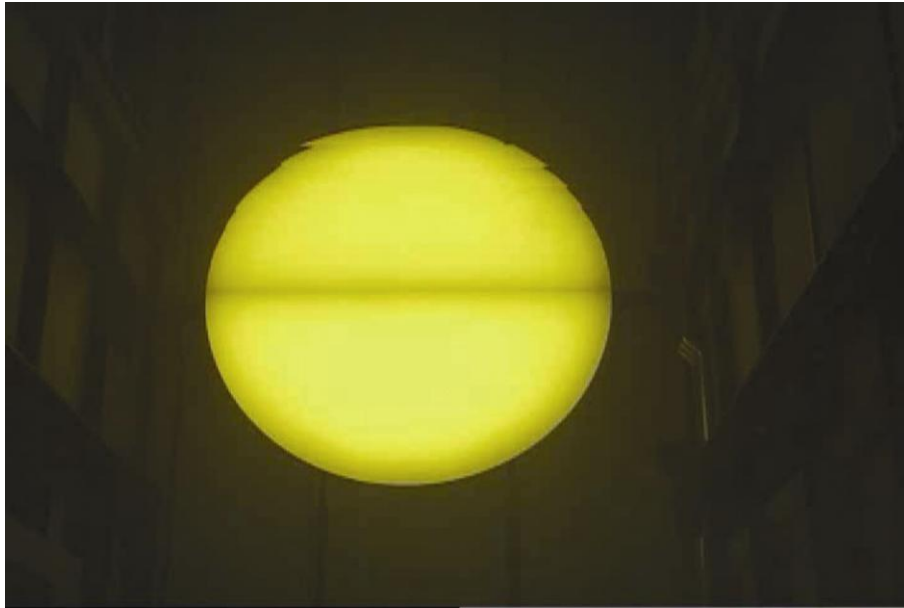
A presente dissertação, intitulada *Piada explicada: imagem e humor em uma pesquisa em poéticas visuais*² poderia ter suas origens identificadas no ano de 2005, quando da realização do primeiro vídeo em que

² O presente título foi inspirado em um trecho do livro *On Humour* (Sobre o humor), de Simon Critchley (2002, p. 02), no qual o autor procura justificar, com ironia, a tentativa de estabelecer um estudo filosófico do humor: "Uma piada explicada é uma piada não compreendida. Neste caso, o que pode fazer alguém rir – embora com uma ironia dramática – é a audácia ou a arrogância da tentativa de se escrever uma filosofia do humor."

registro uma situação do meu cotidiano, da minha vida pessoal. O trabalho em questão, denominado *A Evolução Alcoólica de Alan*, mostra alguns aspectos do dia a dia de um pub em Londres, no qual trabalhei por oito meses como garçoneiro ao longo do ano de 2003. O vídeo concentra-se especialmente na figura de Alan, o cliente mais assíduo do bar. Neste trabalho é a primeira vez que me coloco na frente da câmera participando ativamente do desencadeamento do vídeo, embora o *personagem principal* seja Alan. A maneira como isso é feito, no entanto, não é com a postura habitual de um documentário em seu sentido clássico, especialmente no momento em que eu e ele estamos experimentando a máscara de ski. (Vídeo disponível no DVD em anexo.) Também é a primeira vez em que começo a lidar com algumas questões éticas, pois nunca revelei a Alan que estava gravando um vídeo especificamente sobre ele e, além disso, em alguns momentos gravei com a câmera escondida. Pode-se dizer também que é a primeira vez que o deboche aparece em meus trabalhos, nesse caso tanto de Alan em relação a mim quando de mim em relação a ele. Isso se explicita em algumas alusões que ele faz sobre mim para a câmera e também no fato de eu ter feito esse vídeo sobre ele sem explicitar minha real intenção.



47. Mariana Xavier, still de *A evolução alcoólica de Alan*, 2005.



48. Mariana Xavier, still de *Sol*, 2005.

No mesmo ano, realizei outro vídeo, chamado *Sol*, gravado inteiramente dentro do museu Tate Modern, também em Londres. *Sol* começou como um simples registro de algumas obras de artistas ali expostas, como Olafur Eliasson, Bruce Nauman e Carsten Höller. No caso do trabalho de Eliasson, *The Weather Project*, (um sol gigante feito de luzes e espelhos, apresentado na enorme *Turbine Hall* da Tate, com uma névoa onipresente que tornava aquele ambiente um pôr-do-sol eterno no escuro inverno londrino), me interessou registrar também a interação do público com aquele trabalho, pois a beleza poética daquela situação era significativa e a exposição era frequentada por um grande público. Não era permitido gravar imagens dentro do museu; então novamente tive de gravar o mais escondida possível, e, por duas vezes, fui interpelada pela segurança, uma delas registrada ao final do vídeo. Mais uma vez, tangencio, ainda que indiretamente, questões éticas procedendo de uma maneira irreverente tanto na gravação quanto na edição do trabalho, já que também fiz interferências na pós-produção dos trabalhos ali exibidos, colorindo os monitores de televisão de Bruce Nauman e fazendo suas frases em neon ondularem na tela, por exemplo.

Em 2006, realizei os vídeos *Boca de Morango* e *Miranda July em Porto Alegre*. O primeiro trata de uma breve videoperformance doméstica motivada pelo encontro de um morango com formato de lábios, e o segundo é uma homenagem à artista norte-americana Miranda July, realizado durante a exposição de seus vídeos nos jardins do DMAE, em Porto Alegre. Ambos são vídeos despretensiosos, feitos com a intenção de praticar a edição no programa Adobe Premiere, que eu recém havia aprendido ao realizar os trabalhos anteriores. Ambos possuem também um viés humorístico em sua despretensão: o primeiro através de um humor mais auto-depreciativo, e o segundo é uma gag³ apresentada no registro da exposição da artista norte-americana. *Boca de Morango* aponta para o trabalho realizado já durante a pesquisa de Mestrado, *Boquinha*,

³ Efeito cômico que depende mais da imagem do que do texto.

enquanto *Miranda July em Porto Alegre* foi realizado no mesmo local onde depois eu filmaria e exibiria, junto com Luiz Roque, o trabalho *PIKNIK*, em 2007.



49. Mariana Xavier, still de *Boca de Morango*, 2006.

]



50. Mariana Xavier, still de *Miranda July em Porto Alegre*, 2006.



51. Mariana Xavier, still de *PIKNIK*, 2007.

Já em 2007, produzi *Ginástica*, no qual registrei três aulas de aeróbica na academia de ginástica que frequentava à época, explorando, através da captação e edição de vídeo, a combinação de sons, luz e coreografia presentes nesta atividade do meu cotidiano. Creio que de todos os meus trabalhos anteriores ao ingresso no Mestrado do Instituto de Artes, esse é o que melhor indica os caminhos que eu iria seguir em seguida, ainda que eu só tenha me dado conta disso recentemente. A motivação inicial da realização desse vídeo foi o fato de eu frequentar uma academia cujas aulas de ginástica aeróbica aconteciam em ambientes inusitados, com luzes estroboscópicas e globos giratórios. Além disso, naquele ambiente, os professores possuem um microfone no qual sua voz é amplificada junto a uma música eletrônica altíssima. Todas essas modalidades, presentes em academias de todo o Brasil, pertencem a uma franquia neozelandesa chamada *Les Mills*, de onde se originam as aulas, as músicas e o método, em *pacotes* que são enviados às academias franqueadas de três em três meses.



52. Mariana Xavier, still de *Ginástica*, 2007.

Pessoalmente eu gostava de frequentar aquele ambiente, o atordoamento causado por tal experiência fazia com que o tempo passasse rápido enquanto eu fazia o exercício físico e, além disso, havia uma fascinação com o som e com as luzes, que tento traduzir na proposta estética do vídeo em si. Entretanto, existem outras questões nesse trabalho: por mais que eu gostasse de fato de realizar aquelas aulas, era muito claro para mim o quão ímpar era aquele lugar e a maneira como as pessoas agiam, com um comportamento mais compatível com uma boate, ou outro ambiente de festas. Creio que, junto com *A Evolução alcoólica de Alan*, o vídeo *Ginástica* é no qual aparece pela primeira vez em minha poética uma sensação de pertencimento e não-pertencimento ao mesmo tempo; um fascínio debochado, uma crítica autocrítica. Vou trazer à discussão essas questões aproximando-as da imagem e do humor em cada trabalho prático nos próximos capítulos.

Dessa maneira, todos os trabalhos supracitados têm como elemento desencadeador situações vivenciadas por mim. Contudo, não foram realizados como meros registros documentais ou uma pura captura do real, mesmo que alguns desses vídeos tenham características documentais ou sejam registros de obras de outros artistas. As situações experienciadas por mim no cotidiano atuaram como ponto de partida para um trabalho criativo planejado em diferentes fases, mas que está inegavelmente impregnado pelo meu ponto de vista e pelas escolhas artísticas realizadas em todos os processos. Tal projeto pode ser considerado um desdobramento dos trabalhos antecedentes, acompanhado agora de pesquisa teórica, além da investigação formal.

Muitas questões atravessam a presente produção. No início, ainda sob o impacto da leitura acerca dos conceitos de humor, as primeiras questões que eu imaginava motivarem a pesquisa foram: como é possível

utilizar a linguagem audiovisual para a criação de um trabalho satírico? Como trazer questões pertencentes ao humor audiovisual de entretenimento para o âmbito do vídeo na arte contemporânea?

A partir daí, segui trabalhando com base em elementos reais de meu cotidiano, a partir de meu ponto de vista, buscando problematizar a relação entre a realidade e o trabalho artístico. Dessa situação surgiram novas perguntas: como se dá a passagem de uma situação *documental* para a criação artística? Como constituir um trabalho que é impulsionado por vivência pessoal ou elementos autobiográficos, mas que não é um documentário, no sentido clássico do termo? Conforme o trabalho foi sendo produzido, percebi que a tendência a recorrer a um ponto de vista jocoso ou inusitado para a percepção do cotidiano e para a produção em si era algo que me habitava desde sempre. Sairia daí, então, a busca pela graça em minha produção? E a partir disso, como se poderia visualizar melhor a abrangência e as possibilidades de uso da imagem e do humor no âmbito da arte contemporânea? Se o trabalho é o meio para se atingir esse fim, não é ele também alterado por esse humor, tanto quanto o campo a que pertence?

Deparei-me com estas e com tantas outras dúvidas ao longo do caminho. Ao passo que a investigação do cotidiano tinha um papel preponderante no início da pesquisa, a importância do humor acabou se sobrepondo, dada a fascinação que exerceu sobre mim a pesquisa desse conceito e de suas subcategorias. Por um longo período fiquei sob efeito deste fascínio teórico, o que chegou a atrapalhar o desenvolvimento da produção, em um dado momento. Com o tempo, e com o prosseguimento da prática, no entanto, pude voltar a desenvolver o trabalho mais livremente, bem como permitir que outras questões o atravessassem com sua porosidade, tais como a espacialização, a imagem estática e os modos de apresentação, por exemplo.

E surgiram, ainda, outras inquietações decorrentes da pesquisa em si. Se uso minha própria imagem em meus trabalhos, não faço algum tipo de autorretrato? Esse autorretrato, porém, não seria muito mais uma representação, compreendida como a construção de um personagem, do que um retrato real de fato? Dessa forma, mais uma das perguntas a motivar a presente pesquisa seria esta: como compor um autorretrato no qual o que é evidenciado ou ironizado é a dimensão representacional do personagem retratado? Não seria essa uma estrutura emprestada do humor de entretenimento que busco levar para o campo da arte contemporânea? E como se daria essa passagem? Desta maneira, pesquisadores e artistas amparam-me com seus próprios questionamentos, para que eu possa trilhar este caminho prático-teórico.

A espacialização dos trabalhos também ganhou importância a partir da prática mais recente. Através da investigação deste recorte de minha produção plástica, novas questões se somaram às anteriores. A partir de contingências de espaços expositivos, tive de descobrir como responder a elas criando novos trabalhos, que acabaram por empurrar a produção para novos horizontes. A realização de fotografias e sua espacialização no ambiente expositivo, por exemplo, foram desdobramentos que só surgiram a partir da

realização de *Boquinha*, durante a qual me deparei com o desejo de ampliar fotografias still da Boquinha, em tamanho pequeno, para torná-la estática e não perder a relação de tamanho com o vídeo original, apresentado em um player MP4. (Ver capítulo 3.) A partir daí, passei a refletir sobre como conciliar o audiovisual e o estático no mesmo trabalho, ou se um aspecto se sobreporia ao outro por vezes. Como mencionei anteriormente, estive, durante todo o percurso, muito interessada no conceito de humor, sátira e ironia, portanto, por mais que os últimos trabalhos despontem com questões novas em minha poética, segui buscando operar questões relativas ao humor e à sátira durante toda a pesquisa.

A imagem também sempre foi uma questão chave do trabalho, tanto como audiovisual enquanto em sua transformação em fotografias. Em *Como é bom ser rica?* a piscina em um dia ensolarado consegue referir-se à imagem de propaganda, consegue mimetizar satiricamente o nicho jornalístico do colunismo social? E, se consegue, faz o espectador⁴ rir? E se provoca o riso, provoca também uma reflexão através dessa sátira? E o filme super-8, instalado junto à parte em vídeo, mas projetado em tamanho menor, consegue *sujar* o ambiente idílico do vídeo, consegue complicar através da imagem nublada do super-8, as imagens coloridas da piscina? (Ver Capítulo 2.)

Já em *Boquinha*, há uma *historinha* sendo contada por uma boca desprovida de corpo. Será que logro realizar minha intenção de seduzir o espectador e, ao mesmo tempo, fazê-lo rir, consciente dessa tentativa? A imagem de uma boca que ocupa a diminuta tela de um player MP4, emoldurada por um retângulo de acrílico preto, consegue ser um veículo para um trabalho que depende da presença e da atenção do espectador?

Em *Banheiros do IA*, é possível propor uma espécie de transferência dos escritos dos Banheiros para o ambiente expositivo? De que maneira? Já em *Sala de Espera*, me propus o desafio voluntário de realizar um trabalho site-specific no formato de vídeo. Tal operação seria possível? De que forma? Quais questões decorrem desta ação? É possível uma transferência deste espaço para a imagem fotográfica?

Resumidamente, as principais questões que movimentaram a presente pesquisa são apresentadas acima, o que em nenhum momento excluiu o aparecimento de noções paralelas não pensadas por mim antes. Tenho a característica de focar em ações e assuntos que julgo pertinentes, precisando, muitas vezes, que pessoas e autores sejam os catalisadores de mudanças na pesquisa, apontando-me desafios e impasses no trabalho que, até então, eu não era capaz de perceber sozinha.

⁴ Utilizarei os termos *espectador* e *observador* ao longo do texto, embora “enquanto os sujeitos que veem das instalações midiáticas sejam simultaneamente atores e observadores, sujeitos e objetos, não há termo perfeitamente cabível para enfatizar essa fluidez e contingência.” (MONDLOCH, Kate. **Screens: Viewing media installation art**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, p.98.)

Muitas vezes tenho dificuldade em enxergar o contorno de algumas questões que surgem e não consigo evitar a tendência de derivar por caminhos digressivos que podem, até mesmo, atrapalhar a produção, mas jamais teria podido me dar conta disso se não fosse através do Mestrado em Poéticas Visuais. Ao longo dos últimos dois anos, durante a produção, a reflexão, as orientações e as leituras realizadas, um caminho essencial para minha produção tal como ela se compõe hoje foi trilhado. Por mais que eu reconheça o afã de compartilhar a produção prática e as leituras teóricas, pude perceber, ao longo da pesquisa, que o que realmente me importa é a origem disso, o ponto de vista jocoso para a vida, para o cotidiano, que me habita e que é a força motriz e origem de meu trabalho prático. A produção a partir desse ponto de vista inicial será trazida nos próximos capítulos, bem como a sua maneira de realização e como o humor foi sendo manipulado, de maneiras distintas, em cada um dos trabalhos.

Essas questões iniciais serão retomadas na conclusão, após a apresentação do corpo principal do texto, para que eu possa compartilhar com o leitor o caminho traçado ao longo da produção prática e da reflexão a partir da mesma.

1. O conceito de humor e algumas de suas principais subcategorias investigados através da pesquisa prático-teórica

“Nós sabemos o que achamos engraçado. Tal pretensão, de um conhecimento implícito ou tácito, é interessante em si mesma, [...] Entretanto, o fato é que o humor permanece sendo um assunto agradavelmente impossível [...]. Mas é nisto que se encontra sua atração irresistível.”

Simon Critchley⁵

Com base no fato de que a intenção da presente pesquisa é o desenvolvimento de minha linguagem artística e o estudo de sua constituição, proponho-me a analisar seus modos de criação, nos quais identifico conceitos operacionais como o humor, a sátira e a ironia. Pareceu-me importante iniciar apresentando algumas das definições já existentes desses conceitos e de suas subcategorias para que houvesse mais clareza sobre como perceber o que eu já identificava como presente no trabalho prático, e de, ao mesmo tempo, utilizá-los como construção teórica. Dada a amplitude do tema, escolhi alguns autores principais para nortear a pesquisa teórica, muito embora a quantidade de teóricos no campo das ciências humanas que se voltaram sobre o tema seja muito maior do que os trazidos nesse texto. Aqui, proponho-me a buscar definições do termo *humor* e duas de suas subcategorias: a *sátira* e a *ironia*, através da perspectiva de alguns autores e artistas específicos.

Tal esmiuçamento teórico foi uma consequência natural do desenvolvimento da pesquisa prática, pois, à medida em que fui realizando os vídeos que compõem a mesma, notei que havia neles uma intenção de uso do humor para a promoção de alguma espécie de crítica, ou ainda para trazer à luz um ponto de vista específico acerca de alguma situação cotidiana, conforme o caso. No entanto, embora eu já identificasse no trabalho um interesse instintivo e claro pelo humor, pela comédia e por suas derivações, eu ainda não possuía os instrumentos teóricos necessários para prosseguir com a pesquisa em seu braço acadêmico. Assim sendo, precisei debruçar-me sobre os trabalhos de alguns dos principais teóricos a tratarem do assunto, não só para adquirir um embasamento mínimo necessário à pesquisa, mas também para elucidar melhor o manejo do conceito de humor em minha prática, considerando as distintas subcategorias do mesmo.

Dessa forma, o alicerce teórico do presente capítulo será a concepção do filósofo inglês Simon Critchley, especialmente debatida na obra *On Humour*. Neste livro, publicado em 2002, o autor se propõe a um extensivo exame das principais teorias sobre o humor, bem como delineia uma definição própria de senso de humor, derivada da visão de Sigmund Freud sobre o tema. Através da organização proposta por Critchley, iniciarei apresentando as principais definições do termo *humor* bem como as três principais teorias sobre o

⁵ CRITCHLEY, Simon. *On Humour*. London, New York: Routledge, 2002, p. 1-2. As referências em língua estrangeira ao longo do presente texto foram sempre traduzidas pela autora, salvo exceções identificadas.

tema, encontradas em múltiplos autores. Além disso, trarei à discussão as visões de Henri Bergson e Sigmund Freud no estudo do assunto, dada a importância de seus textos sobre a questão. Minha intenção é construir um índice teórico para que nos próximos capítulos os conceitos aqui elencados possam ser utilizados na discussão sobre o trabalho prático.

Critchley trata de diferentes aspectos do humor, iniciando com uma extensiva tentativa de definição da origem do termo. Um dos trechos mais interessantes de *On humour* dá-se quando o autor busca as origens do vocábulo nas línguas inglesa e francesa:

[...] Ao consultar-se o verbete “humor”, o OED [Oxford English Dictionary] afirma que a primeira utilização registrada da palavra para indicar algo divertido ou jocoso ocorre em 1682. Obviamente, isso não é para dizer que não havia humor antes dessa data, mas sim que a associação da palavra “humor” com o cômico e o jocoso é uma inovação que pertence a um tempo e lugar específicos: a língua inglesa no final do século XVII [...] (CRITCHLEY, 2002, p.71-73).

Critchley alega ainda que, antes dessa data, “humor” não significava mais do que uma disposição mental ou um temperamento, conceito derivado da doutrina médica da antiga Grécia, sobre os quatro humores ou fluidos que compunham e regulavam o corpo humano: sangue, fleuma, bile e bile negra (melancolia).

[...] Embora a palavra inglesa seja originalmente emprestada do Francês, do *humour* Anglo-Normando e do *humor* do Francês antigo, é curioso que os dicionários franceses reivindicuem que o senso de humor moderno é emprestado do Inglês. O *Dictionnaire de l'Académie Française* é bastante inflexível nessa questão. “*Humor* é uma forma de ironia, ao mesmo tempo prazenteira e séria, sentimental e satírica, que parece pertencer ao espírito inglês, em particular.”⁶

Voltaire tinha uma visão contrária do assunto; para ele, os ingleses haviam roubado a noção francesa de humor das comédias de Corneille. Desde autores franceses do século XVIII até Victor Hugo em 1862, aparecem referências “àquela coisa inglesa que eles chamam de humor”.⁷ A mesma visão pode ser encontrada na *Encyclopédie* de Diderot e D’Alembert, no que Critchley chama de um “artigo curto fascinante, que pode ter sido escrito pelo próprio Diderot, embora a atribuição não seja confirmada. Diderot escreve:

HUMOR: Os ingleses usam esta palavra para designar uma graça [pleasantry] original, incomum e singular. Dentre os autores daquela nação, nenhum possui mais *humor*, ou essa graça original, em um grau mais alto do que Swift. [...] Sendo assim, ao aconselhar os ingleses a comer criancinhas irlandesas com couve-flor, Swift foi capaz de conter o governo inglês, que estava prestes a retirar os últimos meios de sustento e de comércio do povo irlandês. Este panfleto tem o título “A Modest Proposal” [Uma proposta modesta]⁸

⁶ Huitième Edition, Hachette, Paris, 1935, p.29, *apud* CRITCHLEY, 2002, p. 71-73.

⁷ Bremmer and Roodenburg, **A cultural History of Humour**, p. 1-2, *apud* CRITCHLEY, 2002, p. 71-73.

⁸ **Encyclopédie**, *Nouvelle impression en facsimile de la première édition de 1751-80*. (Fromann Verlag, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1967), Vol. VIII, p. 353, *apud* CRITCHLEY, 2002, p. 71-73.

Deve-se destacar o lugar exemplar ocupado por Swift nessa versão francesa como o ‘*plus haut point*’ do humor inglês. Essa ideia é continuada por Breton, que começa sua *Anthologie de l’humor noir* com *Uma proposta modesta* de Swift. Breton afirma que Swift é ‘o verdadeiro iniciador’ do *humour noir*, e o inventor da “piada feroz e fúnebre”.⁹

Através desse breve panorama da origem do humor proposta por Critchley, comecei a familiarizar-me com o termo e suas subcategorias. Como a presente dissertação é pertencente à área de poéticas, antes mesmo de ingressar no curso de Mestrado, futuros colegas e professores me alertaram sobre a existência de um livro chamado *O Riso* (1905), de Henri Bergson. Dentro deste campo específico da arte contemporânea, Bergson é um autor recorrente, especialmente por conta de seus conceitos de experiência, memória e *élan vital*. Além disso, ele é um autor sempre referenciado nos mais conhecidos estudos subsequentes sobre o humor, ou o cômico em suas múltiplas acepções. Seu livro *O Riso* é tão fundamental para os estudos do humor quanto *O Chiste e sua Relação com o Inconsciente* de Freud (também de 1905), e, por isso, me proponho a fazer uma breve revisão do mesmo na próxima seção deste texto. A seguir, no capítulo 2, busco uma possível apropriação da *significação social* do riso de Bergson em um dos trabalhos de minha prática artística: o vídeo *Como é bom ser rica!* enquanto uso da sátira como linguagem audiovisual na construção de uma crítica social e de gênero.

1.1. Henri Bergson e *O Riso*

O filósofo francês Henri Bergson, que viveu entre o final do século XIX e o início do século XX, é o autor do livro *O Riso (Le Rire)*, publicado em 1905 e tido até os dias de hoje como um dos mais importantes autores a tratarem do tema do riso e do cômico. Em linhas gerais, a teoria de Bergson começa explicando três características fundamentais do cômico: seu caráter estritamente humano e a necessidade para seu acontecimento de uma ausência de emoção e também de um grupo social.

[...] Não há cômico fora daquilo que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, cheia de graça, sublime, insignificante ou feia; nunca será ridícula. [...] Assinalemos agora, como sintoma não menos digno de nota, a insensibilidade que habitualmente acompanha o riso. [...] O cômico exige portanto e, finalmente, para produzir todo o seu efeito, qualquer coisa como uma anestesia momentânea do coração. Dirige-se à inteligência pura.

Só que se trata de uma inteligência que deve permanecer em contato com outras inteligências. [...] Não saborearíamos o cômico se nos sentíssemos isolados. Dir-se-ia que o riso exige um eco. [...] ¹⁰

Bergson defende que há uma espécie de cumplicidade, de acordo prévio implícito, entre um grupo, real ou imaginário, para que o riso se propague. Isso explicaria por que o riso de um espectador no teatro é mais

⁹ Breton, André. *Anthologie de l’humor noir*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 19-21, *apud* CRITCHLEY, 2002, p. 71-73.

¹⁰ BERGSON, Henri. *O Riso. Ensaio sobre a significação do cômico*. Lisboa: Relógio D’Água, 1991. (p.14-16)

intenso quanto mais cheia está a sala ou por que algumas piadas são intraduzíveis de uma língua ou de uma cultura para outra. “O riso deve ter uma significação social.” (BERGSON, 1991, p. 17).

A partir dessas três premissas, o centro da teoria de Bergson é que o riso advém de um automatismo, de uma distração das pessoas e, portanto, não seria consciente. “[...] Para nos convenceremos disso, bastará que notemos como uma personagem cômica é geralmente cômica na exata medida em que se ignora a si própria. O cômico é inconsciente.” (BERGSON, 1991, p. 21-22). Para o autor, o automatismo de certos gestos, de certas ações das pessoas, é a origem do cômico e é por isso que, para Bergson, o cômico tem mais a ver com uma rigidez, um automatismo decorrente de uma falta de adaptação social:

[...] Mas eis que certo movimento do braço ou da cabeça, sempre o mesmo, me dá a impressão de periodicamente se repetir. Se o notar, se ele bastar para me distrair, se eu ficar à espera de o ver passar e ele vier na altura em que o espero, terei então um riso involuntário. Por quê? Porque tenho doravante à minha frente um mecanismo de funcionamento automático. Já não se trata de vida, mas de um automatismo instalado na vida e imitando a vida. É o cômico.

[...] Imitar alguém é captar a parte de automatismo que se introduziu na sua pessoa. É, por definição, tornar essa pessoa cômica, e não é de se espantar que a imitação faça rir. (BERGSON, 1991, p. 30-31).

Para Simon Critchley, a teoria de Bergson torna-se realmente viva quando nos damos conta de que ela foi escrita à época do nascimento do cinema. O cinema mudo se apropriou do humor desde seu início, e o automatismo e a rigidez descritos por Bergson parecem espelhar a graça de alguns dos mais importantes comediantes do cinema. “(...) Seja a rigidez mecânica do corpo de Chaplin, o rosto *coisificado* de Keaton ou a perversidade muda de Harpo Marx, o humor é produzido aqui pelas diferentes maneiras com que o mecânico ou o *coisificado* se encrustam no vivo” (CRITCHLEY, 2002, p. 55-57).

Entretanto, Bergson não se detém somente na questão do automatismo e da rigidez; para o autor, o riso sempre tem uma caráter de reprovação social, ele é humilhante para quem é o seu objeto. O riso não é totalmente desinteressado, há sempre a intenção inconfessada de humilhar e, conseqüentemente, de corrigir. “[...] O riso é, antes de mais, uma correção. Feito para humilhar, deverá infligir à pessoa que é seu objeto uma impressão penosa. A sociedade vingam-se por meio do riso das liberdades tomadas em relação a ela. O riso não alcançaria o seu fim se trouxesse consigo as marcas da simpatia e da bondade.” (BERGSON, 1991, p.123-125).

Através dessa breve análise do livro *O Riso*, é possível perceber que, apesar da originalidade e da perspicácia de muitas das colocações de Bergson, sua teoria do riso e do cômico trata o assunto de uma maneira ainda um tanto quanto restrita, passando ao largo, por exemplo, de questões como o humor autodepreciativo, ou mesmo da comédia ficcional. É claro que se deve considerar que o livro é, na realidade, uma compilação de artigos e que o autor ousou dedicar-se a um tema pouco estudado, reunindo, inclusive,

uma lista de obras importantes já publicadas sobre o humor. Embora seu estudo tenha um caráter pioneiro e tenha sido fundamental para pesquisas posteriores, suas conclusões ao final do livro corroboram a opinião de que o tema ainda mereceria mais estudo:

[...] Ora, o riso é simplesmente o efeito de um mecanismo montado em nós pela natureza, ou, o que vem a ser quase a mesma coisa, por um hábito muito prolongado da vida social. [...] O riso castiga certos defeitos pouco mais ou menos como a doença castiga certos excessos, ferindo inocentes, poupando culpados, visando um resultado geral e não podendo conceder a cada caso individual a honra de o examinar separadamente. [...]

Neste sentido, o riso não poderá ser absolutamente justo. E repetamos que também não deve ser bom. Tem por função intimidar humilhando. Não lograria fazê-lo se a natureza não tivesse para esse efeito deixado, nos melhores de entre os homens, um pequeno fundo de maldade, ou pelo menos de malícia. [...] (BERGSON, 1991, p. 123-125).

Com base na conclusão de Bergson de que o riso “castiga os excessos” e “intimida humilhando”, intui-se que ainda havia muito o que se pesquisar sobre o humor e seus diferentes aspectos e utilizações. Outros teóricos defendem uma posição bastante diversa da de Bergson, como o próprio Critchley, o que pode ser evidenciado na primeira epígrafe do subcapítulo seguinte.

A partir dessas leituras, comecei a ter uma melhor compreensão da dimensão social do humor e seus possíveis usos, o que foi fundamental para que eu pudesse chegar até o conceito de sátira. Além disso, os autores supracitados e tantos outros dividem o humor em três teorias principais, e, a partir de sua descoberta, passei a refletir sobre quais delas poderiam elucidar o uso do humor presente nos meus vídeos. No caso específico de Bergson, retomarei a significação social do humor no capítulo sobre *Como é bom ser rica!*, bem como sua leitura do cômico enquanto automatismo, ao trazer à discussão o trabalho do artista meio cubano – meio norte-americano, Luis Gispert.

1.2. Três teorias sobre o humor

[...] Em meu ponto de vista, o verdadeiro humor não fere uma vítima específica e sempre possui uma auto-ironia. O objeto da risada é o indivíduo que ri. [...]

Simon Critchley ¹¹

Em *On Humour*, Simon Critchley vale-se do livro *The Philosophy of Laughter and Humour*, de John Morreall,¹² no qual este autor norte-americano categoriza as diferentes explicações sobre o humor e o riso em três divisões teóricas principais: a vertente da superioridade, a vertente do alívio e a vertente da incongruência

¹¹ (CRITCHLEY, 2002, p. 14-15).

¹² Morreall, John. **The Philosophy of Laughter and Humour**. Albany: State University of New York Press, 1987, *apud* CRITCHLEY, 2002, p. 2-3.

(ou incoerência). Em outros autores, são citadas diversas possíveis teorias do humor, mas a categorização nessas três é comum aos mais conhecidos teóricos dentre aqueles que se debruçaram sobre o tema.¹³

1.2.1. Vertente da superioridade

Neste campo teórico, representado na Antiguidade por Platão, Aristóteles e Quintiliano, e, na era moderna, por Hobbes, o riso se dá através da sensação de superioridade em relação aos outros, tais como pessoas com defeitos físicos, de outra nacionalidade, ou que levaram uma torta no rosto, por exemplo. “A risada é aquela ‘paixão que não tem nome’, a qual seria proibida aos virtuosos guardiões da cidade filosófica imaginada por Platão. A teoria da superioridade é a que domina a tradição filosófica até o século XVIII [...]”¹⁴ Na Poética de Aristóteles, ele afirma que nós rimos de indivíduos feios ou inferiores, porque sentimos prazer por sermos superiores a eles.¹⁵ Já no *Leviatã*, Hobbes coloca que “O riso é um tipo de glória repentina”, utilizando a palavra glória como sinônimo de vaidade ou autoestima. Ele acrescenta, ainda, que o riso nasce frente aos acidentes e enfermidades dos outros, e às próprias loucuras passadas — desde que haja consciência de tê-las superado — e aos próprios sucessos inesperados.¹⁶ A teoria de Bergson também parece conectada com a vertente da superioridade.

1.2.2. Vertente do alívio

Embora tenha surgido no século XIX com Herbert Spencer, a vertente teórica do alívio é mais conhecida através da teorização de Sigmund Freud, no livro *O chiste e sua relação com o inconsciente*, de 1905. Resumidamente, ele coloca que a energia que é liberada e descarregada na risada é fonte de prazer porque ela economiza a energia que normalmente seria utilizada para conter ou reprimir a atividade psíquica. Voltarei a alguns aspectos da teorização de Freud na discussão do conceito de sátira dentro de minha prática artística. O trecho a seguir é bastante ilustrativo do pensamento do autor sobre o assunto:

[...] Razão, julgamento crítico, supressão - eis as forças contra as quais sucessivamente se luta; [o chiste] conserva-se fiel às fontes originais do prazer verbal, e do estágio de gracejo em diante abre por si mesmo novas fontes de prazer, suspendendo as inibições. O prazer que produz, seja prazer no jogo ou na suspensão das inibições, pode ser invariavelmente referido à economia na despesa psíquica, desde que esta concepção não contradiga a natureza essencial do prazer e se comprove fecunda em outras direções.¹⁷

A argumentação de Freud é a de que produzimos um *superávit* de energia no riso para lidar com a nossa inibição quando algum material inconsciente reprimido ameaça forçar o caminho até a consciência. “Por

¹³ Internet Encyclopedia of Philosophy – Humour (<http://www.iep.utm.edu/humor/>) - acessado em 06/01/2011

¹⁴ Morreall, John. **The Philosophy of Laughter and Humour**. Albany: State University of New York Press, 1987, *apud* CRITCHLEY, 2002, p. 2-3.

¹⁵ Aristoteles. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Educação e Bolsas, 2008.

¹⁶ Hobbes, Thomas. **Leviatã, ou, A matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil**. São Paulo: Ícone, 2008, p. 16.

¹⁷ FREUD, Sigmund. **Obras Completas - Volumen 8 - El Chiste y su relación con lo inconciente**. Buenos Aires: Amorrortu, 1986, p. 132.

exemplo, minha recusa indistinta de rir de uma piada antissemita pode perfeitamente ser um sintoma de um antissemitismo reprimido.” (CRITCHLEY, 2002, p. 75-76). Como Freud afirma, as piadas têm uma relação com o inconsciente; elas revelam e articulam uma certa economia do gasto psíquico. Neste sentido, piadas racistas podem ser interpretadas como sintomas de uma repressão social, e podem funcionar como “um retorno dos reprimidos”, em termos de trazer à tona quem ou o que uma sociedade em particular “está oprimindo, denegrindo ou colocando como bode expiatório”. (CRITCHLEY, 2002, p. 75-76).

1.2.3. Vertente da incongruência (ou incoerência)

A teoria da incongruência remete-se a 1750, no texto *Reflections Upon Laughter* de Francis Hutcheson, porém foi elaborada de maneira similar- embora distinta – em Kant, Schopenhauer e Kierkegaard. Como James Russell Lowell escreveu em 1870, ‘o humor é, em primeira análise, uma percepção da incongruência’. O humor é produzido pela experiência de uma incongruência entre o que sabemos ou esperamos ser o caso e o que realmente acontece na piada, “Você me viu no funeral da Princesa Diana? Eu era aquele que começou a *ola*.” (CRITCHLEY, 2002, p. 2-3).

A vertente da incongruência parece ser a teorização do humor mais conhecida, já que ela se refere à maioria dos casos de graça que percebemos. “Parte disso é porque ‘incongruência’ é um termo *guarda-chuva*.”¹⁸ Na *Crítica da faculdade do juízo*, Immanuel Kant fornece uma percepção mais clara do papel da incongruência dentro do humor: “Em tudo que causa um riso autêntico, deve haver algo de absurdo (no qual a compreensão, portanto, não consegue satisfazer-se). O riso é uma afeição que cresce da transformação repentina de uma expectativa tensa em nada”.¹⁹ Voltarei à teoria da incongruência ao discutir o vídeo *Sala de Espera*, no último capítulo da presente dissertação.

Já para Arthur Schopenhauer, a incongruência advém quando o particular sobrepõe-se ao geral. Sua visão sobre o assunto é a de que esse tipo de humor aparece quando um conceito falha ao dirigir-se a algum objeto de pensamento. Schopenhauer também enfatiza o elemento da surpresa, dizendo que “quanto maior e mais inesperada [...] a incongruência for, mais violenta será a risada”.²⁰

Essa brevíssima análise das três principais vertentes teóricas do humor tem como intuito constituir-se numa base para a apropriação dos conceitos e aspectos do humor que me interessam dentro de minha pesquisa teórico-prática. Conforme mencionei anteriormente, me parece essencial iniciar com esse panorama apresentado neste primeiro capítulo, para que o leitor possa traçar comigo o trajeto da presente pesquisa e identificar, mais adiante, possíveis aparições desses conceitos em meu trabalho prático e no de artistas que trago à discussão.

¹⁸ Internet Encyclopedia of Philosophy – Humour (<http://www.iep.utm.edu/humor/#SH2c>) - acessado em 15/03/2011

¹⁹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro : Forense Universitaria, 1995.

²⁰ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo : Unesp, 2005.

1.3. Sátira

A sátira é a subcategoria do humor que se configura com um caráter de crítica social e política. O dicionário Houaiss apresenta as seguintes definições do termo:

1 *na literatura latina, composição poética jocosa ou indignada contra as instituições, os costumes e as ideias contemporâneas*

2 *composição poética que ataca de forma incisiva ou ridiculariza os vícios e as imperfeições*

3 *discurso ou escrito picante, maledicente ou de crítica rigorosa*

4 *ironia, mofa, zombaria*

5 *censura espirituosa*

Embora a sátira seja originalmente um gênero literário, ela estende-se às artes visuais, sendo as caricaturas um dos exemplos mais antigos e evidentes. Utilizando-se de uma maneira jocosa, sarcástica e/ou ácida, a sátira crítica – muitas vezes profundamente – instituições, pessoas poderosas ou famosas.

Por isso a grande importância que o humor teve nos movimentos sociais que buscavam criticar a ordem estabelecida, como o humor do feminismo radical: “Quantos homens são necessários para azulejar um banheiro?”, “Eu não sei”, “Depende de quão fininho você fatiá-los.” Como no slogan do Situacionismo Italiano, “Una risata vi seppelirà”, será uma risada que te enterrará, onde o “te” refere-se a aqueles no poder. Por rir do poder, nós expomos sua contingência, nós nos damos conta que o que parecia fixo e opressor é, na verdade, a roupa nova do rei, precisamente o tipo de coisa que deve ser objeto de deboche e ridicularização. (CRITCHLEY, 2002, p. 9-11).

De acordo com a artista e professora de Arte e Educação Sheri Klein, no livro *Art & Laughter*, de 2007, a sátira pode ser explicada através da teoria da superioridade, que enfatiza a função social do humor. Através do uso da sátira, o prazer é proporcionado ao vermos os hábitos e características dos outros exagerados, e suas fraquezas expostas.

[...] O caricaturista enquanto fazedor de impressões satíricas tenta reduzir a complexidade de uma situação política bem como despertar a consciência social quanto aos problemas e males da sociedade. A sátira pode ser a forma de humor mais politicamente potente, ou mais carregada de um caráter político por causa de sua dimensão político-social. Há também uma razão psicológica na sátira: que nós possamos ver que nossas vidas não são tão ruins, através do reconhecimento dos defeitos e problemas dos outros. (KLEIN, 2007, p. 16-17).

A sátira é, portanto, a subcategoria que se encarrega da tarefa crítica dentro do âmbito do humor e não apenas “de uma rele malícia ou sarcasmo.” Visa à exposição de defeitos não personificados, que são comuns a todos [...].”(CRITCHLEY, 2002, p. 14-15). Desta forma, a sátira possui também uma função terapêutica, além da sua função crítica. Critchley justifica essa colocação com trechos de *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, afirmando que o livro é uma crítica devastadora dos defeitos e idiossincrasias da Europa da era moderna. Entretanto, argumenta ele, a intenção da sátira de Swift é terapêutica, já que busca transformar as

pessoas partindo do que elas se tornaram para o que podem vir a ser. “A sátira é, muitas vezes, uma questão de escala, do familiar se tornando infinitamente pequeno ou grotescamente enorme, o que pode ser visto nas viagens de Gulliver, indo da pequenez de Lilliput até o gigantismo de Brobdingnag.[...]” (CRITCHLEY, 2002, p. 14-15). A função terapêutica da sátira será retomada na discussão sobre os trabalhos *Como é bom ser rica!* e *Boquinha*.

1.3.1. Sátiras horaciana e juvenalina: urbanidade e repugnância

Diversos autores dividem o conceito de sátira em duas linhas: horaciana e juvenalina. A linha horaciana descende do satirista romano Horácio e é a linha mais irreverente e divertida das duas. Sua intenção é criticar hábitos sociais (muitas vezes aqueles considerados mais levianos do que os necessariamente maus) através de um humor leve e gentil. As ferramentas utilizadas na sátira horaciana são a sagacidade [wit], o exagero e o humor autodepreciativo.

A linha juvenalina descende de outro satirista romano, Juvenal,²¹ e é de caráter mais abrasivo e insolente. Diferentemente da sátira horaciana, a sátira juvenalina procura endereçar-se aos males da sociedade, valendo-se de escárnio, ultraje, ridicularização e ironia, com uma ênfase menor na graça em si. A sátira juvenalina tende a ter um tom mais pessimista. Alguns exemplos de sátira horaciana seriam desde *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift até a série de televisão *Os Simpsons*. Já na sátira juvenalina, podem-se citar exemplos como a *Modesta proposição*, de Swift, 1984, e *A revolução dos bichos* de George Orwell e *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess.²²

Para Simon Critchley, a distinção entre os dois tipos de sátira é dada pelo deboche benigno ou a *urbanitas* da sátira horaciana e pela misantropia pesada e obsessiva da sátira juvenalina. Na sátira horaciana, encontra-se a urbanidade cômica, em que o humor é gerado pela humanidade repentina e incongruente dos animais, por exemplo.

Um maravilhoso exemplo é dado por Peter Berger: “Um urso está perseguindo um caçador na floresta. O caçador atira e erra. O urso quebra o rifle ao meio, sodomiza o caçador e vai embora. O caçador fica furioso. No outro dia ele volta à floresta, com um novo rifle. Novamente o urso o ataca, novamente o caçador erra o alvo, novamente ele é sodomizado. Agora, o caçador perdeu o controle; ele vai pegar aquele urso nem que seja a última coisa que ele faça. Ele compra um rifle AK-47 e volta à floresta. Novamente o urso o ataca e - acredite se quiser - novamente o caçador erra o tiro. O urso quebra o AK-47, gentilmente coloca suas patas em volta do pescoço do caçador e diz: ‘OK, pode falar agora. Isso não se trata de uma caçada, não é?’”²³

²¹ Juvenal, autor das *Sátiras* e que viveu entre o final do século I e o início do século II em Roma, foi quem cunhou duas expressões de uso comum até hoje: *panem et circenses* e *mens sana in corpore sano*. Disponível na Enciclopaedia Britannica online.

²² Fonte: Enciclopaedia Britannica.

²³ BERGER, Peter L. **Redeeming Laughter. The Comic Dimension of Human Experience**. Berlin, New York: De Gruyter, 1997, p.55 *apud* CRITCHLEY, 2002, p. 31-32.

Por outro lado, a redução juvenalina do humano ao animal produz mais uma aversão cômica com a espécie; “[...] Seja ao lembrarmos dos Yahoos defecando de cima das árvores, de Gregor Samsa retorcendo-se de costas, ou da deturpação extrema de Orwell da combinação humano-animal apresentando-nos o tirano Napoleão finalmente de pé sobre suas duas patas, a história da sátira está repleta de ecos juvenalinos. [...]” (CRITCHLEY, 2002, p. 31-32). Os exemplos acima confirmam a posição excêntrica da humanidade no âmbito da natureza. Critchley continua sua explanação, citando Wittgenstein,

Duas pessoas riem juntas, digamos, de uma anedota. Uma delas utilizou certas palavras um tanto incomuns e agora ambas irrompem numa espécie de balidos. Isso poderia parecer *muito* extraordinário a um visitante que viesse de um meio totalmente diferente. Para nós, porém, é inteiramente *aceitável*.

(Testemunhei recentemente esta cena num ônibus e consegui pôr-me na posição de alguém a quem isto não fosse familiar. A cena impressionou-me como se fosse totalmente irracional e como as respostas de um *animal* estranho.)²⁴

Critchley considera que existe algo bastante surreal na imagem de Wittgenstein pensando sobre isso dentro de um ônibus, ao observar duas pessoas imitando ovelhas, embora isso seja uma tergiversação. O argumento de Critchley com essa citação é o de que a sátira funciona exatamente da maneira descrita por Wittgenstein. Isto é, devemos olhar para nós mesmos como se fôssemos alienígenas observando a vida terrestre.

A sátira nos transforma em animais estrangeiros, ou seja, não só nos reduz ao âmbito animal como também nos tira de nosso contexto original. Ao ultrapassar a fronteira entre o humano e o animalesco, escritores como Swift ou Kafka

produzem um tipo de choque que nos sacode e causa uma mudança crítica de perspectiva. [...] A sátira se coloca de maneira resoluta contra as auto-imagens de uma época. Adorno sabidamente escreveu que a única coisa verdadeira na psicanálise são os exageros. Porém, isso é ainda mais verdadeiro na sátira. [...] (CRITCHLEY, 2002, p. 34-36).

Minha intenção ao me deter, ainda que brevemente, nos conceitos de sátira juvenalina e horaciana não é somente compartilhar a descoberta de tal categorização, a qual eu desconhecia antes de iniciar o curso de Mestrado, mas também para que nos próximos capítulos eu possa me valer de tais conceitos ao tratar das questões pertinentes à minha poética e à de artistas importantes para a mesma. Esta possível divisão entre o conceito de sátira será aplicada ao meu trabalho prático, bem como no de alguns artistas tais como Marina Abramovic, Olaf Breuning e Lygia Pape.

1.3.2. O chiste tendencioso de Freud e a sátira

[...] Podemos ter também em mente o encanto peculiar e fascinador exercido pelos chistes em nossa sociedade. Um novo chiste age quase como um

²⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig. **Cultura e valor**. Lisboa: Edições 70, 1996. Tradução Jorge Mendes, p.114-115.

acontecimento de interesse universal: passa de uma a outra pessoa como se fora a notícia da vitória mais recente. [...].”

Sigmund Freud ²⁵

No livro *O chiste e sua relação com o inconsciente*, Sigmund Freud faz um profundo e comovente estudo sobre as piadas e seu papel na vida mental das pessoas. Atrevo-me a usar o termo “comovente”, pois a leitura do texto em questão surpreende pela grande quantidade de piadas (há inclusive um índice de piadas, ao final), pela importância de cada uma delas ao longo do texto (não são apenas exemplos, mas pontos de partida para a construção da teoria) e, sobretudo, pela graça da maioria delas. Assim como Simon Critchley acha surreal a imagem de Wittgenstein dentro de um ônibus, para mim, descobrir que o *pai da psicanálise* dava tanta importância às piadas, bem como perceber a maneira como esse texto é construído foi uma agradável surpresa. Apesar do tema engraçado, Freud faz um seríssimo e detalhado trabalho de definição, categorização e explicação de aspectos técnicos na construção das piadas.

Dentro deste contexto, eu gostaria de trazer à discussão um dos conceitos operados por Freud em seu livro, que é o de *chiste tendencioso*. Pela explicação dada pelo autor sobre esse tipo de piada e sobre sua função necessariamente social, parece-me possível colocar o chiste tendencioso dentro da categoria de sátira. Freud inicia sua explicação do termo com a seguinte anedota:

“Um clérigo católico comporta-se tal como um caixeiro que tem um posto em uma grande casa de comércio. A Igreja, a grande firma, da qual o Papa é o chefe, dá-lhe um emprego fixo e em pagamento, um salário fixo. Ele trabalha preguiçosamente, como alguém que não trabalha para lucro próprio, que tem numerosos colegas e pode facilmente escapar de ser observado no tumulto de uma grande firma. Tudo que lhe importa é o crédito da casa e ainda mais sua preservação, pois que se ela for à bancarrota, ele perderá seu ganha-pão. Um clérigo protestante, por outro lado, é em qualquer caso seu próprio chefe e empreende o negócio da religião para seu próprio lucro. Ele não negocia por atacado, como o católico, seu colega comerciante, mas apenas a varejo. E já que ele próprio se encarrega de tudo, não se permite ser preguiçoso. Deve anunciar seus artigos de fé, depreciar os artigos do competidor e, como genuíno varejista, deve manter-se em sua venda a varejo, cheio de inveja comercial de todas as grandes casas, em particular da grande casa em Roma, que paga os salários de tantos milhares de guarda-livros e empacotadores, e tem suas fábricas nos quatro cantos do globo.”²⁶

Escrevendo em primeira pessoa, Freud reconhece que sentiu uma inibição ao usar essa piada em seu texto. Parecia-lhe que, entre seus leitores, haveria quem se ofendesse com o seu conteúdo, seja por questões religiosas, governamentais ou pessoais. Assim sendo, para essas pessoas, a comparação proposta pela piada não faria mais do que indigná-las, esvaziando, assim, todo o interesse pela distinção proposta pela piada.

²⁵ (FREUD, 1986, p. 17).

²⁶ 'Bäder von Lucca' [*Reisebilder* III] *apud* FREUD, 1986, p. 82-83.

De acordo com o autor, o *chiste tendencioso* se coloca ao contrário do *chiste inocente*, isto é, do chiste que tem um fim em si mesmo e não serve para nenhum propósito em particular. O chiste tendencioso se relaciona com a diversidade de reações do ouvinte frente a ele; somente o tipo tendencioso de piada corre o perigo de tropeçar em pessoas que não querem escutá-la.

Os propósitos dos chistes podem facilmente ser passados em revista. Onde um chiste não tem objetivo em si mesmo - isto é, onde não é um chiste inocente - pode servir a apenas dois propósitos, que podem ser subsumidos sob um único rótulo. Ou será um chiste *hostil* (servindo ao propósito de agressividade, sátira ou defesa) ou um chiste *obsceno* (servindo ao propósito de desnudamento). [...] (FREUD, 1986, p. 91).

Desta forma, o chiste tendencioso para Freud é um tipo de sátira, já que seu uso possibilita a agressão ou a crítica a pessoas importantes, ou com autoridade. "Se temos em mente o fato de que os chistes tendenciosos são altamente adequados para ataque aos grandes, aos dignitários, aos poderosos, [...] o chiste assim representa uma rebelião contra tal autoridade, uma liberação de sua pressão." (FREUD, 1986, p. 99) É interessante ressaltar ainda que Freud considera a caricatura como uma maneira bastante efetiva de obter tal efeito.

Há, antes de tudo, uma observação que nos previne contra deixar de lado os chistes tendenciosos em nossa investigação da origem do prazer que fruímos nos chistes. O agradável efeito dos chistes inocentes é em regra um efeito moderado; um nítido sentido de satisfação, um leve sorriso, é tudo o que em geral podem obter de seus ouvintes. [...] Um chiste não tendencioso dificilmente merece a súbita explosão de riso que torna os chistes tendenciosos assim irresistíveis. [...] (FREUD, 1986, p. 91).

Mais uma vez, justifico essa análise teórica preliminar dentro de uma dissertação em Poéticas Visuais como um compartilhamento das leituras realizadas para a pesquisa e porque, através dessas leituras, é que pude melhor esclarecer os conceitos que me importam em meu trabalho prático. É uma sensação muito prolífica ao trabalho artístico conseguir dar nome a algumas questões que já existiam na produção desde sempre. No anteprojeto apresentado no ingresso no curso de Mestrado, eu ainda não sabia o que era a sátira e nem que importantes autores tal como Freud haviam se detido sobre o tema. Tão agradável quanto ir descobrindo através da teoria caminhos para o trabalho prático, é ter acesso a textos como os que cito aqui, inclusive quebrando preconceitos pessoais e diminuindo a ignorância que eu possuía em relação à obra de Freud, por exemplo. A subcategoria do humor que apresento a seguir também me é muito cara, mas sua definição é bastante mais complexa do que a sátira. Passemos, então, à ironia.

1.4. Ironia

O conceito de ironia, embora empregado em larga escala na sociedade contemporânea, permanece de difícil definição, já que seu uso e estudo vêm acontecendo desde a Grécia Antiga, e muitas derivações e deturpações aconteceram de lá para cá. Sabe-se, indubitavelmente, que a ironia está presente desde estudos filosóficos e literários de alto nível, até os diálogos cotidianos de muitas pessoas, permeando a maneira como muitas culturas são construídas e sendo parte essencial da maneira de olhar o mundo de muitos indivíduos. Na tentativa de clarificar o tema em algumas de suas diferentes e complexas acepções, vou retomar, novamente, a definição encontrada no dicionário Houaiss, como ponto de partida:

1 Rubrica: retórica.

figura por meio da qual se diz o contrário do que se quer dar a entender; uso de palavra ou frase de sentido diverso ou oposto ao que deveria ser empr., para definir ou denominar algo [A ironia ressalta do contexto.]

1.1 Rubrica: literatura.

esta figura, que se caracteriza pelo emprego inteligente de contrastes, us. literariamente para criar ou ressaltar certos efeitos humorísticos

2 m.q. *asteísmo* ('uso sutil e delicado da crítica irônica')

3 qualquer comentário ou afirmação irônica

4 Derivação: por extensão de sentido.

uso de palavra, expressão ou acepção de caráter sarcástico; zombaria

5 Derivação: sentido figurado.

contraste ou incongruência entre o resultado real de uma seqüência de acontecimentos e o que seria o resultado normal ou esperado

5.1 Derivação: sentido figurado.

acontecimento ou resultado marcado por esse contraste ou incongruência

Ex.: uma i. do destino

A partir dessas definições, pode-se dizer que a ironia é composta, sempre, pelo uso de contrastes, nos quais o que é dito é o contrário do que se quer dizer, chegando-se a um resultado jocoso. Por necessitar do contexto e da cumplicidade entre falante e ouvinte, a ironia é um fenômeno que advém da inteligência, é um processo cognitivo que só funciona se o falante e o ouvinte partilharem dos códigos de sua composição. Freud discorre brevemente sobre o tema no supracitado livro *O chiste e sua relação com o inconsciente*:

[...] Refiro-me à ironia, muito próxima do chiste e contada entre as subespécies do cômico. Sua essência consiste em dizer o contrário do que se pretende comunicar a outra pessoa, mas poupando a esta uma réplica contraditória fazendo-lhe entender - pelo tom de voz, por algum gesto simultâneo, ou (onde a escrita está envolvida) por algumas pequenas indicações estilísticas - que se quer dizer o contrário do que se diz. A ironia só pode ser empregada quando a outra pessoa está preparada para escutar o oposto, de modo que não possa deixar de sentir uma inclinação a contradizer. Em consequência dessa condição a ironia se expõe facilmente ao risco de ser mal-entendida. [...] (FREUD, 1986, p. 166-167).

Sendo assim, a ironia pode não ser compreendida e sabemos que muitas vezes não o é, de fato. Se o humor é necessariamente social, a ironia é um dos melhores exemplos disso, pois, sem a compreensão do ouvinte (entenda-se aqui também o espectador, ou o leitor), a ironia não ocorre, não cumpre seu objetivo.

Existem diferentes tipos e usos de ironia, e talvez a primeira a ser definida tenha sido a ironia socrática. Em essência, a ironia socrática é o fingimento de ignorância sobre determinado assunto na tentativa de se ganhar vantagem dessa situação, *bancando o bobo*, por exemplo. O termo, evidentemente, vem de Sócrates, que colocava questões e enigmas em uma posição de inocência e ignorância aparentes a fim de provocar seus interlocutores. Sócrates se valia desse tipo de ironia para discutir assuntos de forma pacífica, não para constranger seus oponentes, mas para promover um nível de compreensão mais profundo e imparcial.²⁷

O teórico e filósofo americano Kenneth Burke propõe em seu livro *A Grammar of Motives* ²⁸ que existem quatro principais tropos culturais: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia. No âmbito desta última, ele faz uma análise utilizando-se de personagens literários, como Falstaff e Tartufo, bem como de exemplos poéticos, tal como o principal poema de T.S. Eliott, *The Waste Land* (Terra Desolada) para propor uma interessante diferenciação entre dois tipos de ironia, a *ironia romântica* e a *ironia humilde*, termo que será retomado na discussão do trabalho *Como é bom ser rico!*:

Há, com certeza, uma marca de ironia, chamada 'ironia romântica', que pode se encaixar em tal padrão – o tipo de ironia que deve, comumente, surgir como uma oposição estética ao filistinismo cultural, e na qual o artista considera a si mesmo exterior e superior ao papel que está rejeitando. E ainda que não 'essencialmente' seja a atitude poética, é essencialmente uma atitude poética, uma atitude exemplificada por muito da arte romântica (uma espécie de atitude panfletária ou externa para com o 'inimigo').

A verdadeira ironia, no entanto, a ironia que realmente justifica o atributo de 'humildade', não é 'superior' ao inimigo. [...]. A verdadeira ironia, a ironia humilde, é baseada em um senso de fundamental identificação com o inimigo, como alguém que precisa dele, deve a ele, não está meramente afastado dele como um observador, mas está contido nele, sendo consubstancial a ele. (BURKE, 1969, p. 503-517).

Sendo assim, o conceito de ironia pode tanto ser incluso dentro da teoria da superioridade do humor, de acordo com sua vertente "romântica", mas também pode pertencer à teoria da incongruência, já que a base da ironia é uma incongruência entre discurso e conteúdo. Existem incontáveis outras definições do termo, inclusive em áreas como a retórica, além da literatura em si, mas me parece que os autores aqui apresentados são os mais apropriados como base teórica do estudo que estou iniciando. Ao propor a discutir o tema a partir de minha linguagem artística, é preciso investigar as referências mais proeminentes do mesmo dentro de meu

²⁷ Disponível em <http://www.isitironic.com/definition-literary-irony.htm> Acessado em 22/03/2011.

²⁸ BURKE, Kenneth. Four master tropes. In: _____. **A Grammar of Motives** [1945]. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1969. p. 503-517. Tradução: Daniela Kern.

campo de trabalho. Proponho, portanto, uma breve análise do conceito de ironia dentro da obra de duas importantes figuras para o campo das artes visuais, Alfred Jarry e Marcel Duchamp.

1.4.1. Alfred Jarry e a Patafísica

Alfred Jarry foi um poeta, romancista e dramaturgo francês que viveu do final do século XIX até o início do século XX, morrendo precocemente em decorrência da tuberculose. Seu livro de ficção *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, somente publicado depois de sua morte, descreve os ensinamentos de um antifilósofo que, nascido aos 63 anos, passeia por uma Paris alucinante e explica os dogmas da Patafísica:

A patafísica, cuja etimologia deve se escrever ἐπι (μετά τὰ φυσικά) e a ortografia real 'patafísica, precedida de uma apóstrofe, a fim de evitar um trocadilho fácil, é a ciência daquilo que se acrescenta à metafísica, seja em si mesma, seja fora de si mesma, estendendo-se tão longe desta quanto esta se estende da física. Ex. Sendo o epifenômeno muitas vezes o acidente, a patafísica será sobretudo a ciência do particular, ainda que se diga que apenas existem ciências do geral.

[...]

Ela estudará as leis que regem as exceções, e explicará o universo suplementar a este [...]. Definição. – A patafísica é a ciência das soluções imaginárias, que concede simbolicamente aos esboços as propriedades dos objetos descritos por sua virtualidade.²⁹

É difícil a tarefa de selecionar trechos do livro para citação, pois além do texto delirante, o caráter irônico e debochado do mesmo proporciona grande deleite ao leitor. Jarry tornou-se uma das figuras mais importantes da transição do século XIX para o XX, já que suas obras foram de grande relevância e influência para os movimentos artísticos que surgiam nesse momento, tais como o surrealismo e o cubismo, por exemplo. Perto de sua morte, ele tornou-se uma figura lendária e heróica para certos jovens artistas e escritores de Paris. Guillaume Apollinaire, André Salmon, e Max Jacob o visitavam em seu apartamento. Depois de sua morte, Pablo Picasso, que era fascinado por ele, comprou sua pistola e a usava em suas incursões boêmias. Mais tarde, Picasso fez um retrato de Jarry e comprou vários de seus manuscritos.

O conceito de Patafísica foi levado adiante até os dias de hoje, com a criação do *Collège de 'Pataphysique*, que já teve entre seus membros nomes como Raymond Queneau, Jean Genet, Eugene Ionesco, Jean Baudrillard e Asger Jorn. A Patafísica, bem como a obra de Jarry como um todo, está muito vinculada ao absurdo. Pode-se dizer que o absurdo e o nonsense são derivações extremas da ironia, já que necessariamente compostos por incongruências. Retornarei a esses conceitos ao longo do texto, mas especialmente no capítulo sobre os trabalhos *Banheiros do IA* e *Sala de Espera*.

É preciso referir a grande importância de Jarry para as vanguardas artísticas do século XX, como o Dadaísmo e o Surrealismo, ambas formadas em um caráter de forte ironia em relação à História da Arte, manifestada através de um humor absurdo e *surreal*.

²⁹ JARRY, Alfred. **Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien**. 1911, p. 21-22; trad. Daniela Kern.

Deus é por definição incognoscível, mas nos é permitido, para a clareza de nosso enunciado, supor-lhe um número qualquer, maior do que zero, de dimensões [...].

DEFINIÇÃO – Deus é o caminho mais curto de zero ao infinito.

Em que sentido? Irão nos perguntar.

– Responderemos que seu prenome não é Jules, mas Mais-ou-Menos. E devemos dizer:

± Deus é o caminho mais curto de 0 ao ∞ , em um sentido ou no outro.

[...].

De onde, definitivamente:

DEUS É O PONTO TANGENTE DE ZERO E DO INFINITO.

A Patafísica é a ciência... (JARRY, 1911, p. 118-121, trad. Daniela Kern).

1.4.2. Ironia em Duchamp

“A ironia é uma maneira divertida de aceitar alguma coisa. A minha ironia é a ironia da indiferença. É uma ‘meta-ironia’.”

Marcel Duchamp ³⁰

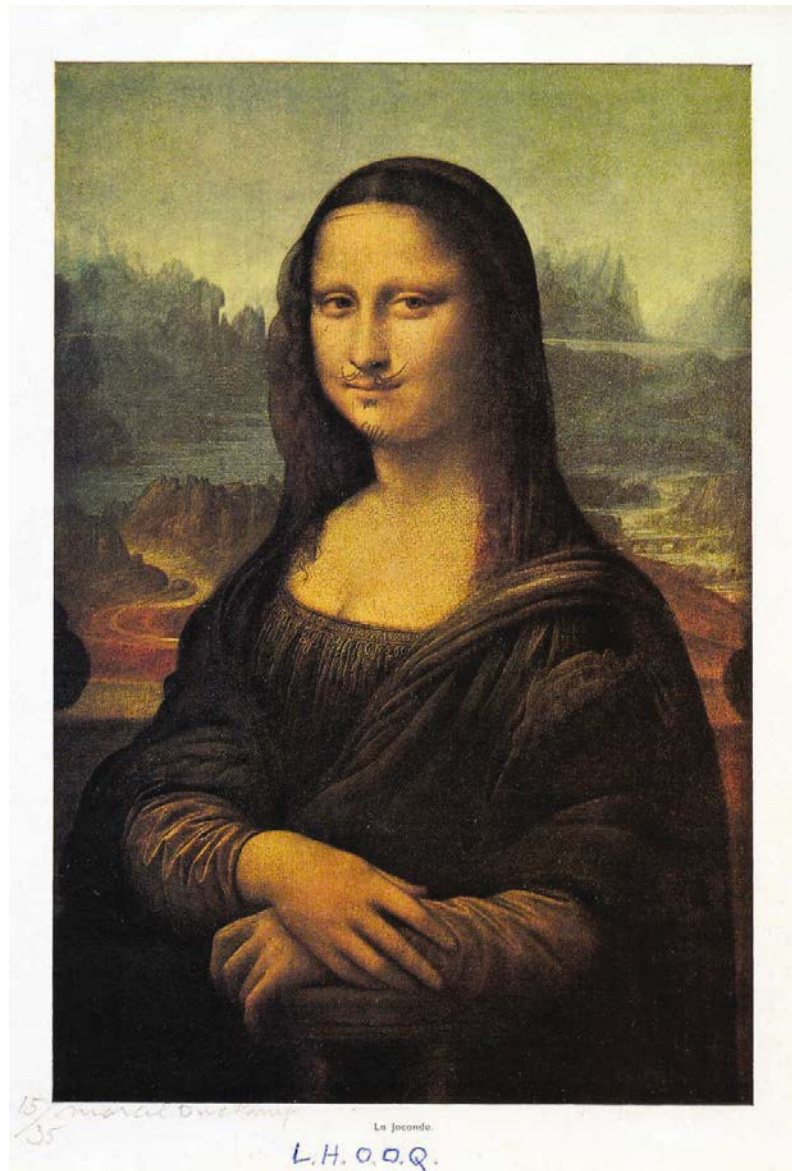
Qualquer pessoa pertencente ao âmbito das artes visuais tem clareza da importância de Marcel Duchamp e de sua obra para o desenvolvimento da arte contemporânea. Desde suas pinturas, passando pelos *ready-mades*, pelas caixas-museu, pelo xadrez e chegando por fim ao *Étant Donnés*, Duchamp permitiu que o termo *arte* pudesse abranger muito mais categorias do que aquelas que vigoravam à época do *Armory Show*. Mas esse não é o assunto em questão, e sim o conceito de ironia dentro da obra de Duchamp bem como sua importância para a mesma e para o desenvolvimento das artes visuais até os dias de hoje. Se não fosse a ironia de Duchamp, muito da arte que fazemos hoje não seria possível, muito menos as vertentes com as quais mais me identifico, ao lidarem deliberadamente com algum tipo de humor.

Albert Cook, em seu artigo *The Meta-Irony of Marcel Duchamp*, publicado em 1986 no *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, faz uma profunda análise sobre o tema, da qual me permito trazer alguns trechos para a discussão. O autor coloca que, desde o *Nu descendo a escada*, a obra de Duchamp advém de um espírito irônico. No caso dessa pintura, a razão principal seria um nu absolutamente diferente dos conhecidos pela pintura ocidental até então, além do fato de que o “nu” em si está mais evidente no título da obra do que em sua visualidade. “Dessa forma, Duchamp faz o verbal ironizar o visual e o visual ironizar o verbal.” (COOK, 1986, p. 266).

Outra obra de Duchamp também merece a atenção do autor, é *L.H.O.O.Q.*, a reprodução da *Mona Lisa* com um bigode e um cavanhaque desenhados além do novo título, escrito abaixo da reprodução. Duchamp sabidamente gostava muito de trocadilhos e fez vários trabalhos com jogos de palavras e aqui nos proporciona um de seus melhores: a leitura do título críptico, em francês, seria *elle a chaud au cul*. De acordo com Cook,

³⁰ Cook, Albert, **The “Meta-Irony” of Marcel Duchamp**. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Hoboken, J Wiley Press, vol. 44, no. 3, Spring 1986, p. 263 –270.

essa frase irreverente dá uma explicação desmistificadora para o sorriso, ao referir-se a uma parte omitida do corpo da retratada. “Ela deixa de ser uma obra de arte e torna-se uma reprodução dessacralizada, como uma Rose Sélavy ao contrário.” (COOK, 1986, p. 266). Um tema comum em Duchamp, a desmistificação, é ilustrada uma vez mais, ao chamar a atenção para um agente dessacralizante, que muda os valores tanto do erótico quanto da alta cultura, bem como da relação entre eles.



53. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919.

O efeito da ironia de Duchamp é, com frequência, contextualizar o trabalho e, ao mesmo tempo, suspendê-lo de seu contexto. *L.H.O.O.Q.* desloca a *Mona Lisa* de sua aura renascentista e de suas circunstâncias culturais enquanto refere-se a esses mesmos elementos ao dessacralizá-los. Os *ready-mades* fazem o mesmo, através de pequenas mas cruciais alterações, [...] (COOK, 1986, p. 268).

Em seguida, Cook faz uma interessante análise da ironia na concepção do ready-made mais famoso do artista: “A Fonte, um urinol, levanta uma questão contraditória (a água vem do ato de urinar ou de dar a descarga?) à qual responde com uma ausência (nenhuma água será vista enquanto o trabalho estiver sem encanamento dentro de uma galeria.)” (COOK, 1986, p. 268) A assinatura, “R. Mutt”, sugere um homem de origem humilde ou também pode remeter ao termo cachorro (Mutt é sinônimo de vira-latas) ³¹

O urinol não torna-se uma fonte visualmente, tampouco lexicamente: a água não é produzida, [...] O espaço da distância entre um referente (fonte) e o outro (urinol) engendrado pelo teor do ‘ato artístico’ (objeto de porcelana) e o veículo do objeto expropriado (o urinol instalável), cria um não-referente gigantesco que só pode ser tomado como um estimulante retorno irônico a uma *tabula rasa* verbal e visual. (COOK, 1986, p. 268).



54. Marcel Duchamp, Fountain, 1917

O assunto poderia render muitos mais desdobramentos, mas por uma questão de adequação ao meu tema de pesquisa, não me estenderei mais. O fato é que apenas recentemente a obra de Duchamp começou a ser revista através da ótica da ironia, do humor e do deboche, itens essenciais na sua concepção desde o início e também para a constituição do legado desse artista na História da Arte.

³¹ As diferentes interpretações da assinatura “R. Mutt” encontradas em diversos autores seriam em si um bom tema para um artigo. Não são poucos os teóricos e críticos a se debruçarem na interpretação dessa assinatura, com inúmeras possibilidades apontadas que contradizem, inclusive, as apresentadas por Cook.

Como eu já atentei no início desse capítulo, além de outras teorias sobre o humor, existem diversas subcategorias importantes que não são analisadas nesse texto. Algumas delas seriam o paradoxo, o jogo de palavras, os trocadilhos, a paródia, entre outros. Por uma questão de adequação, preferi me deter nas teorias e subcategorias mais pertinentes a minha pesquisa, dentro do campo das Poéticas Visuais. Entretanto, para aqueles que têm interesse no tema do humor, o alento é que nos últimos anos multiplicaram-se as publicações e as pesquisas sobre o tema, facilitando o trabalho dos artistas e pesquisadores que desejem adentrar-se no recompensador terreno do estudo e apropriação do humor e suas vertentes. Nos próximos capítulos, ao tratar especificamente de minha prática artística, trarei alguns exemplos de artistas que lidam com diferentes aspectos do humor em seus trabalhos. Através da pesquisa realizada até aqui, percebi que são muitos os que se valem do humor e de suas subcategorias em suas poéticas, o que torna necessária uma seleção daqueles com mais pertinência para a discussão do meu trabalho em particular. Com a breve introdução dos principais conceitos estudados, me detenho agora exclusivamente na apresentação e problematização do meu trabalho prático.

2. *Como É Bom Ser Rica!* e a sátira como linguagem audiovisual

A partir de minha produção artística e da posterior leitura sobre os conceitos de humor e algumas de suas subcategorias apresentados no capítulo anterior, proponho aqui uma possível apropriação, ou manejo, de alguns desses conceitos dentro do primeiro dos trabalhos de minha prática artística que trago à reflexão na presente pesquisa: o vídeo *Como é bom ser rica!*. Neste trabalho, tenho o interesse de investigar a sátira como linguagem audiovisual na construção de uma crítica social e de gênero.

Sendo a sátira a subcategoria do humor que se configura com um caráter de crítica social e política, identifico esse conceito em minha prática audiovisual e venho realizando videoperformances cuja intenção é provocar alguma espécie de crítica político-social, tal como nas caricaturas, por exemplo, um dos mais conhecidos exemplos de sátira nas artes gráficas e visuais.

Para Bergson (1991) o cômico necessita da significação social para acontecer, “nós só rimos em grupo”, o autor coloca, ainda que os outros do grupo possam ser imaginários. Ora, sem dúvida, um dos melhores exemplos disso é a sátira, pois seu tema é sempre necessariamente conhecido em um grupo social e, ao contrário da ironia ou do sarcasmo, a sátira é democrática, seu caráter pressupõe uma fácil assimilação, daí sua *significação social*:

[...] Automatismo, rigidez, jeito adquirido e conservado, tal é o que numa fisionomia nos faz rir. Mas este efeito ganha em intensidade quando podemos ligar os seus caracteres a uma causa profunda, a uma certa distração fundamental da pessoa, como se a alma se tivesse deixado fascinar, hipnotizar, pela materialidade de uma ação simples. Compreender-se-á então o cômico da caricatura. [...] (BERGSON, 1991, p. 26).

A ideia para o vídeo surgiu depois de eu já ter me familiarizado com o conceito de sátira, por isso o considero a primeira obra na qual a pesquisa teórica interferiu no trabalho prático, muito embora a análise aqui apresentada tenha sido construída somente depois não só da realização como das exposições da mesma.

O vídeo *Como é bom ser rica!* foi realizado no primeiro semestre de 2009, já durante o curso de Mestrado no Instituto de Artes. Minha intenção inicial com este trabalho *fazer graça* com uma questão desagradável, a diferença de classes. A ideia surgiu de uma situação de meu cotidiano durante a qual eu tinha a sensação ambígua de prazer e estranhamento. A partir da problematização aqui apresentada, pude apontar que existem questões nesse trabalho que constroem ou provocam uma crítica social e de gênero, através do uso da sátira; cenas que buscam transmitir esta intenção somente através da imagem em movimento e da trilha sonora.

A parte em vídeo do trabalho foi gravada na Associação Leopoldina Juvenil, clube porto-alegrense do qual sou sócia. Nesse local, gravei imagens de mim mesma tomando banho de piscina, sorvendo um drink

deitada em uma chaise-longue, boiando dentro d'água... Alguns planos realizei eu mesma, colocando a câmera em um tripé e, em seguida, me deslocando para a frente da câmera. Outros foram gravados pelo artista Luiz Roque, muitas vezes com câmera na mão. Minha intenção era que essas imagens fossem coloridas, ensolaradas, belas em si, aproveitando o local que é, de fato, muito bonito. Para tanto, além de escolher um dia ensolarado para gravar, utilizei uma câmera profissional de alta qualidade, maior em tamanho e mais complexa em seu funcionamento, o que transforma a experiência da gravação substancialmente - também por ser a câmera emprestada e valiosa.

Por frequentar esse clube somente no verão e, ainda assim, de maneira bastante pontual, sempre tive uma sensação de estranhamento ao estar lá. Por mais que o prazer de tomar banho de piscina em tal local no quente verão porto-alegrense tenha sido o ponto de partida para esse trabalho artístico, sempre que vou ao clube manifesta-se esse estranhamento, ou deslocamento. Essa sensação de um certo não-pertencimento também é parte fundamental da gênese de *Como é bom ser rica!*, pois foi justamente em um momento de lazer no clube que tive a ideia de realização do vídeo, por pensar a exata frase de seu título e rir da autoironia contida nesse pensamento.



55. Mariana Xavier, still de *Como é bom ser rica!*, 2009.



56. Mariana Xavier, still de *Como é bom ser rica!*, 2009.

A segunda parte do trabalho é um filme super-8 rodado em São José dos Ausentes, na região dos cânions e no parque Marinha do Brasil, em Porto Alegre, no qual apareço vestindo um bonito vestido de festa de cetim verde. A filmagem foi realizada com a pequena câmera na mão, por Marcos Daruy e Luiz Roque. Esta câmera, como tantas super-8, tem problemas de manutenção e está com o fotômetro estragado. Dessa maneira, é necessário usar um fotômetro manual, o que pode gerar imprecisões quanto ao diafragma a ser escolhido. Assim sendo, o filme ficou escuro e bastante indefinido, transformando as expectativas criadas por ocasião de sua realização.

Além disso, as imagens em super-8, com qualidade estética bem distinta do vídeo, contrapõem-se às imagens anteriores ou as complementam, até porque este filme super-8 se mostra ainda mais *nublado* do que o de costume com essa película. A lente da câmera utilizada está com fungos, o que deixou a imagem quase sem foco e como que envolta em uma nuvem. Além disso, a telecinagem (transferência para vídeo) feita no laboratório de revelação não foi bem feita, o que tornou necessário refazer o processo de maneira mais simples (gravando em vídeo as imagens projetadas em uma parede), o que também contribuiu para a formação dessa imagem *misteriosa* e indefinida. Assistindo repetidas vezes ao filme telecinado, fui assimilando as imagens que ali se apresentavam e percebendo que a imprecisão técnica havia gerado uma possibilidade

bastante interessante. Refletindo e discutindo com colegas sobre esse filme super-8, percebi que eu poderia montá-lo e apresentá-lo ao lado da parte em vídeo de *Como é bom ser rica!*. De início mais instintivamente e, agora, já acumulando algum tempo de reflexão sobre o trabalho, percebi que o super-8 tal como ele se apresenta poderia tornar-se um *complicador* da parte em vídeo do trabalho, um *ruído* pequeno, escuro e quase abstrato a manchar o mundo idílico e colorido da piscina.



57. Mariana Xavier, still de *Como é bom ser rica!*, 2009.



58. Mariana Xavier, still de *Como é bom ser rica!*, 2009.

Primeiramente editei *Como é bom ser rica!* para ser exibido em uma tela ou projeção únicas. O trabalho começava com o trecho super-8 e depois vinha a parte em vídeo. Esse conjunto de imagens foi montado com uma trilha sonora de dois momentos distintos. Na primeira parte, uma música com referências da ficção científica (parte super-8) e, na segunda parte (vídeo), com uma música de ritmo latino orquestrado, estilo *calipso*, criada pelo meu colaborador Márcio Biriato. O trabalho se conclui com um letrero final, no último plano, em letra cursiva cor-de-rosa como nos shows de televisão dos anos 50, no qual se lê: *Como é bom ser rica!*, que também é o nome do vídeo. É um bom exemplo da influência da cultura popular em minha poética, especialmente quando envolve algum tipo de humor ou de entretenimento. A televisão permanece sendo o mais potente veículo da cultura popular, e esse tipo de lettering marcou os programas que se faziam à época, na qual a televisão tinha também o caráter de novidade tecnológica. Não vou entrar mais a fundo nessa questão aqui, mas é importante contextualizar e exemplificar a influência para o título e para a forma com que ele é apresentado no trabalho, inspirado em programas como *I Love Lucy*.³²



59. Logotipo do programa de televisão *I Love Lucy*.

Por não trabalhar com edição de som e também ter poucos conhecimentos musicais, trabalho com Márcio Biriato desde 2001, à época da graduação em Comunicação. Sempre que um trabalho meu precisa de trilha sonora original e uma edição de som mais complexa conto com a criação de Biriato, em um processo colaborativo que já incluiu gravações de banda sonora em filme super-8 e agora se dá com o envio de arquivos via sites de upload na internet. Outra artista colaboradora em *Como é bom ser rica!* foi Virgínia Simone, que

³² *I Love Lucy* foi uma sitcom norte-americana extremamente popular, gravada durante a década de cinquenta, mas exibida até os dias de hoje. Também foi o programa mais assistido da televisão americana em quatro de suas seis temporadas, sendo o primeiro a liderar a audiência quando de seu fim (feito este só repetido por *The Andy Griffith Show* e *Seinfeld*), apesar de nunca ter tido um final formal. "Lucille Ball foi a primeira atriz do cinema norte-americano a obter mais fama como estrela de televisão." GIMONPREZ, Johan. **El mando a distancia: sobre el zapping, los encuentros en la tercera fase y las pausas publicitarias**. in MARTÍNEZ, Chus. (org.) ¿ESTÁIS LISTOS PARA LA TELEVISIÓN?, Barcelona:MACBA, 2010, p. 3. De fato, "Lucy" foi pioneira de um fato bastante contemporâneo: a importância adquirida pelas séries televisivas frente ao cinema hollywoodiano e sua *globalização* nas telas de televisão (e dos computadores) por todo o planeta.

animou o leteiro no programa After Effects e fez algumas pequenas correções de cor. Virgínia é uma artista com talentos múltiplos. Somente nos meus trabalhos já participou também como diretora de arte (*Afinando*) e como atriz (*PIKNIK*). No caso de minha colaboração com Biriato, sempre discutimos antes da consecução do projeto para que eu passe a ele minha intenção e o que imagino para o som de cada cena, e a partir daí ele trabalha sozinho, compondo e gravando no computador, enquanto roda o vídeo ao mesmo tempo. Observe-se que o processo de colaboração com artistas e amigos é recorrente nas artes visuais mas também no cinema, no qual durante muito tempo foi condição essencial para a realização de filmes, dada a complexidade, as múltiplas fases e os altos custos envolvidos no cinema tradicional.

O processo de edição, por sua vez, é uma das partes mais importantes no meu processo de trabalho, e é um momento completamente distinto da gravação/filmagem. Isso acontece por duas razões: a primeira é que a gravação depende de muitos fatores externos: equipe/outras pessoas, condições meteorológicas, empréstimo/aluguel de equipamentos, sorte, dentre outros. A segunda é que o processo de edição depende somente de mim e de meu computador, e, como se sabe, trabalhar sozinho é completamente diferente de trabalhar em grupo. Além disso, é no processo de edição que o trabalho passa a existir, de fato. Por mais que a ideia seja obviamente anterior e associada à ideia geral da montagem, sempre e invariavelmente acontecem surpresas, e planos que eu não imaginava se destacam. Em geral trabalho de modo mais intuitivo na edição, começando com a ideia inicial, mas permitindo que outras imagens possam ser aproveitadas. Em geral não demoro muito tempo editando, logo sinto que já tenho uma versão para mostrar. O que é curioso, entretanto, é que, ao assistir novamente a um vídeo mais antigo depois de algum tempo, sempre tenho vontade de reeditá-lo. No caso desse vídeo em particular, a maior surpresa foi a inclusão da parte super-8 no conjunto do trabalho, já que eu havia captado essas imagens sem a intenção de incluí-las nesse contexto específico. Através de exercícios com os dois conjuntos de imagens, o vídeo e o super-8, muitas alternativas foram aparecendo, e o próprio processo de edição dessas imagens foi tornando o trabalho mais claro para mim, em um processo de maturação que se consolidou com o tempo.

O modo de exibição foi sendo alterado em relação ao primeiro, tendo em vista, inicialmente, as reações e sugestões dadas por colegas durante a exibição do trabalho na disciplina *Espaços e formas de apresentação e concepção da arte*, no primeiro semestre de 2009. Conforme mencionei anteriormente, eu havia feito uma edição única, começando com o trecho super-8 e depois a parte em vídeo, exibidos em uma tela só. A partir da experiência de exibição do vídeo e posterior conversa em sala de aula, passei a exibir os dois trechos que compõem o trabalho em telas ou projeções simultâneas. Além disso, a trilha sonora foi retrabalhada por Biriato nos dois trechos; na parte super-8, a música deixou de remeter a filmes de ficção científica, e sim, passou a evocar um ar de baile, de festas de *quinze anos*. Biriato narra um poema para uma moça que completa quinze anos, junto a uma composição musical em piano. É um texto criado pelo

compositor, compilado a partir de mensagens de autores desconhecidos utilizadas em tais ocasiões. Parece-me que essa alteração na trilha sonora completa melhor o sentido das imagens e compõe com mais consistência o conjunto do trabalho, já que minha intenção com as imagens em super-8 é complementar a parte em vídeo, complexificando-a. Se a narrativa da parte em vídeo do trabalho apresenta um mundo ideal, uma bela piscina em um dia ensolarado, sendo desfrutado por uma pessoa com tempo e condições de estar naquele local idílico; o super-8 poderia acrescentar significado ao trabalho, trazendo um mundo escuro, misterioso, no qual essa mesma pessoa parece não estar de fato divertindo-se tanto quanto na piscina, o que propõe um deslocamento das certezas previamente postas pelas imagens em vídeo. Com a música e a narração, a imagem de uma mulher com um vestido de festa perdida no meio do mato flerta com um ar de decadência e estranhamento que não só se funde com a parte super-8 do trabalho como complementa o sentido do vídeo.

Até a conclusão da pesquisa de Mestrado, também exibi *Como é bom ser rica!* na Sessão Corredor do Ateliê 397³³ em São Paulo, em Maio de 2010. A Sessão Corredor é um evento mensal no qual são exibidos filmes de artistas em duas sessões, que ocorrem somente na noite do evento. Por se tratar de uma projeção single-screen, optei por mostrar somente a parte em vídeo do trabalho, já que não havia condições de exibir outra tela com a parte super-8. O trabalho também participou do 8º Vagalume – Mostra de Vídeo Experimental do Instituto de Artes em 2009 e do CineEsquemaNovo – Festival de Cinema de Porto Alegre do mesmo ano.

Não tenho total clareza, ainda, se o atual modo de exibição desse trabalho é o definitivo. Algumas possibilidades distintas despontaram, desde incluir um terceiro conjunto de imagens aos dois já existentes até exibir somente a parte em vídeo. Assim como em qualquer outro trabalho em arte contemporânea, creio que os caminhos possíveis vão se tornando mais claros com as exposições, tanto com as já ocorridas quanto na banca de defesa e no futuro. O modo de exibição atual constitui-se de duas projeções: uma maior, podendo também ser em monitor, da parte em vídeo; e um mini-projetor exibindo uma pequena projeção da parte super-8, com o áudio em fones de ouvido.

A seguir, proponho uma divisão entre o uso da sátira como crítica social e a sátira criada a partir de um ponto de vista feminino para efeitos de análise desses dois temas dentro do meu trabalho prático. Ao mesmo tempo, pretendo trazer à tona as questões imagéticas de minha poética, bem como das de outros artistas pertinentes à pesquisa.

³³ Espaço de arte contemporânea em São Paulo, website: <http://www.atelie397.com/>

2.1. *Como é bom ser rica!* e a sátira como crítica social

Conforme apresentado no capítulo anterior, a sátira é percebida como a subcategoria do humor que se configura como uma crítica social e política, de caráter zombeteiro, dirigida a costumes ou instituições. No decorrer da pesquisa, através das leituras e do contínuo desenvolvimento do trabalho prático, fui percebendo que o conceito de sátira era importante na discussão do presente trabalho, por algumas razões que tentarei elucidar a seguir.

Um dos primeiros livros a que tive acesso durante a preparação para a seleção do Mestrado do Instituto de Artes, foi *The Artist's Joke* (A piada do Artista).³⁴ Essa antologia de textos de artistas e teóricos faz parte da coleção *Documents of Contemporary Art* e, na introdução do livro, a crítica norte-americana e co-editora da revista de arte contemporânea *Frieze*, Jennifer Higgie aponta um caminho possível para o desenvolvimento do tema:

“As piadas não receberam sequer uma parte da consideração filosófica merecida, tendo em vista o papel que desempenham em nossa vida mental”, escreveu Sigmund Freud em 1905. Sua observação permanece igualmente relevante hoje - apesar de importantes exceções, relativamente pouco tem sido escrito sobre o papel das piadas, do humor, dos jogos de palavras e da sátira na arte do último século. [...] (HIGGIE, 2007, p.12).

Sob o ponto de vista da maior parte da crítica, parece que o humor não foi considerado um objeto que mereça ser levado a sério, apesar do fato de que ele vem sendo empregado para ativar impulsos reprimidos, incorporar alienação ou não-pertencimento, romper as convenções e explorar relações de poder em termos de gênero, sexualidade, classe, gosto e identidades raciais e culturais. Higgie coloca ainda a importância que o humor teve e segue tendo para uma série de movimentos artísticos: “O humor tem sido central para a política cultural de movimentos tais como o Dada, Surrealismo, Situacionismo, Fluxus, Performance e Feminismo e, é claro, para muitas práticas artísticas recentes que desafiam categorizações - de fato, se o humor tem uma característica comum, é o deboche às compartimentações.” (HIGGIE, 2007, p.12) Com o decorrer da pesquisa, fui me dando conta de que minha intenção com a sátira e algumas das outras subcategorias do humor dentro de minha prática artística é justamente explorar essas relações que Higgie menciona: tentando usar a sátira como ativadora para uma discussão de relações de poder, sejam elas de gênero ou sociais, como no caso de *Como é bom ser rica!*.

Ao refletir sobre o trabalho à luz de tais posicionamentos, creio que essa questão aparece de diferentes maneiras: me utilizo de um fato de minha vida pessoal, que é ser sócia de um clube de lazer de Porto Alegre e ter prazer em frequentar suas piscinas no verão. Esse fato caracteriza o meu pertencimento,

³⁴ HIGGIE, Jennifer (Org.). *The artist's joke*. Cambridge, Massachusetts: London: The MIT Press: Whitechapel, 2007.

senão à classe A, a uma classe social privilegiada que me proporcionou oportunidades, educação e cultura inacessíveis à maioria da população, ao mesmo tempo em que minha formação familiar me deu uma consciência social da minha necessidade de valorizar cada uma dessas oportunidades e de ter uma postura política atuante. Não me parece que seja o caso entrar em maiores detalhes sobre minha formação político-cultural, mas foi impositiva a necessidade de fazer essa digressão pessoal para facilitar a compreensão do trabalho em questão e da maneira com que ele foi desenvolvido. Muito embora o conceito de cotidiano não esteja mais nos meus conceitos operacionais apontados no decorrer da pesquisa, é inegável que ele é parte fundamental em todos os meus trabalhos, mesmo os de caráter estritamente ficcional e que não fazem parte da pesquisa aqui apresentada. Assim sendo, *Como é bom ser rica!* é um vídeo que se origina no meu cotidiano não só pela ação concreta de frequentar o clube e pela sensação ambígua de prazer e estranhamento ao fazê-lo, mas principalmente por todo um contexto de postura política e educação anteriores.

A partir desse contexto, tive a ideia de realizar esse trabalho para trazer a foco uma questão pouco debatida em minha opinião: é muito bom ter dinheiro, é muito melhor ser rico do que ser pobre. Embora óbvio, isso naturalmente é difícil de ser dito: existe um mal-estar e uma certa culpa de pudor social nas pessoas socialmente mais privilegiadas, especialmente as mais compromissadas em termos de cidadania. Por mais que tais afirmações possam parecer talvez levianas ou ainda pouco embasadas, elas estão na origem mesma do trabalho audiovisual em questão. Sua obviedade não facilita em nada sua assimilação, já que estamos tratando de um tema com contornos políticos e psicológicos sutis, mas constituintes da essência do vídeo que proponho: tocar em tal assunto delicado, desagradável, *antipático*, através de uma veia satírica, buscando claramente uma provocação, ainda que de uma maneira jocosa, sobre um assunto que apresenta delineamentos *espinhosos*. A reação de algumas pessoas após assistir ao trabalho me leva a pensar que é possível trilhar esse caminho satírico. Mesmo pessoas que não me conheciam anteriormente se aproximaram para comentar o vídeo, o que poderia apontar seu potencial comunicativo, facilitado por seu teor humorístico.

É importante ressaltar que existem diversos teóricos que se propõem a estudar o chamado *mal-estar contemporâneo*, mas não vou me deter no tema, pois estaria fugindo não só da pesquisa proposta como também do escopo adequado a minha dissertação de mestrado. Minha intenção aqui é problematizar o vídeo *Como é bom ser rica!* dentro do âmbito da sátira, tanto no campo específico das Poéticas Visuais, quanto no da arte contemporânea em sua concepção mais ampla.

Dessa forma, minha intenção tem outra especificidade: busco tocar nessa questão social, lidando com ela de maneira jocosa. Coloco-me como protagonista desse vídeo, misturando realidade e ficção, exagerando a realidade ao interpretar um personagem que não só admite o seu status social privilegiado como aproveita e tem prazer nesse estilo de vida e, ainda, exibe-se usufruindo essa *boa vida*, no que eu gostaria que fosse uma

clara sátira às pessoas fotografadas na revista *Caras* ou aos entrevistados em programas de televisão como *Amaury Júnior*, por exemplo. Muito embora o vídeo não pareça um programa ou revista de colunismo social, ele se refere a esse nicho midiático não só pelo local e pela situação apresentada, mas também pelo subtexto implícito nas entrelinhas dessa categoria jornalística e que está explicitado pelo título *Como é bom ser rica!*. Para tanto as imagens tinham que ser *belas*, ensolaradas, tal como nos exemplos mencionados.

Por mais que o estilo de vida dos mais privilegiados esteja constantemente na mídia, seja de maneira séria (revista *Caras*, programas de colunismo social como *Amaury Júnior*, programas da TV a cabo sobre hábitos e lugares luxuosos) ou jocosa (*Pânico na TV*, *CQC*, programas de humor em geral), sua presença em trabalhos de arte contemporânea ainda é tímida, especialmente no âmbito brasileiro. Essa é uma das razões de meu interesse no assunto; creio que posso contribuir trazendo esses temas à discussão para o nosso campo específico, além de elencar alguns artistas talvez não tão conhecidos e que lidam com questões similares.

Minha intenção com o uso da sátira nesse vídeo, ou seja, de um deboche ao abordar uma questão social delicada é compartilhar uma inquietação pessoal com as pessoas que vão assisti-lo, mas também propor uma maneira de crítica social distinta da maioria dos trabalhos que se propõem a fazer isso, o que chamarei aqui de trabalhos *sociais*. Parece-me que a discussão das vantagens de se ser rico passa ao largo do escopo de interesses das artes visuais e do audiovisual, de uma maneira geral. Por outro lado, vê-se uma série de trabalhos artísticos e filmes documentários, por exemplo, que buscam trazer à luz as classes menos privilegiadas. Claro que isso não passa de uma opinião pessoal, porém creio que, ao tratar dos *ricos*, da classe social mais abastada, também me proponho a discutir as discrepâncias sociais de nosso país, valendo-me do viés satírico para isso.

A crítica social realizada através da sátira e do humor está presente na poética de alguns artistas contemporâneos. Creio que os conceitos que identifico em minha poética são caros também a certos artistas que fui conhecendo ao longo da pesquisa e, através do estudo de seus trabalhos e poéticas, pude também refletir melhor sobre como esses conceitos aparecem no vídeo em questão. Através dos catálogos de exposições focadas em diferentes aspectos do humor é possível familiarizar-se com o trabalho destes e outros artistas que se valem do humor tanto para simplesmente fazer graça, como para outros fins.

Em 2005 aconteceu em Zurique a exposição *When Humour Becomes Painful*, com uma seleção decididamente política do uso do humor na arte, com destaque para aspectos tragicômicos, mais próximos do humor negro. Também em 2005 foi realizada em diferentes cidades dos Estados Unidos a exposição *Situation Comedy: Humour in Recent Art*, cujos trabalhos possuem um caráter de sátira e uso do humor para a construção de crítica tanto político-social quanto específica ao campo da arte contemporânea. Outras

exposições a se destacar seriam *Laughing in a Foreign Language*, ocorrida em Londres em 2008, sobre o humor étnico e *All about laughter: humor in contemporary art*, no MAM de Tokio, em 2007. No Brasil aconteceu a exposição *O lúdico na arte* no Itaú Cultural de São Paulo, em 2005, mais focada em jogos e brincadeiras nos trabalhos artísticos, mas que acabou tangenciando também questões de humor, tal como no trabalho do artista Marcos Chaves, por exemplo. Em 2009 fiz a curadoria junto com Bernardo de Souza de uma exposição, em Porto Alegre, intitulada *O Riso e a Melancolia*, com artistas como William Wegman, Paul McCarthy e Yves Klein, dentre outros.³⁵ Na área específica das publicações, eu gostaria de destacar a antologia *The Artist's Joke* de 2007 e que faz parte da recentemente publicada coleção *Documents of Contemporary Art*, o anteriormente citado livro *Art & Laughter*, de 2007 e *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*, publicado em 1996.

Trago em seguida, três exemplos de artistas que recorrem à sátira para a construção de uma crítica sociocultural, cada caso abordando diferentes questões que me são caras ao refletir sobre *Como é bom ser rica!*, através da apropriação de diferentes imagens estereotipadas. A sátira a partir do âmbito da arte contemporânea é o primeiro conceito operacional que busco investigar, colocando-o em diálogo com o trabalho de Olaf Breuning. A sátira sobre as classes sociais é o segundo, debatido com um dos vídeos de Guy Ben-Ner e, por fim, o deboche deslumbrado à cultura popular, discutido através de um trecho de um dos filmes de Martín Sastre.

2.1.1. Olaf Breuning e a sátira juvenalina no âmbito da arte contemporânea

Conheci o trabalho do artista suíço Olaf Breuning através dos catálogos das exposições *Laughing in a Foreign Language*³⁶ e *When Humour Becomes Painful*.³⁷ Nascido em 1970, Breuning trabalha em diversos meios, desde desenho até instalações, vídeos, fotografias e filmes. Seu uso do humor se estende desde desenhos característicos do humor gráfico, fotografias que adicionam orelhas de coelho às estátuas da Ilha da Páscoa, até vídeos como os da série *Home*:

³⁵ O registro em vídeo da exposição está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=jxjpwH6qJbk> Os artistas presentes nessa exposição foram Yves Klein, Paul McCarthy, Thomas Hoepker, Terence Koh, William Wegman, Martín Sastre, Yoshua Okon, Guto Lacaz e Katia Prates.

³⁶ KATAOKA, Mami. **Laughing in a foreign language**. The Hayward: London, 2008.

³⁷ MUNDER, Heike; LUNN, Felicity. (orgs.) **When Humour Becomes Painful**. Zurich: Jrp/Ringier, 2005.



60. Olaf Breuning, *Easter Bunnies*, 2004



61. Olaf Breuning, *20 Dollar Bill*, 2007

Esta fotografia, feita pelo artista em Gana, é derivada do vídeo *Home 2*, no qual um jovem turista americano, interpretado por um amigo do artista, viaja por Papua Nova-Guiné, Gana, Japão e Suíça, interagindo com a população local numa mistura de simpatia e sarcasmo. O turista fala diretamente para a câmera, nos moldes de programas de televisão como *Pânico na TV* ou dos filmes do comediante Sacha Baron-Cohen (de *Borat e Brüno*), com um humor agressivo e *bonachão* ao mesmo tempo. No vídeo, o turista distribui as notas aos garotos dizendo que não precisa mais do dinheiro, causando uma aglomeração de crianças pobres em um depósito de lixo. No catálogo de *Laughing in a Foreign Language*, a curadora Mami Kataoka faz a seguinte colocação sobre o trabalho: “[...] Falando diretamente para a câmera, um bobão amigável, porém ligeiramente amalucado sussurra terríveis confidências politicamente incorretas enquanto quebra todas as regras do bom comportamento turístico, nos tornando cúmplices em suas excruciantes *pegadinhas*.” (KATAOKA, 2008, p. 49).

O trabalho certamente toca o espectador, utilizando-se do que poderia ser considerado como sátira *juvenalina*, ou mesmo humor negro. Breuning aqui é tão direto e incisivo como em muitos de seus outros trabalhos: através de um humor corrosivo, politicamente incorreto e lidando com a linha tênue do mau-gosto, sua obra prova que, para fazer uma crítica política e social, é possível se valer da sátira e do deboche como uma alternativa às abordagens mais recorrentes que o tema vem recebendo no âmbito da arte contemporânea.

[...] Os detritos de um depósito de lixo em chamas estão espalhados em volta de seus pés. [...] As disparidades ilustradas pela imagem, especialmente entre a pobreza entranhada e o dinheiro ganhado facilmente, sugerem a futilidade – e talvez até a ofensa – de se olhar para o turismo e a globalização como veículos efetivos para alguma mudança nessa cena de pobreza.³⁸

As disparidades político-sociais explicitadas pelo turismo é uma dos temas caros a Breuning em seu trabalho, assim como as que são explicitadas pela mídia e pela cultura popular, no caso de *Como é bom ser rica!*. Embora esses dois trabalhos não tenham exatamente o mesmo tom de sátira (creio que o meu vídeo poderia, talvez, aproximar-se da linha horaciana), ambos procuram trazer à tona questões que preferiríamos não ver ou não enfrentar diretamente. Em um certo sentido, Breuning explicita nesse vídeo algo que me perturba dentro da crítica que faço à arte dita *social*: ele apropria-se da imagem de pessoas em uma situação precária e leva o seu trabalho artístico para o ambiente da arte contemporânea, não estabelecendo qualquer relação com essas pessoas além do registro em vídeo, pelo menos até onde pude pesquisar. Ora, fazendo isso a partir de um ponto de vista debochado, ele dirige sua crítica também a toda estrutura política do campo da arte contemporânea, sem mencionar o fato de que ele expõe preconceitos sociais de maneira bem direta.

³⁸ GOERGEN, Stacey. Olaf Breuning - Home 2 (2007). Maio 2008. Disponível em <http://arttorrents.blogspot.com/2008/05/olaf-breuning-home-2-2007.html> Acessado em 15/03/2011.

Esta interferência poderia ser considerada pouco ética, mas nessa estratégia o artista consegue preservar o real impacto do que se quer mostrar.

2.1.2. Guy Ben-Ner e a sátira às classes sociais e à propriedade privada

O artista israelense Guy Ben-Ner também teve seus trabalhos expostos na exposição *Laughing in a Foreign Language* e seus vídeos e videoinstalações misturam técnicas sofisticadas como animação stop-motion com construções narrativas típicas de teatro amador. Um dos vídeos mais interessantes de Ben-Ner é uma adaptação de Mobydick feita inteiramente na cozinha da casa do artista e interpretada por ele com seus filhos. Entretanto, o vídeo desse artista que quero pôr em diálogo com o meu trabalho chama-se *Stealing Beauty* e foi realizado em 2007.

Neste trabalho, Ben-Ner encena com sua esposa e filhos a rotina de uma família, em uma espécie de sitcom,³⁹ ambientada em vários quartos e salas de uma casa. A questão aqui é que não se trata efetivamente da casa do artista, nem mesmo de um cenário: Ben-Ner utilizou os ambientes montados da loja Ikea, grande rede europeia de lojas de móveis. As conversas do casal e o convívio familiar acontecem em meio ao ambiente comercial de lojas da Ikea na Alemanha, Israel e nos Estados Unidos, nas quais Ben-Ner gravava até que fosse expulso pela segurança. A ação se passa em meio a um comprador incauto que passa na frente da câmera, às etiquetas nos móveis, à tela de computador que não troca de imagem, o som nos alto-falantes.



62. Guy Ben-Ner, *Stealing Beauty* (stills), 2007.

³⁹ Seriados televisivos de comédia norte-americanos, abreviação para Situation Comedy.

A maneira como Ben-Ner constrói as imagens de seu vídeo explicita em si a feroz sátira por trás delas. Ao encenar suas relações familiares nos perfeitos e idealizados ambientes-modelo de uma loja de móveis, o artista embaralha os desejos de consumo com os ideais de vida e com os preconceitos do público. A imagem é um cenário de sonhos, onde mora uma família não-ocidental, portanto diferente do estereótipo da cultura popular da família que esperaríamos encontrar em tal ambiente. Essas pessoas estão, na realidade, executando uma ação artística dentro de uma loja: tudo isso na mesma imagem de vídeo de baixa qualidade gravada com uma câmera simples. Como se não fosse suficiente justaposição de camadas, os diálogos determinam o estranhamento completo, proporcionam um acúmulo de incongruências, tão característico do humor e da sátira.

O embaralhamento imagético proposto por Ben-Ner vai mais adiante. Embora a estrutura narrativa nos lembre as séries de televisão, os diálogos do filme são mais politicamente carregados do que os de uma *sitcom* americana, causando ainda mais confusão nas imagens vistas pelo espectador. Um bom exemplo dá-se quando o filho pergunta ao pai em meio a uma das tantas salas de sua casa o que é “propriedade privada”, iniciando um diálogo hilário sobre herança e posse, no qual em um dado momento o filho pergunta: “Minha mãe é propriedade privada?” Ou quando a esposa chega e surpreende o marido masturbando-se no banho, em uma situação incomum de ser representada pelo tipo de programa de televisão que o trabalho referencia, seja através do estilo de gravação, seja pela música instrumental que costura os esquetes do trabalho. O crítico de arte americano Jerry Saltz faz uma aguçada análise desse vídeo de Ben-Ner: Para ele, *Stealing Beauty*, embora um tanto inerte e arrastado, tem referências de Buster Keaton, de John Cage e do vaudeville.

[...] Os planos são simples, porém bem planejados, o acaso dita os resultados, as piadas situacionais reinam, e as políticas de identidade estão sempre presentes. [...] Por mais comuns que os ambientes sejam, os Ben-Ners não são a sua típica família de televisão. Eles têm pele escura e sotaque, e chamam a atenção nestes ambientes europeus limpos e sibilantes. [...] Muita da arte política é excessivamente didática, com um eixo falso do que é certo ou errado. A arte de Ben-Ner é mais rica e causa mais confusão.[...]40

Creio que a sátira apresentada nesse e em outros vídeos de Guy Ben-Ner pode ser incluída na linha horaciana, por ter um caráter leve e zombeteiro, embora incisivo em sua crítica social e de costumes. Nesse vídeo de dezessete minutos, vemos um artista e sua família gravando uma espécie de série de televisão em uma loja de móveis, sendo observados pelos clientes e expulsos pela segurança. A crítica político social transparece ao mesmo tempo no sotaque hebraico dos personagens e nos temas semi-improvisados dos diálogos.

⁴⁰ SALTZ, Jerry. Artist in Residence When Guy Ben-Ner goes to Ikea, he's not there for the meatballs. *New York Magazine*, Janeiro 2008. Disponível em <http://www.nymag.com/arts/art/reviews/43567> Acessado em 04/03/2011.

Creio que *Como é bom ser rica!* e *Stealing Beauty* se aproximam em dois aspectos: na crítica social e no método de realização. Ao passo que o vídeo do artista israelense foi gravado sem nenhuma autorização em um ambiente comercial, o meu foi gravado com uma autorização em que o objetivo e o nome real do trabalho eram omitidos. Isso se exemplifica por não só eu ter omitido do Departamento de Comunicação da Associação Leopoldina Juvenil o argumento do vídeo, como eu ter lhes dito que as imagens lá realizadas seriam “parte de um sonho” dentro de um filme qualquer, sobre o qual sequer houve a necessidade de eu criar mais detalhes fictícios. Parece-me muito clara a razão de eu ter tido a necessidade de proceder dessa forma: o vídeo não aconteceria se eu tivesse sido sincera. Situação similar aconteceu na realização do vídeo *A Evolução Alcoólica de Alan* (2005), no qual gravei ao longo de vários dias um dos frequentadores do pub em que trabalhei em Londres, dizendo para ele e para todos que eu estava registrando imagens em vídeo para ter de lembrança ao voltar para casa. Por mais que essa maneira de proceder possa não ser defensável, aproprio-me desse ponto de vista inspirado no estilo e na estratégia de alguns programas de televisão, especialmente os de humor, porém deslocados para o campo da arte contemporânea e do audiovisual.

Ao explicitar a superioridade financeira de uma classe sobre outra de maneira jocosa e ainda sem a anuência concreta do local de gravação que representa simbolicamente *Como é bom ser rica!*, creio que me aproximo da intenção de Guy Ben-Ner no vídeo em questão. Assim como o título do meu trabalho busca satirizar e ironizar aquele ambiente e o público que o frequenta, o título do vídeo de Ben-Ner (*Roubando a beleza*, em português) é irônico em si (um trocadilho com *Sleeping Beauty, Bela Adormecida*, em inglês), além de ser uma interpretação profundamente satírica do slogan da loja Ikea: “Sinta-se em casa”.

Outra crítica do trabalho de Ben-Ner, escrita pelo crítico J.J. Charlesworth aponta a maneira como a sátira do artista busca atingir os espectadores: O vídeo de Ben-Ner seria uma sátira um tanto desajeitada sobre a conformidade e o consumismo, mas numa versão performance de *guerrilha* dentro da “catedral do desejo ao encasulamento”:

[...] Ben-Ner gravou tudo sem permissão, sendo pego com frequência e indo para uma nova IKEA, para que os clientes passassem com suas grandes sacolas azuis enquanto o papai fazia uma mímica de lavar os pratos, explicando que *o amor mantém a família unida e a família impede a propriedade de se esvaír*. [...] ao roubar literalmente seus cenários de uma empresa que vende esses cenários do mundo de fantasia que gostaríamos de possuir como nossa realidade, Ben-Ner desenvolve uma visão mais ampla de como as aspirações e desejos humanos são embalados, contidos e vendidos de volta para nós, em um processo no qual frequentemente nós somos participantes voluntários.[...]⁴¹

Creio que através dos temas que identifico tangenciados tanto por *Como é bom ser rica!* quanto pelo trabalho de Ben-Ner, pode-se fazer uma relação com o conceito de função terapêutica da sátira, proposto por

⁴¹ CHARLESWORTH, J.J. **Guy Ben Ner: Stealing Beauty**. Revista Time Out, Outubro 2007. Disponível em http://www.gimpelfilms.com/exhib_popup.php?exhib_id=79 Acessado em 12/02/2010.

Simon Critchley.⁴² Se a sátira visa à exposição de defeitos que são comuns a todos, ela pode servir para fazer-nos refletir sobre certas questões ou temas. Critchley coloca que a função terapêutica da sátira se dá porque, através dela, olhamos para nós mesmos como se fôssemos marcianos olhando para a Terra e que, através desse ponto de vista externo, a razão se desmonta e torna-se irracionalidade. “É óbvio que a verdadeira sátira não deve ser acessada em termos de uma verificabilidade literal. Deve sim, nos alertar quanto a um perigo implícito em nossa consciência. [...]” (CRITCHLEY, 2002, p. 34-36).

2.1.3. Martín Sastre e o deboche deslumbrado à fama e a cultura pop

Para concluir por hora o levantamento proposto sobre o uso da sátira como crítica social no trabalho de outros artistas contemporâneos e dentro do vídeo *Como é bom ser rica!*, trago o último conceito operacional dentro da sátira social, que é o deboche deslumbrado, através de um artista cuja obra não só é inspiradora, como também creio que abre, a meu ver, um espaço de diálogo com a minha. No caso específico, o trabalho que apresento aqui é o vídeo *Montevideo: The Dark Side of the Pop* (2003), do artista uruguaio Martín Sastre.



63. Still de *Montevideo: The Dark Side of the Pop*, 2002.

Martín Sastre é, para mim, um dos mais interessantes artistas visuais latino-americanos. Seus divertidos vídeos combinam o universo da cultura pop, delírios futuristas e ficcionais e deboche ao mundo das artes e à política. Em seus trabalhos, a América Latina vira uma superpotência mundial em um futuro nem tão distante; Lady Di está viva em uma favela de Montevideo; Nadia Comaneci inspira um jovem zumbi romeno chamado Pepsi; Michael Jackson toma chá com a avó de Martín; uma Hello Kitty freira encontra Madonna em Londres. Na exposição *O riso e a melancolia* (2009), eu e Bernardo de Souza exibimos o vídeo *KIM X LIZ*, no qual o presidente da Coreia do Norte, Kim Jong Il, vive uma história de amor com Elisabeth Taylor.

⁴² (CRITCHLEY, 2002, p. 14-15).

O trabalho em questão, *Montevideo: The Dark Side of the Pop*, é o segundo da *Trilogia Iberoamericana*, três vídeos que compõem um dos trabalhos mais conhecidos do artista. A narrativa é muito complexa para ser resumida em poucas linhas, mas basicamente trata-se de uma história de ficção na qual a América Latina vira uma superpotência por assumir o controle da ficção, através da figura proeminente do próprio Martín Sastre, encarnando um líder da videoarte latino-americana (com direito, inclusive, a uma luta de espadas com Matthew Barney). Como é característica de todo o seu trabalho, o vídeo em questão é rico em referências do mundo pop, das artes e da política mundiais, sempre apresentados em um forte tom de deboche.

A parte do trabalho do artista que eu gostaria de focar aqui é o final do vídeo em questão, quando entram os letreiros finais. Nesse momento, Sastre criou uma pequena narrativa à parte da história da *Trilogia Iberoamericana*: ao som da música *I should be so Lucky*, da cantora pop Kylie Minogue, ele aparece ao estilo de um videoclipe, em um parque de diversões junto a uma criança fantasiada com um uniforme dos super-heróis Power Rangers e uma bela moça -seus irmãos, na realidade. O artista encontra no chão uma edição da revista Artforum e a abraça como a um objeto de desejo. Em seguida, os três fecham os olhos com força e se dão as mãos, como quem faz um pedido. Na próxima cena, Sastre aparece em frente a Torre Eiffel, e em lojas como Prada e Chanel. Há uma cena do artista assinando um contrato e recebendo muitos Euros. Depois, ele chega ao Palais de Tokio, onde é recebido com um aperto de mãos por Nicolas Bourriaud - em pessoa -, que na época era co-diretor da instituição. A câmera desce até os pés de Martín e vemos que ele perdeu um de seus tênis Adidas na escadaria do Palais, em uma clara referência à fábula infantil Cinderela. Esse trecho do vídeo termina com o irmão de Sastre lendo um livro da editora Taschen sobre o artista, em cuja capa se lê: *MoMA '07 - Greatest Hits*.

Toda essa narrativa vai sendo mostrada junto aos créditos do vídeo, em um estilo jocoso e debochado, característico dos trabalhos do artista. Como em tantos outros de seus vídeos, Sastre consegue criar uma narrativa repleta de referências socioculturais que são satirizadas e idolatradas ao mesmo tempo. Na verdade, creio que toda a obra desse artista é composta por essa sátira em forma de adoração, do ponto de vista de um artista latino-americano olhando para o mundo das artes dos Estados Unidos e Europa. São inúmeras as imagens aludidas em seus trabalhos, tais como a boneca Hello Kitty e o cinema americano como símbolos da cultura popular, e a revista Art Forum e o curador Nicholas Bourriaud como símbolos da arte contemporânea, por exemplo. Esses símbolos incontestáveis em seus ambientes originais são aqui adorados e satirizados ao mesmo tempo, explicitando o que se sabe tacitamente: a Hello Kitty é uma das imagens mais conhecidas do mundo, assim como a Art Forum seria uma das mais significativas fontes de validação para qualquer atividade dentro da arte contemporânea.

Embora me pareça exagerado buscar uma linha de comparação entre o trabalho em questão e meu vídeo *Como é bom ser rica!*, dada a excelência técnica e artística dos vídeos de Martín Sastre, creio que existem questões que dialogam entre os dois. Minha intenção de discutir as classes sociais mais privilegiadas e sua qualidade de vida aproxima-se do que Sastre faz com o ambiente da arte contemporânea, mostrando seu lado glamouroso. Se em *Como é bom ser rica!* procuro propor a visualização de um estilo de vida ao qual muita gente ambiciona, mesmo que não admita. No vídeo de Martín, ele deixa muito claro que é seu sonho (e o de tantos artistas) pertencer àquele ambiente da arte contemporânea e ter sucesso, status e dinheiro. Embora seja evidente a superioridade da qualidade imagética do filme de Sastre, até por ser um filme feito com orçamento, existe nos dois trabalhos uma preocupação com a qualidade da imagem, com sua tentativa de sedução pelas cores e efeitos.

Claro que o universo que Sastre mostra pertence majoritariamente aos países desenvolvidos, e é justamente esse hiato entre nossa realidade na América Latina e o chamado primeiro mundo, um dos temas principais de seus trabalhos. Uma vez mais, me parece que esses vídeos dialogam por se tratar de artistas latino-americanos que escolheram tratar do mundo dos *ricos e famosos* como uma maneira de discutir as disparidades sociais de sua própria realidade, evitando a alternativa de exibir a miséria, ou a falta de perspectiva de tantos grupos sociais em nossos países subdesenvolvidos. Ao contrário, através de uma construção estética impregnada de um humor debochado, ambos os trabalhos buscam apresentar imagens que representam um fascínio oblíquo a um estilo de vida associado às classes mais privilegiadas, aos profissionais bem sucedidos, e, por que não, aos países de primeiro mundo.

A sátira nos dois trabalhos acontece em diferentes níveis: em ambos os vídeos somos os protagonistas, não exatamente como somos na vida real, mas através de uma representação. Estamos interpretando personagens, mas é uma clara mistura entre ficção e realidade: em ambos os casos há um fundo de verdade na imagem sendo mostrada. Estamos rindo de nós mesmos, expondo sentimentos e desejos *secretos*, mas também estamos rindo do objeto de nossos desejos: o mundo *bem sucedido* da arte contemporânea e o ambiente dos *ricos e famosos*.

2.2. *Como é bom ser rica!* e a sátira como crítica a partir de um ponto de vista feminino

Quando tive a ideia de realizar esse trabalho em vídeo, desde o início eu tinha a intenção de tocar em um assunto social bastante delicado. Entretanto, o fato de acabar lidando também com uma crítica ao campo da arte e a alguns clichês do gênero feminino foram desdobramentos que somente acabaram se clareando na pós-produção e na exibição do trabalho mais especificamente.

Quanto ao uso do termo “gênero feminino” ou mesmo “os clichês ou estereótipos do gênero feminino” são denominações advindas dos estudos de gênero, campo no qual não vou entrar mais a fundo aqui, embora ele seja pertinente ao tema proposto. Minha apropriação de tais denominações advém da obra da professora do Instituto de Ciência Política da Universidade de Brasília e pesquisadora do CNPq, Flávia Biroli:

Os estereótipos de gênero presentes na mídia devem ser entendidos como produtos de uma dinâmica social mais ampla, que envolve a determinação de papéis diferenciados, e hierarquicamente distintos, para homens e mulheres. Por outro lado, esses estereótipos são reproduzidos de acordo com o *modus operandi* específico dos meios de comunicação de massa, que envolve as rotinas de produção do noticiário jornalístico e as perspectivas sociais dos jornalistas. (BIROLI, Flávia. **Gênero e política no noticiário das revistas semanais brasileiras: ausências e estereótipos**. Cadernos Pagu (34), Campinas: Unicamp, Janeiro-Junho de 2010, p. 273).

Eu utilizo a minha imagem em certos vídeos, especialmente nos mais recentes, por diversas razões. A primeira delas - e sem dúvida a mais consciente- é pela praticidade de não depender de um ator ou amigo para a realização do vídeo. De início, minha justificativa foi sempre essa: utilizo a minha imagem, pois acho mais fácil e prático. Com o tempo, entretanto, e com os sucessivos exercícios feitos com base nessas imagens e com a posterior discussão com colegas artistas, outras questões se mostraram presentes nesta escolha, além das que eu havia refletido inicialmente. O trabalho impôs a reflexão consciente de algumas intenções que até então estavam somente latentes. Creio que até então era (e ainda é) difícil assumir o ponto de vista subjetivo, representado na minha figura em frente à câmera, mas, na realidade, essa é a origem e essência de *Como é bom ser rica!*.

Na história da arte, a autorrepresentação pelos artistas está presente há muito tempo, seja em autorretratos, ou nas narrativas pessoais, no uso do cotidiano enquanto trabalho artístico, dentre outras formas de utilização. Já no cinema, essa prática é mais recente e menos difundida, mas vem ganhando força não só em documentários (seu meio por excelência) como também em produções híbridas e até mesmo em ficções, como nos filmes do roteirista Charlie Kaufman,⁴³ por exemplo. Dessa forma, o que para muitos artistas é um ponto de partida consciente, a utilização da própria imagem em seus trabalhos, para mim começou inconscientemente, mas com o tempo tornou-se uma questão importante da qual me apropriei como interesse de investigação. É interessante essa reflexão posterior que evidencia algumas questões óbvias, mas que, ainda sim, não estavam claras até então. Seria um ato falho ou mera distração?

A primeira razão disso é que, para o humor e a sátira serem plenamente eficazes, acredito que é necessária a inclusão, o humor autorreferente de quem propõe a *piada*. Conforme a pesquisa que venho realizando, a sátira originalmente foi definida como um humor agressivo, endereçado para aqueles no poder,

⁴³ Roteirista de filmes como *Quero ser John Malkovich*, *Adaptação*, *Brilho eterno de uma mente sem lembrança* e *Sinedóque, Nova York*.

como uma forma de subversão a possíveis opressões ou injustiças. No entanto, existe uma visão de que a sátira, como outras subcategorias do humor, é mais plenamente eficaz – e engraçada – quando seu autor se inclui em sua crítica, quando o autor é capaz de rir de si mesmo, colocando-se junto ao objeto maior da sátira, expondo seus próprios defeitos e fragilidades, o que remete ao conceito de ironia humilde a que se refere Kenneth Burke. (BURKE, 1969, p. 503-517)

Uma importante referência na pesquisa ao entrar no tema da sátira através do ponto de vista feminino, que me permitiu trazer um novo olhar para o trabalho já realizado, foi o livro *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*,⁴⁴ no qual a historiadora de arte Jo Anna Isaak propõe uma profunda revisão do papel da mulher na História da Arte através do trabalho de algumas artistas e da análise de textos teóricos. No início do livro, ela retoma as teorias de Freud sobre o humor sob a ótica das mulheres, argumentando que “Freud chega bastante perto de delinear uma estratégia política para aqueles sem acesso ao poder: ‘O humor não é resignado, ele é rebelde.’” (FREUD *apud* ISAAK, 1996, p. 14-15).

[...] Ao sugerir que as mulheres têm uma participação especial no uso do riso como estratégia de liberação, Freud antecipa um conjunto de teorias contemporâneas que conectam o otimismo calculado explícito no projeto feminista com o prazer – particularmente com o prazer sensual ou erótico associado com o corpo. Se, como Walter Benjamin sugere, “não há melhor começo para o pensamento do que o riso. E, particularmente, a convulsão do diafragma, em geral, proporciona melhores oportunidades para o pensamento do que a convulsão da alma”, essa risada, ou *jouissance*, pode ser a catalisadora de uma quebra ou subversão nas estruturas sociais e representacionais estabelecidas. (ISAAK, 1996, p. 14-15).

Segundo Isaak, diversas artistas contemporâneas mulheres estão conduzindo uma investigação epistemológica da realidade que, “como Roland Barthes coloca de um modo um tanto abrupto, ‘já foi escrita para nós.’ Nesta estratégia, as convenções e o poder da linguagem são rompidos por um gracejo ou um trocadilho, operando como metalinguagem através do texto – aniquilando, por um instante, sua dominação pelo desafio do nonsense.” (ISAAK, 1996, p. 14-15).

Essas estratégias seriam relacionadas a uma teoria do riso muito mais antiga e abertamente política: a teoria de Rabelais sobre o riso como desordem, uma risada com o potencial de perturbar a autoridade da igreja e do Estado. Através da leitura desse livro, passei a perceber que, ao realizar um autorretrato que mescla realidade e ficção, em uma espécie de teatralização exagerada, estava corroborando a intenção satírica advinda de meu ponto de vista feminino.

Critchley (2002) afirma que o humor verdadeiro sempre possui uma autoironia e que o objeto da risada deve sempre incluir o indivíduo que ri. Burke (1969) defende a ironia humilde, que expõe, também, suas

⁴⁴ ISAAK, Jo Anna. *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter* (Re Visions : Critical Studies in the History and Theory of Art). London, New York: Routledge, 1996.

idiossincrasias. Meu interesse pelo conceito de sátira toma por base essas afirmações; é necessário o despudor de rir de si mesmo para que a graça possa acontecer, em meu ponto de vista. O crítico Dan Fox, no livro *The Artist's Joke*, expõe uma visão similar do conceito de sátira. Para ele, o elemento da sátira muitas vezes funciona como uma forma de permissão, uma convenção humorística que permite dizer aquilo que não pode ser dito.

A *mordida* da sátira acontece muito em razão da proximidade com seu objeto. O fato de ser escrita de 'dentro' e que seus alvos são, deste modo, facilmente reconhecidos, dá à sátira um *frisson* de perigo. [...] Parte da emoção de ler algo irônico sobre a esfera cultural a qual você pertence é – como na fofoca – a possibilidade perigosa de que a piada seja sobre você. [...] A sátira destaca as maneiras com que a complacência linguística serve somente para perpetuar maus hábitos de pensamento sobre a arte ou sobre as estruturas que a suportam, estreitando e enfraquecendo os termos com que nós podemos falar ou avaliá-las [...].⁴⁵

Destaca-se na visão apresentada por Fox a necessidade de que a sátira não seja complacente, reforçando-se seu poder com a proximidade do objeto que ela ironiza, ou seja, para que a sátira possa acontecer é preciso um olhar *de dentro*. A partir dessas leituras, o trabalho prático ganhou algumas noções que não estavam claras no início e novas questões passaram a me intrigar na continuação da pesquisa. Coloque-me em primeira pessoa, inclusive no título do trabalho, representando uma situação que acontece de fato em minha vida pessoal, e levantando uma problemática sobre a qual reflito bastante. Ora, sendo eu do sexo feminino, outros desdobramentos acabaram tomando forma. A cena do enfeite do drink caindo também faz parte dessa linha de raciocínio, é um autodeboche que complementa o sentido total do trabalho (e que só passou a fazer parte do vídeo no momento da edição, um exemplo do que mencionei anteriormente sobre a importância da edição no meu processo de trabalho). A partir daí, a sátira como crítica de gênero em *Como é bom ser rica!* se dirigiria ao mesmo tempo tanto ao clichê da futilidade e da vaidade feminina, características do colonismo social e do culto às celebridades, quanto ao estereótipo do feminismo engajado, agressivo e contundente.

Ao fazer um trabalho artístico no qual me coloco, ainda que de modo representativo, ao estilo das mulheres das colunas sociais, tenho a intenção de me valer dessa posição para discutir o subtexto tácito desse nicho jornalístico, que expõe os detalhes e qualidades das vidas dos ricos e famosos. O que é considerado em ambientes mais intelectualizados como futilidade é exibido e discutido em um ambiente acadêmico através da crítica que proponho ao explicitar questões nas quais não costumamos pensar ao ter acesso a esse tipo de jornalismo. Não é, de fato, muito bom ser rico? É essa a razão de pessoas com boas condições financeiras exporem sua felicidade? As pessoas com condições financeiras e sociais piores não deveriam, naturalmente, aspirar a esse mundo de maior qualidade de vida? Exibir uma vida de luxo e riqueza gera ou não debates

⁴⁵ FOX, Dan. **Poisoned Pen**. In: HIGGIE, Jennifer (Org.). **The artist's joke**. Cambridge, Massachussets: London: The MIT Press: Whitechapel, 2007, p. 223-224.

éticos em um país de disparidades sociais como o Brasil? Evidentemente não tenho as respostas para essas perguntas; minha intenção com esse trabalho e com o presente texto é expor essas inquietações pessoais que geraram o presente vídeo e esperar que essas provocações ecoem nas pessoas e gerem algum tipo de discussão ou reflexão.

Por outro lado, existe também a exposição do corpo feminino - muitas vezes *coisificado* - na imprensa e mesmo na cultura popular. Novamente, isso é visto de maneira absolutamente negativa em ambientes mais intelectualizados, como nas artes visuais, em que tantas artistas mulheres dedicam sua carreira a tratar criticamente dessa questão, ou em ambientes acadêmicos das áreas humanas. Em muitos outros setores da sociedade, também há essa vilipendiação da exposição do corpo feminino em excesso, tal como em tantas congregações religiosas, por exemplo. Essa exposição muitas vezes é encarada como uma maneira de diminuição da mulher, ou talvez como uma submissão feminina a uma sociedade machista. Ora, longe de mim fazer uma defesa da exposição do corpo feminino tal como ele se configura na sociedade atual, porém acho que é possível analisar essa questão com um olhar diferente da crítica habitual tal como ela se configurou, como se tais mulheres fossem vítimas em uma sociedade machista. A questão que quero levantar aqui é muito simples: ao refletirmos através dos estereótipos da cultura popular, o que é melhor? Ser bonito ou ser feio? Assim como a “mulher gostosa” é um estereótipo, o que vem a nossa cabeça quando pensamos em uma “mulher intelectual”?

Essas provocações que estou buscando investigar com o vídeo *Como é bom ser rica!* são bastante típicas do humor atual, mais conhecido pelos comediantes stand-up ou nos programas de televisão. Parece-me que, ainda que de maneira instintiva em um primeiro momento, há aqui um deslocamento dos recursos do humor de entretenimento para dentro do campo da arte contemporânea, o que gera provocações que, no âmbito de origem, são bastante comuns. Ao tratar de questões desconfortáveis e polêmicas através de um viés satírico, considero que há uma apropriação de uma dinâmica típica do humor de entretenimento e sua utilização em um trabalho artístico cuja estrutura imagética remete à cultura popular.

Algumas artistas mulheres e alguns artistas homens já manusearam questões similares em suas poéticas. Através da pesquisa, reuni três exemplos dos quais vou tratar nas próximas páginas. A referência desses trabalhos pretende estabelecer alguns pontos de vinculação entre a poética dos referidos artistas e algumas questões que podem ser identificadas em *Como é bom ser rica!*. O uso do vídeo como espelho é apresentado através de Marina Abramovic; o autodeboche, trazido através de uma videoinstalação de Susan Smith-Piñelo; e o ponto de vista insider e outsider ao mesmo tempo, discutido com um trabalho de Luis Gispert.

2.2.1. Marina Abramovic e o uso do vídeo como espelho

A sérvia Marina Abramovic é uma das mais conhecidas artistas contemporâneas, com um trabalho vigoroso desenvolvido há já mais de três décadas. Trabalhando prioritariamente com performance, Marina também realiza vídeos e filmes, dentre outras atividades artísticas. Quase uma unanimidade no mundo da arte contemporânea e referência para vários artistas pelo mundo todo, Marina se auto-intitulou recentemente “a avó da performance”, em um tom jocoso mas revelador da grande influência dessa artista na configuração atual do mundo das artes visuais.

De todo o impressionante escopo de seu trabalho, eu gostaria de trazer à discussão a vídeo-performance *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*. Neste, que é o primeiro vídeo realizado pela artista, em 1975, ela utiliza a câmera como um espelho e realiza a seguinte ação, descrita em suas próprias palavras:



64. Marina Abramovic, *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, 1975.

Eu escovo meu cabelo com uma escova de metal em minha mão direita e simultaneamente penteio meu cabelo com um pente de metal em minha mão esquerda. Enquanto faço isso, eu repito continuamente ‘A arte deve ser bela’, ‘O(a) artista deve ser belo(a)’, até que eu tenha destruído meu cabelo e meu rosto.⁴⁶

Tão impressionante e com as imagens fortes características do conjunto de suas performances e videoperformances, esse trabalho lida com diversas questões importantes tanto para o mundo da arte quanto para o gênero feminino. Através de uma performance de exaustão e desgaste físico (como, aliás, muito de sua

⁴⁶ <http://www.medienkunstnetz.de/works/art-must-be/> Acessado em 14/12/2010.

produção), Abramovic provoca ao mesmo tempo reflexão e mal estar no espectador ao colocar em equivalência o belo para a arte e a estética com o belo para a sociedade e a cultura. Segundo a artista, ambos exigem um grande esforço e sofrimento da pessoa, representados pelos sucessivos e vigorosos movimentos da escova e do pente em seu cabelo e rosto.

Apesar do indubitável caráter sério e da densidade temática dessa performance, creio que é possível afirmar que o ato da artista tem um forte caráter irônico e satírico, já que, ao mesmo tempo, ela está criticando as artes visuais, a exigência cultural do padrão de beleza feminino e a si mesma. Ao utilizar sua própria imagem, Marina deturpa o signo estético, alterando o significado desse padrão. Além disso, a câmera funciona como um espelho, ela está penteando seus cabelos em frente à câmera, tornando o espectador cúmplice, ao mesmo tempo em que o coloca em uma posição desconfortável. Por seu caráter desagradável, creio que o trabalho de Marina, bem como outras performances emblemáticas do mesmo período, poderia ser classificado dentro da linha satírica juvenalina, por fazer uma crítica ácida, desconfortável e, embora irônica, não vinculada diretamente à graça.

Através da leitura de entrevistas com Abramovic e do filme *Balkan Baroque*, que o cineasta francês Pierre Coulibeuf fez sobre sua vida e obra, o ponto de vista irônico e até debochado da artista fica bastante evidente, assim como a diferenciação que ela faz entre a *densidade* de sua obra artística e a *leveza* de sua vida. Em uma pequena declaração sobre a performance em questão encontrada na página do *Netherlands Media Art Institute*, a própria artista faz um comentário irônico que ilustra sua intenção na época e nas reinterpretações desse trabalho ao longo de sua carreira. *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful* é uma das performances iniciais típicas de Abramovic. De acordo com a artista, a razão de sua dor autoinfligida era para liberar o corpo e a alma das restrições impostas pela cultura ocidental e do medo da dor física e da morte:

“[...]Há muito tempo atrás eu fiz um trabalho chamado *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful*. Naquela época, eu achava que a arte deveria ser mais perturbadora do que bela. Mas na idade em que estou agora, comecei a pensar que a beleza não é tão ruim assim[...].”⁴⁷

Marina Abramovic foi e permanece sendo uma mulher muito bonita, embora nunca tenha pertencido a um padrão ocidental de beleza. Pergunto-me se sua carreira teria se desenvolvido da mesma maneira se ela não possuísse as características físicas que possui, se ela teria tido o mesmo despudor e abnegação com seu corpo que sempre teve parte fundamental no seu trabalho. Não quero divagar aqui sobre essa questão, mas tenho a impressão que a força dessa videoperformance de Abramovic está também na beleza incomum da artista, inquestionável mesmo fora dos padrões da mídia, por exemplo. Também o domínio técnico chama a atenção, afinal, foi a primeira vez em que a artista trabalhou com vídeo. O close em seu rosto, seu olhar frontal

⁴⁷ <http://catalogue.nimk.nl/> Acessado em 04/02/2011.

à câmera e, mesmo a imagem preto e branco, trazem ares de contemporaneidade ao trabalho, não permitindo um envelhecimento similar a outros vídeos da mesma época que acabaram por ficar um tanto datados.

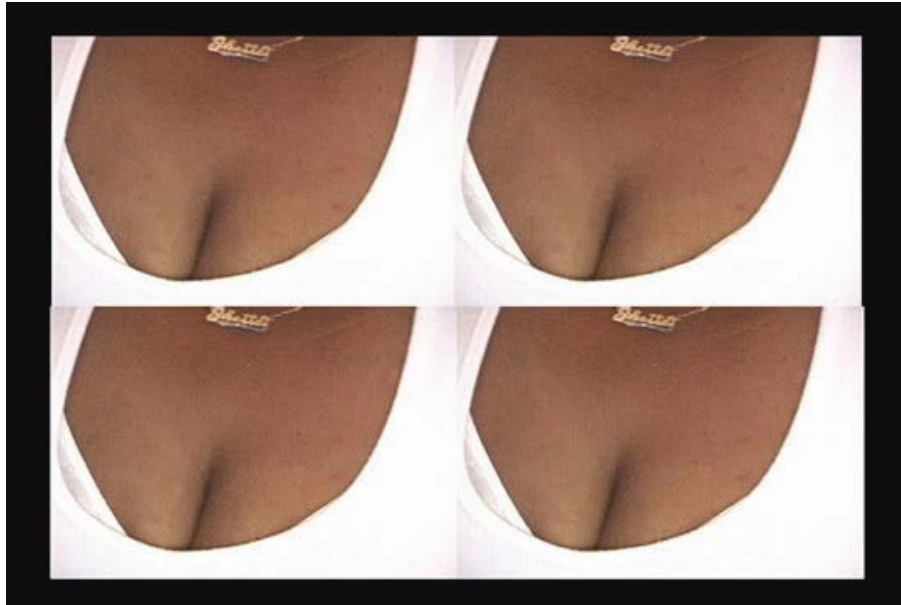
Por mais que as questões que levanto em *Como é bom ser rica!* não sejam exatamente as mesmas levantadas por Abramovic, percebo algumas semelhanças que podem ser trazidas à tona. Como posso debochar de aspectos culturais e das disparidades sociais brasileiras se eu não puder rir de mim mesma? E que força tem uma crítica sociocultural se ela não incluir aquele que faz a crítica? Em ambos os casos, ao utilizar-se da primeira pessoa, busca-se criar uma empatia imediata com o público, expondo um ponto de vista crítico junto com as fragilidades e idiosincrasias pessoais, para atingir o fim de comunicar algo. Sem mencionar que ambos os trabalhos, em minha opinião, só existem por terem sido feitos por artistas mulheres. A dinâmica de ambos, embora nenhum dos dois seja estritamente um trabalho de viés feminista ou que discuta somente questões caras ao gênero feminino, deflagra-se a partir do fato de terem sido criados por artistas mulheres.

2.2.2. Susan Smith-Pinelo e o autodeboche no gueto

Por meio do catálogo da exposição *Situation Comedy: Humour in Recent Art*,⁴⁸ conheci o trabalho da artista norte-americana Susan Smith-Pinelo. Sendo uma artista relativamente jovem, com pouco mais de quarenta anos, Susan tem um trabalho muito divertido cuja intenção pode ser interpretada como uma crítica satírica de questões sociais, de gênero e de raça. Por ser uma artista negra morando em Washington (uma das maiores comunidades negras dos EUA), o trabalho de Smith-Pinelo parte necessariamente de um autodeboche, para, a partir desse ponto de vista, satirizar a cultura negra americana e o papel das mulheres nesse contexto. No texto do catálogo, os curadores Dominic Molon e Michael Rooks, situaram o trabalho de Susan dentro da categoria “humor singelo” ou “sem-pretensões” direcionado a si mesmo.

No vídeo de 2001, *Sometimes*, Smith-Pinelo coloca-se na frente da câmera em um trabalho cuja trilha sonora é a música *Working Day and Night* de Michael Jackson. O mote é que a lente enquadra somente o colo da artista, que usa uma roupa com um decote realçando seus seios. No pescoço, um colar cujo pingente é a palavra “gueto”. O vídeo é simplesmente o movimento do peito da artista ao som da música de Michael Jackson. Esta imagem, multiplicada algumas vezes (dependendo das diferentes maneiras que a artista apresenta o trabalho), traduz em um plano simples uma ideia mais complexa:

⁴⁸ MOLON, Dominic; ROOKS, Michael. (orgs.) **Situation Comedy: Humour in Recent Art**. New York: Independent Curators International, 2005.



65. Susan Smith-Pinelo, *Sometimes*, (stills de vídeo), 2001.

[...] o trabalho funciona como uma sátira sobre a objetificação sexual das mulheres negras nos videoclipes (particularmente nos de rap e hip-hop). Smith-Pinelo destaca seu ponto de vista, talvez, ao usar um colar com um pingente no qual se lê “gueto”, criticando a fixação com a forma feminina ao associá-la com uma “mentalidade de gueto.” [...] Smith-Pinelo aborda a objetificação da mulher negra por homens de todas as cores ao apropriar-se dela [‘owning’ it] e controlá-la, enquanto questiona, ao mesmo tempo, a perpetuação de tais representações pelos artistas negros na indústria de entretenimento. (MOLON, ROOKS. 2005, p. 27.)

Com um impressionante poder de síntese, o trabalho da artista consegue criticar e debochar de várias questões ao mesmo tempo. Ao colocar uma parte de seu corpo em close para a câmera de vídeo, Smith-Pinelo critica o papel da mulher na cultura negra americana, ao mesmo tempo em que critica “a América branca” que consome a cultura afrodescendente, especialmente no que se refere à música e aos esportes, mas prefere que ela se mantenha no gueto. O uso da canção de Michael Jackson, um dos maiores ícones da cultura pop negra americana, também é sintomático. O refrão que diz “You Got Me Workin’ Workin’ Day And Night” permite múltiplas leituras do verbo “trabalhar”, em um uso de duplo-sentido comum ao humor negro americano, bem como ao humor de entretenimento brasileiro.

A curadora Stacey Schmidt analisa o trabalho da artista, problematizando a questão do fetichismo degradante do hip-hop em relação ao universo feminino:

[...] Smith-Pinelo celebra e critica simultaneamente a linguagem do hip-hop, tanto na posição de espectadora informada quanto na de participante voluntária. Ao destacar o fetichismo degradante e sedutor do hip-hop em relação às mulheres e sua reação a ele, ela retira o verniz das fantasias tão caras ao gênero. Ainda que essas fantasias, como ela

aponta de maneira perspicaz, tenham um poder e uma atração que transcendem a realidade e fazem com que ela siga querendo mais.⁴⁹

Parece-me que o vídeo *Sometimes* é um caso de um feminismo às avessas, tal como tenho a pretensão de fazer em meu vídeo. O autodeboche combinado com uma sátira a questões de gênero e socioculturais vai além de uma visão mais tradicional do feminismo, embora ainda carregue uma certa agressividade e contundência características desse movimento. Partimos do ponto de vista feminino e de nosso papel na arte contemporânea enquanto artistas mulheres para a realização de nossos trabalhos. Creio que o que coloca esses dois vídeos em diálogo pode ser uma sensação de pertencimento e não-pertencimento ao mesmo tempo; um fascínio debochado, uma crítica autocrítica. Mais uma vez estão presentes o deboche e a adoração concomitantemente, partes essenciais e contraditórias de um mesmo ponto de vista *de dentro*.

2.2.3. Luis Gispert e o ponto de vista latino da cultura popular norte-americana

O último vídeo analisado para tratar da questão da crítica de gênero não é de uma artista mulher, e sim, de um artista norte-americano. Luis Gispert também me foi apresentado através do catálogo da exposição *Situation Comedy*, e seu trabalho inclui desde filmes e vídeos, até esculturas e instalações. Apesar de nascido nos Estados Unidos, sua família é de origem cubana, o que o coloca em uma posição semiestrangeira em relação àquele país, posição essa que é chave para a compreensão de sua obra.

O texto da curadora Jennifer Jankauskas na publicação *Art Lies* fornece um bom panorama para a familiarização com a obra de Gispert. Segundo a autora, por ser um jovem norte-americano de origem cubana, o artista traz uma perspectiva insider para a investigação da cultura étnica jovem, expondo laços incipientes entre a música, poder e a atividade de gangues, ao construir um quadro moderno baseado na iconografia da arte religiosa ocidental, especificamente dos períodos do Barroco e do Renascimento. Ao afirmar que o hip-hop é o Barroco contemporâneo, Gispert adota significantes daquela subcultura para tratar de visões sociais e investigar políticas de identidade.

[...] Utilizando uma figura um tanto fetichizada, a líder de torcida, e a removendo de suas condições normais, Gispert mistura assuntos tangenciais como sexo, drogas e guerra entre gangues em uma maneira levemente humorística e inócua. Ele coloca mulheres jovens em uniformes de líderes de torcida – principalmente latinas – contra fundos verdes vívidos de chroma-key em composições aparentemente mínimas. [...].⁵⁰

Ainda segundo Jankauskas, a confusão que Gispert proporciona entre o familiar e o desconhecido expõe e dirige-se às várias subculturas que atualmente se infiltram no mainstream. O vídeo em questão, *Block*

⁴⁹ SCHMIDT, Stacey. **Fantasy Underfoot: The 47th Corcoran Biennial**. Dezembro 2002. Disponível em <http://www.rovetv.net/smith-pinelo-press.html> Acessado em 04/02/2011.

⁵⁰ JANKAUSKAS, Jennifer. Luis Gispert, Artpace. **Revista Art Lies, Edição 44, disponível em** <http://www.artlies.org/article.php?id=71&issue=44&s=1> Acessado em 04/02/2011.

Watching, realizado entre 2002 e 2003, pertence à série das animadoras de torcida e nele uma moça loira, tipicamente norte-americana, trajada com o uniforme de líder de torcida *dubla* o som de um alarme de carro.



66. Luis Gispert, still de *Block Watching*, 2002-2003.

No catálogo *Situation Comedy: Humour in Recent Art* (2005), os curadores fazem uma análise do trabalho a partir de conceitos de Bergson, mesclando-os com noções da cultura popular como o gansta rap:

[...] Neste trabalho, uma atraente jovem mulher loira vestida como cheerleader (ainda que adornada, de modo incongruente, com jóias douradas vistosas, mais afim com a postura 'bling bling' do hip-hop) faz sincronia labial do típico som de um alarme de carro. A performance resultante é uma tradução incomum de sons tecnológicos em gestos humanos e expressões faciais extremas, estas últimas evocando a ideia de Henri Bergson de que 'um rosto se torna mais cômico quanto mais ele nos sugere uma ideia de alguma ação mecânica simples na qual sua personalidade seria absorvida para sempre.' (BERGSON *apud* MOLON; ROOKS, 2005, p. 12).

A sobreposição proposta por Gispert da agressão da cultura de rua e da agressão sonora do alarme de carro com a figura simultaneamente inocente e erótica da animadora de torcida aumenta o efeito cômico do trabalho. De fato, uma das fontes da graça desse vídeo está na *coisificação* da moça ao dublar o som de um alarme eletrônico. O cômico provocado pelo automatismo, tão caro a Bergson, aqui ganha uma roupagem contemporânea, muito embora o uso das expressões faciais e corporais para fazer rir remeta diretamente ao teatro de comédia, ao cinema mudo e a toda uma série de comediantes de televisão. Mas me parece que a tal *coisificação* pode simbolizar o papel dessas cheerleaders na cultura norte-americana, assim como o excesso de joias poderia remeter ao papel da mulher na cultura negra do mesmo país. Através desse trabalho, Luis Gispert critica esses aspectos culturais daquele país, que por sua hegemonia econômico-cultural, acaba difundindo essa cultura para o resto do mundo através da música, dos filmes e da televisão. Creio que é através dessa crítica a uma hegemonia sócio-cultural que *Como é bom ser rica!* aproxima-se das questões

abordadas pelo artista. A partir de um ponto de vista ao mesmo tempo insider e periférico, expõe-se um fascínio debochado, cuja estrutura é dependente dos signos e padrões sociais e estéticos.

Gispert também dirige sua sátira aos ambientes específicos do audiovisual e da arte contemporânea. Cabe destacar o uso do Chroma key (fundo verde) nessa série das cheerleaders. Este recurso técnico audiovisual é utilizado no cinema, na televisão, na fotografia e na videoarte para, por meio da pós-produção, se adicionar uma imagem nesse fundo, seja estática ou em movimento. O fundo permanece verde em seus trabalhos, o que dá um ar mambembe aos mesmos e, paralelamente, coloca em evidência este processo de obtenção de imagens.

O artista também lida com uma sátira específica ao campo da arte em sua poética. Na fotografia *Chain Mouth*, de 2001, pertencente à mesma série, Gispert referencia a emblemática fotografia de Bruce Nauman, *Self Portrait as a Fountain*, realizada entre 1966 e 1970.



67. Bruce Nauman, *Self Portrait as a Fountain*, 1966-67/1970.



68. Luis Gispert, *Untitled (Muse Ho)*, 2001.

Nessa fotografia, a líder de torcida aparece cuspidando uma corrente de ouro, numa alusão à cultura hip-hop e, possivelmente, a um certo papel submisso da mulher, já que o seu ato não é exatamente digno. Mais do que isso, a referência direta ao trabalho de Nauman carrega uma ironia e uma sátira dirigidas a uma fotografia que já era irônica em si. Nauman ali *fazia troça* ao mesmo tempo da tradição do autorretrato na História da Arte, de seus colegas da arte conceitual e de uma das mais importantes obras da arte contemporânea: a *Fonte* de Marcel Duchamp.

Mais uma vez creio que o fato desse artista e de alguns dos citados anteriormente trazerem abertamente essa questão para o ambiente da arte contemporânea através de um viés satírico gera um debate bastante interessante. Creio que tanto Gispert, quanto Smith-Pinelo, tocam em questões sociopolíticas ao trazerem questões da cultura popular para o campo artístico. Ao exibirem esses trabalhos em ambientes como galerias e museus, eles põem em diálogo a arte contemporânea e a cultura popular, evidenciando algumas questões delicadas que parecem ser tratadas com bastante clareza, tornando o espectador cúmplice através do humor.

Assim como no vídeo de Susan Smith-Pinelo, há aqui um misto de fascinação e deboche, de aproximação e afastamento da cultura do esporte e da música norte-americanas. Ambos são artistas que pertencem a minorias dentro dos Estados Unidos e, por esse ponto de vista periférico, talvez seja mais fácil perceber e criticar satiricamente certas questões. Creio que essa visão periférica é um ponto em comum entre a poética desses artistas e a minha, por eu ser uma artista sul-americana, alheia ao circuito comercial de arte e

que trata de questões que dialogam com elementos da cultura popular e do humor de entretenimento. A imagem saturada de cores, em uma estética que remete à cultura de massa e à publicidade também aproxima o trabalho de Gispert de *Como é bom ser rica!*, bem como a tentativa de discussão dessas questões dentro do âmbito da arte contemporânea.

3. *Boquinha*: a tela como arma de sedução e a sátira aos clichês de feminilidade e masculinidade

A partir da realização do vídeo *Como é bom ser rica!*, percebi que duas questões começavam a tomar proeminência em minha poética ao longo da pesquisa de Mestrado. A primeira, conforme relatado no capítulo anterior, foi o interesse em usar a sátira a partir do ponto de vista feminino, valendo-me de minha condição feminina para explorar certas facetas humorísticas. A segunda questão, a qual pretendo aprofundar no presente capítulo, foi a espacialização da exibição de meus trabalhos, o crescente interesse que fui adquirindo em pensar e refletir sobre como exibir os trabalhos audiovisuais, ao invés de simplesmente pensá-los como projeções single-screen. Além disso, foi durante a realização de *Boquinha* que passei a exibir fotografias como trabalhos artísticos, até então consideradas somente exercícios. Ao longo do presente capítulo, pretendo colocar em discussão essas problematizações bem como trazer o aporte de teóricos e artistas que me parecem pertinentes aos temas aqui propostos.

O vídeo *Boquinha* (2010) foi realizado como resposta a um contexto específico. Fui convidada a realizar uma exposição na agência Aktuell, em São Paulo, dentro de um projeto de exposições já realizado há alguns anos, chamado *Projeto Portfólio*. Participei da 8ª edição do projeto, realizada de Julho a Outubro de 2010, exibindo três trabalhos em vídeo, cada um com sua especificidade. O vídeo *Ginástica*, de 2007, foi exibido na Galeria Elevador, um elevador de interiores metálicos parado e aberto em um dos andares, utilizado como ambiente para projeção de vídeos. O segundo ambiente expositivo foi a sala da espera da agência, onde realizei e exibi o vídeo *Sala de Espera* (2010), do qual tratarei mais adiante. O terceiro dos espaços expositivos permanentes do Projeto Portfólio constituiu-se de dois players MP4, com uma tela pequena de aproximadamente duas polegadas. Esses players são presos à parede em duas caixas de acrílico pretas, vide imagem abaixo.



69. Mariana Xavier, *Boquinha*, Projeto Portfólio, 2010.

Desde que recebi o convite da curadora Alessandra Marder para exibir meus trabalhos naquela ocasião, tive a intenção de fazer um vídeo que se valesse da estética constituída pelas telas pequenas e da necessidade do espectador colocar fones de ouvido para poder ouvir o áudio. Além da vontade de realizar novos trabalhos para a exposição, parecia-me que dos meus vídeos já prontos, nenhum era adequado àquela maneira de exibição, nenhum havia sido pensado para ser exibido especificamente em uma tela pequena. Em conversas prévias com a curadora, ela havia mencionado o desejo de exibir nessas telas um trabalho que fosse *gráfico*, que não perdesse a resolução mesmo em uma tela de pequena dimensão. Como não trabalho com animação, ou com imagens criadas em pós-produção, interpretei o conceito de gráfico à minha maneira e imediatamente me veio à mente a imagem de uma boca sem rosto e sem corpo, em close, ocupando todo o espaço da tela. Desta forma, tive a ideia de realizar um vídeo deixando somente a minha boca em quadro, falando diretamente para a câmera e, por consequência, também ao espectador que coloca o fone de ouvido em frente à tela. Não havia a obrigação de produzir trabalhos novos para a exposição, mas senti necessidade de aproveitar essa oportunidade não só para a produção de dois novos trabalhos, mas também para levar minha pesquisa adiante na questão dos modos de exibição de meus vídeos. Através das especificidades do Projeto Portfólio, vivi a experiência de desenvolver dois trabalhos audiovisuais que trouxeram desdobramentos para minha poética que eu não poderia imaginar no início da pesquisa.

Boquinha é um vídeo que realizei de maneira bastante simples, sozinha em casa, colocando a câmera em um tripé, fechando o quadro através do controle de zoom da lente até que a minha boca estivesse ocupando toda a tela e monitorando a imagem através da tela LCD da câmera durante a gravação. A combinação do fato de estar sozinha durante a gravação e o *anonimato* proporcionado pelo enquadramento me deixou bastante à vontade para gravar um texto improvisado na hora, sem roteiro prévio. Claro que eu já tinha algumas frases em mente e principalmente já havia previsto o jeito lânguido e sedutor de falar ao *tornar-me* a Boquinha, mas o fluxo do texto se deu de improviso mesmo, sem planejamento anterior. Passei batom para que minha boca ganhasse mais destaque, mas o momento em que falo sobre isso no vídeo aconteceu de forma imprevista, por exemplo. Por mais que haja edição, ela foi mínima no caso desse trabalho, procurei deixar o máximo possível de trechos sem cortes, para que o *ao vivo* da gravação pudesse ser transmitido mesmo não o sendo. O que se deu, sobretudo, somente na hora, ao vivo, foi o aspecto mais *assustador*, ou surpreendente da Boquinha, em momentos inusitados, tais como quando ela pede diretamente ao espectador que coloque o fone de ouvido e, em seguida, fala que “minha voz está ecoando dentro da tua cabeça”.



70. Mariana Xavier, *Boquinha*, imagens still de vídeo, 2010.

Minha intenção de deixar esse improviso, esse *ao vivo*, na versão final da edição, também se reflete em outro aspecto. Depois da realização dessa primeira versão da Boquinha, realizei mais duas versões: uma para exibição do trabalho com som ambiente, ou seja, sem fones de ouvido, e outra em inglês. Ambas as versões têm melhor apuro técnico em minha opinião: já foram realizadas pensando no modo de exibição widescreen (16:9), mais adequado às telas pequenas dos aparelhos MP4. Entretanto sigo hesitando em trazê-las à exibição, pois o improviso, o frisson do *ao vivo* vivido pela primeira vez na realização da gravação não está mais presente nessas versões subsequentes. Como esse caráter de improviso acabou tomando importância dentro do trabalho, sigo preferindo exibir a primeira versão realizada, ainda que ela possua imperfeições que me perturbam um pouco. É claro que, como me preocupo com a qualidade da imagem, ainda mais ao exibi-la em uma tela diminuta e por ter realizado o vídeo com a minha câmera amadora, pedi à finalizadora Laura Futuro que corrigisse a cor e o áudio do trabalho, o que acrescentou uma boa qualidade técnica ao vídeo, mesmo que ele não tenha sido realizado com os melhores equipamentos disponíveis.

3.1. *Boquinha* e o humor como arma de sedução (ou arma de sedução para o humor?)

A utilização da especificidade do meio de exibição, -uma tela pequena com fones de ouvido-, foi levada mais adiante, no entanto: dentro da narrativa proposta pelo trabalho, a Boquinha que toma conta da tela pequena, não é um mero close de um rosto, mas sim uma boca sem corpo que está presa dentro daquele retângulo digital. Toda a intenção do texto sendo falado é seduzir o espectador a retirar aquela boca dali e levá-la embora, tirá-la de sua prisão.

A Boquinha fala diretamente com a pessoa, pedindo declaradamente sua atenção. O texto é um jogo de sedução que se utiliza de alguns clichês, tais como o tom de voz, o sorriso e os lábios como armas de sedução, mas não é só isso: a Boquinha coloca-se em uma posição de subserviência em relação àquele possível *salvador*, utilizando este artifício como arma de sedução. Ao final do monólogo, ela fala “se tu me levar para casa, eu prometo que não vou ficar falando o tempo todo, só vou falar quando tu quiser”. Essa manipulação de clichês aparece novamente após *Como é bom ser rica!*. Sigo investigando alguns estereótipos, de maneira quase instintiva, para somente depois me dar conta de que o atrito entre o estereótipo e as pessoas reais é algo explorado tradicionalmente pelo humor.

Desde o início, minha intenção era fazer um vídeo de sedução ao espectador, valendo-me do *anonimato* para desenvolver toda uma fala que coubesse àquela situação, àquela Boquinha; tanto que o título original que eu havia pensado era *Cantada*. Somente depois de visualizar minha boca na tela pequena e de ter falado, espontaneamente, a frase “eu sou só uma boquinha” é que mudei o nome do trabalho.

Além disso, por conta do meio específico de exibição, a pequena tela de um aparelho MP4 dentro de uma compacta caixa de acrílico preta, o que se vê dentro dessa moldura negra nada mais é do que uma boca pequena, falando e sorrindo. Dessa forma, passei a chamar o vídeo de *Boquinha*. O nome no diminutivo também remeteria a uma ideia de meiguice, de sedução, de feminino, enfim, e poderia reforçar uma perspectiva de subserviência. No entanto, a partir da finalização e da exibição do trabalho, percebi que a *Boquinha* tinha outras características não imaginadas, ou pouco valorizadas por mim na concepção inicial.

Um dos aspectos mais interessantes da exibição e da recepção desse vídeo é que várias pessoas relataram ter ficado com medo da *Boquinha*, devido a um estranhamento causado pelo trabalho. Creio que eu já tinha alguma intenção de que o vídeo pudesse seguir este caminho, talvez até inconscientemente, mas certamente não era algo que eu acreditava que pudesse ter proeminência em sua recepção. Talvez seja pela boca isolada de um corpo, ou pela fala provocativa, porém causadora de um certo desconforto no espectador. Por conta da necessidade do uso dos fones de ouvido, aproveitei para incluir no vídeo a frase: “A minha voz tá ecoando dentro da tua cabeça, isso para mim é um honra.” Essa frase incongruente geralmente cumpre a minha intenção inicial de gerar graça, mas também pode causar desconforto ao espectador, que, afinal, não quer ninguém dentro de sua cabeça involuntariamente. É por conta de momentos como esse que *Boquinha* busca confundir a pessoa que coloca o fone de ouvido e que, ainda que por frações de segundo, se pergunta se aquela *Boquinha* sabe de fato que ele está colocando o fone no ouvido.

Creio que esse estranhamento pode ser decorrente dessas falas ou da situação em que o trabalho pretende colocar o espectador, tirando-o da sua zona de conforto através de uma combinação de imagem em movimento com um texto de humor, instalados espacialmente em uma situação bastante específica de exposição: uma pequena tela com fones de ouvido. Minha intenção foi a de que o cada vez mais prosaico aparelho MP4 se tornasse um pequeno mundo onde habita aquele *ser-boca*, e os fones de ouvido fossem a maneira de comunicação com as pessoas; quase um canto da sereia ou um olhar da medusa, que prendem a atenção do espectador. Assim como nestas possíveis analogias mitológicas, a sedução da *Boquinha* se dá através do olhar e da audição, porém aqui o espectador não capitula, e sim torna-se o agente que torna viva a piada, possivelmente sentindo, ao mesmo tempo, o estranhamento causado pela fala daquela pequena boca, mas também rindo da piada que está sendo proposta. Ao final do vídeo, a *Boquinha* despede-se com um beijo e dá o golpe final em sua tentativa de sedução: “Eu vou estar sempre aqui, te esperando”. E, de fato, a *Boquinha* ficará ali, em loop, enquanto a bateria não acabar.

Pessoalmente, foi uma alegre decorrência dessa primeira exibição do vídeo ouvir várias pessoas relatando: “Fiquei com medo da *Boquinha*!” Claro que essas intenções que aqui aponto são possibilidades, caminhos que imagino ter traçado na realização do trabalho em questão. Independente das diferentes leituras

que ele possa suscitar, fico contente de ter dado prosseguimento a desafios que me são caros, como o desenvolvimento de uma linguagem imagética simples e direta tanto na sua produção quanto no seu *resultado final* e também o uso do humor, enquanto sátira, ironia e deboche.

Por outro lado, os caminhos que a própria pesquisa dita e as mudanças advindas dele também são muito importantes no desenrolar do trabalho teórico-prático. Neste caso, começa a aparecer aqui uma preocupação com a montagem no espaço, com a instalação expositiva, que até então ainda não tinha tomado uma proeminência em minha trajetória artística. Esse trabalho somente foi possível pela exigência de exibição em uma tela pequena com fone de ouvido; foi uma resposta a uma condição do espaço expositivo. Além disso, no caso desse e do outro trabalho que também realizei para a exposição em questão e do qual tratarei mais adiante, ambos são respostas voluntárias a contingências do espaço expositivo. *Boquinha* é um vídeo realizado para passar especificamente em uma tela pequena e com fones de ouvido. Já *Sala de Espera* é o meu primeiro trabalho site-specific, filmado e exibido na sala de espera da agência Aktuell e do qual tratarei no próximo capítulo. Durante o ano de 2011, o vídeo *Boquinha* será exibido novamente em pelo menos duas situações expositivas em Porto Alegre: no Atelier Subterrânea, participando da exposição *Pequenos Formatos*, em Março, e na exposição da Banca de Defesa do meu projeto de Mestrado, na Pinacoteca do Instituto de Artes. Certamente serão duas novas oportunidades para a reflexão sobre esse trabalho, em dois ambientes expositivos bastante diferentes daquele onde ele foi exibido pela primeira vez.

3.2. *Boquinha* e a imagem enquanto sátira aos estereótipos de feminilidade e masculinidade

Antes de entrar mais a fundo na análise de duas artistas brasileiras cujos trabalhos são referências diretas para *Boquinha*, gostaria de trazer novamente alguns conceitos do livro *The Revolutionary Power of Women's Laughter*, através dos trabalhos de duas das artistas presentes no livro: as norte-americanas Cindy Sherman e Barbara Kruger que, com muito humor, tratam de questões do feminino e da imagem; a primeira com mais acidez e a segunda com mais agressividade.

Para Isaak (1996), a premissa básica do trabalho de Cindy Sherman é a queixa de Nietzsche de que as mulheres estão sempre atuando, de que toda mulher é uma artista. (ISAAK, 1996, p. 195). Sherman é a modelo de todas as suas imagens: todos seus trabalhos são autorretratos que revelam ironicamente a contradição do gênero enquanto categoria.

Ela é todas as mulheres, e a feminilidade em si é um disfarce. [masquerade] Se isso lhe faz lembrar do paradoxo autorreferencial de Epiménides ao longo das linhas "Todas as mulheres mentem. Eu sou uma mulher," isso mostra quão longe Sherman nos leva rumo aos abismos do signifiante. [...] Mary Ann Doane sugere que aquele que se disfarça está no controle. "Disfarçar é manufaturar um vazio na forma de uma certa distância entre si mesmo e sua autoimagem. [...]" (DOANE *apud* ISAAK, 1996, p. 195).

Ela diz ainda que, por outro lado, o disfarce ou a dissimulação podem ser uma forma de submissão, sua leitura sendo sempre sujeita à incompreensão. A mulher que confere sua maquiagem meia dúzia de vezes ao dia para ver se a base escorreu ou se o rímel borrou, que se preocupa que o vento ou a chuva possa estragar seu penteado, que olha frequentemente para ver se suas meias-calças não acumularam nas canelas ou que, sentindo-se gorda, monitora tudo o que come, tornou-se, “tão certo quanto o prisioneiro do Panopticon, um sujeito autopolicador, uma personalidade comprometida com uma autovigilância implacável. Esta autovigilância é uma forma de obediência ao patriarcado.” (BARTKY *apud* ISAAK, 1996, p. 195).

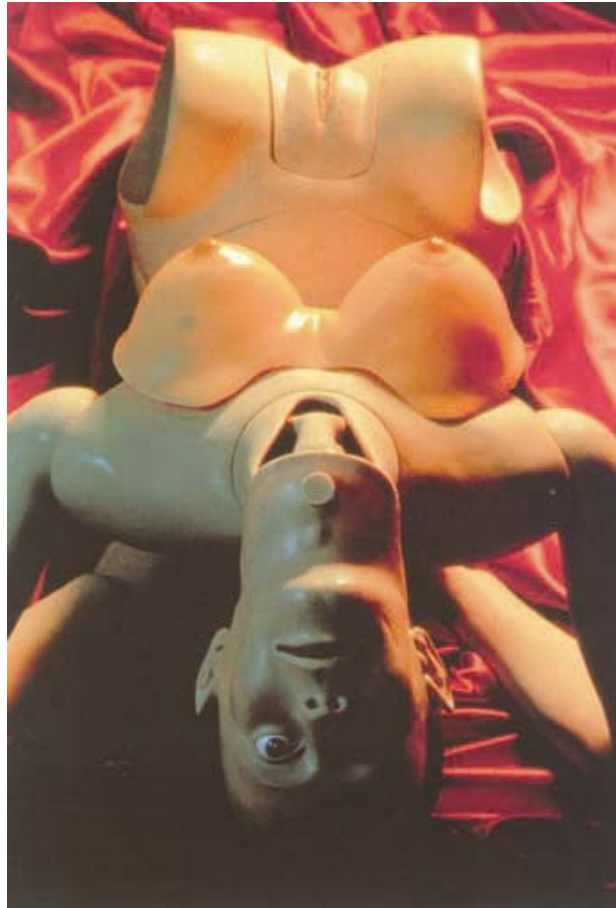
Em um certo sentido *Boquinha* trata desses assuntos, ao representar uma hiper-feminilidade que inclui a submissão. Assim como Isaak aponta uma “certa insignificância submissa” (ISAAK, 1996, p.195) nos autorretratos de Cindy Sherman, aproximo esse conceito do vídeo em questão, pois além de, mais uma vez, eu haver produzido um autorretrato *obliquo*, tinha me proposto justamente a realizar uma sátira a certos clichês de feminilidade e masculinidade. Ao me apropriar do clichê da mulher subserviente, dócil e submissa, também me dirijo ao clichê do homem que espera ser servido, *atendido*, mas que, por outro lado, seria facilmente manipulável em sua obtusidade por uma mulher provida de malícia, um possível clichê da masculinidade.

Isaak analisa em seguida as fotos de Sherman em que seu corpo é substituído por próteses ou apenas por fragmentos do corpo original, aproximando-o do cinema de David Lynch:

Os fragmentos de corpo de Sherman são os fragmentos bizarros porém familiares que o cinema nos apresenta; o corpo no cinema ou está fragmentado pelo aparato de exibição, ou o corpo em si está fatiado, serrado, dilacerado ou espalhado por todo o campo visual. [...] Apropriadamente, é em um livro chamado *Televisão* que Lacan nos convoca a testemunhar a histeria. [...] (ISAAK, 1996, p.198-199).



71. Cindy Sherman, *Untitled #250*, fotografia, 1992.



72. Cindy Sherman, *Untitled 1992*, fotografia, 1992.

A análise proposta por Isaak de que a (des)construção de identidade de Sherman lida com o conceito da histeria feminina poderia render uma dissertação em si, mas aqui me interessa trazer essa leitura da autora à discussão por acreditar que ela possa contribuir para a presente pesquisa em Poéticas Visuais. Pela primeira vez em meus trabalhos, utilizo um pedaço do meu corpo dissociado de seu conjunto. Uma das causas do estranhamento já levantado poderia ser a boca enquanto *ser*; alguns espectadores relataram inclusive que, depois de assistir a alguns minutos do vídeo, perdiam a noção se a boca estava de cabeça para cima ou para baixo. Fora isso, me parece que *Boquinha* poderia se aproximar dos trabalhos de Sherman também pelo modo como se dá a representação, embebida nos estereótipos sociais que nos rodeiam.

[...] Sherman é a testemunha da histeria. A linguagem de seu trabalho inicial esculpe seu corpo do jeito que as bonecas de papel são recortadas, ela se construiu através das identidades formadas pelos modos representacionais nos quais ela cresceu – filmes de Hollywood e lustrosas revistas de moda. Em seu trabalho mais recente essa repressão severa retorna no corpo somatizado. Inicialmente a quebra do sujeito poderia ser pensada como a quebra do sujeito do olhar, o sujeito construído socialmente, e o sujeito “real”, presumivelmente escondido. (ISAAK, 1996, p. 199).

No caso de Sherman existe ainda, segundo Isaak, “o fascínio com a aparência da ‘Cindy Sherman real’, mas a artista ‘real’ desapareceu em sua própria aparência. Ao recusar uma identidade gerando múltiplos, ao fragmentar e dispersar o corpo, em tornar-se o grotesco, Sherman adotou o gesto histórico da resistência.” (ISAAK, 1996, p. 199). No caso de Boquinha, me parece que a sátira a esses estereótipos (a mulher servil e sensual, o homem que quer ser agradado e servido, por exemplo) se dá com naturalidade talvez por conta de quem fala ser uma boca sem *identificação*. Entretanto, isso carrega um estranhamento pela mesma razão, aquele pedaço de corpo torna-se grotesco ao perder a referência do conjunto ao qual ele deveria pertencer. A utilização dos estereótipos femininos como *chiste tendencioso* poderia ser um dos caminhos para a discussão desses trabalhos e creio que um dos fatores que aproxima suas poéticas.

A intenção de utilizar piadas tendenciosas ao se dirigir às noções aqui apresentadas é identificada por Isaak ao tratar do trabalho de Barbara Kruger. Assim como creio que em *Boquinha* há a intenção de aproximar-se desse conceito de Freud, Isaak defende que “Kruger não precisou ler Freud para entender os mecanismos de poder e a motivação social das piadas sujas – ela apenas precisava ser mulher.” (ISAAK, 1996, p.45) Isaak aponta, no entanto, que Kruger tem plena consciência da dinâmica das piadas tendenciosas, citando, inclusive uma declaração da artista em que ela afirma que nas piadas, “nós nunca somos o sujeito, somos sempre um objeto.” (SQUIERS *apud* ISAAK, 1996, p.44).

Parece-me que *Boquinha* compartilha com a poética de Kruger o ponto de vista feminino crítico a certos estereótipos sociais, através de uma imagem de fácil comunicação e um texto direto e satírico, escrito no caso de Kruger e falado no caso de *Boquinha*. A piada tendenciosa está presente nos dois casos, executada de diferentes maneiras: a mímica de alguns estereótipos para a constituição de uma ficção em *Boquinha* e a piada clara, agressiva e sucinta nos trabalhos de Kruger. Isaak coloca ainda que o modo da artista subverter o fato de as mulheres serem sempre sujeito das piadas é contar piadas obscenas ela mesma:

Por obscenas, quero dizer não somente piadas de pintos e pererecas, quero dizer superexpostas, excessivamente reveladoras, ela está “desnudando o dispositivo” em público. [...] Ela vem se dirigindo a um público que inclui aquelas mulheres que deveriam supostamente estar ausentes. Kruger refere-se ao seu projeto como uma “série de tentativas de acolher a espectadora mulher em um público masculino”. Para fazer isso, ela se deu conta de que primeiro teria que “pôr certas representações em ruínas.” [...] Craig Owens chama esse momento de captura terminal de “o Efeito Medusa, estratégia especular, a identificação imaginária do que vê o do que é visto, o imediatismo, a captura, *estereótipo*.” (OWENS *apud* ISAAK, 1996, p. 46).

É interessante refletir sobre *Boquinha* à luz dessas ideias, de incluir as mulheres em um público no qual elas não deveriam estar, ou de quebrar algumas representações. Pretendo levar essas questões adiante

ao me deter em três trabalhos que imageticamente são referências diretas para o vídeo em questão: *In-Out*, *Antropofagia* e *Arroz e Feijão* de Anna Maria Maiolino e *Eat me: a gula ou a luxúria?* de Lygia Pape.

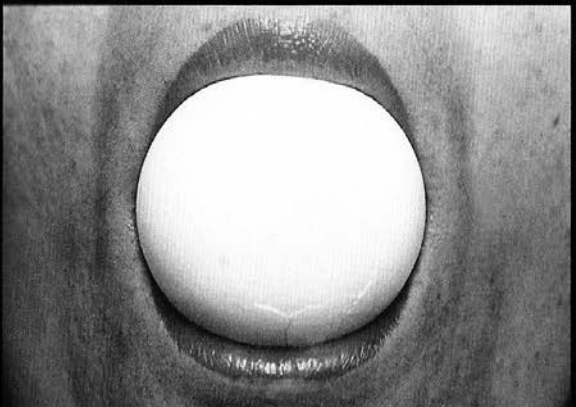
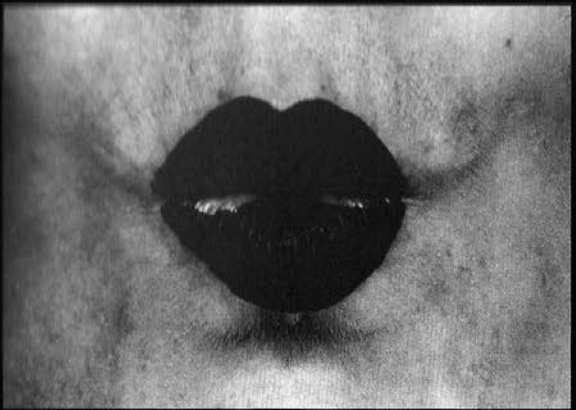
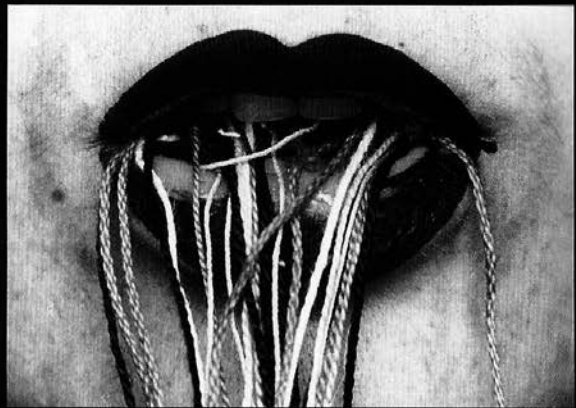
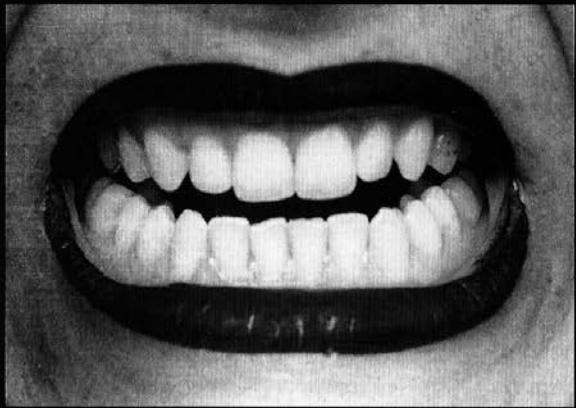
3.3. *Decifra-me ou te devoro*: Anna Maria Maiolino e a boca política⁵¹

A imagem de uma boca feminina que ocupa o tamanho de uma tela inteira não é novidade nas artes visuais e, somente na arte contemporânea brasileira, é possível buscar algumas referências dentre importantes artistas mulheres não só por conta desta imagem em específico, mas também por tocarem em problemáticas similares às que me interessam em minha prática artística. Embora eu já tivesse em mente os trabalhos de Anna Maria Maiolino e Lygia Pape em que elas utilizam suas próprias bocas há mais tempo, foi somente depois de realizar *Boquinha* que retornei à obra dessas artistas a fim de buscar um maior conhecimento sobre suas poéticas.

O trabalho da artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino desenvolve-se em diferentes meios, passando desde o desenho até a instalação no espaço, e seguindo com fôlego há muitas décadas. Creio que os seus dois trabalhos que trago em seguida para relacionar com este vídeo específico são de grande importância tanto para a minha pesquisa diretamente quanto para a arte contemporânea brasileira.

A primeira vez que Maiolino utilizou uma boca em movimento ocupando uma tela inteira foi no filme super-8 *In-Out*, *Antropofagia* de 1973. O filme não tem narrativa linear, alterna duas bocas que ocupam sempre todo o espaço da tela: a de uma mulher e a de um homem. Elas não dialogam através de palavras, mas sim através de ações e sons não articulados.

⁵¹ Frase oriunda da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles e citada por Paulo Herkenhoff no texto *A trajetória de Maiolino* do catálogo *Vida Afora*. (ZEGGER, Catherine de. **Anna Maria Maiolino: Vida Afora / A Life Line**. New York : The Drawing Center, 2002, p. 32).



73. Anna Maria Maiolino, *In-Out, Antropofagia*, 1973.

No início, a boca é tapada com fita adesiva, impossibilitando falar, comer, morder, lamber, gritar ou chupar. Ela é censurada, mas então aparece não mais tapada, tentando articular algum discurso – a expressão de uma linguagem iniciante. Consecutivamente as bocas se envolvem num diálogo/monólogo. O lado de fora está presente. Um longo fio preto é engolido e reemerge da boca que o expõe num vômito de filamentos coloridos. A boca e a garganta escancaradas revelam dentes agressivos devorando, discursando, ironizando, falando, prendendo a língua, argumentando, poética e dramaticamente, até o último suspiro. (ZEGGER, Catherine de. **Anna Maria Maiolino: Vida Afora / A Life Line**. New York : The Drawing Center, 2002, p.7).⁵²

Como a curadora Catherine de Zeguer bem observa no texto *Ciao Bella* do catálogo *Vida Afora*, o filme é instigante e traz em sua poética um *lado de fora*, além das intrigantes imagens ali apresentadas. Nas diferentes críticas sobre esse trabalho de Maiolino a que tive acesso, todas eram unânimes em apontar que a artista estava lidando, ao mesmo tempo, com a forte censura política a que o país estava submetido à época, mas também com uma certa censura, ou restrição, da artista enquanto mulher e mãe. Maiolino estava, naquela ocasião, com dois filhos pequenos e como ela própria relata, naturalmente “obcecada com as funções domésticas”. Também a partir de meu ponto de vista feminino, parece-me que a mulher deseja e precisa vivenciar este papel, mas a inquietude de seguir criando, trabalhando, ocupando também o papel de artista, além das funções de *mulher*, transborda nesse pequeno filme e é um dos aspectos que o torna tão vivo e interessante depois de quase quatro décadas.

Um dos índices dessa obsessão de Maiolino é o ovo dentro da boca, ovo esse que aqui aparece pela primeira vez em um trabalho da artista e que iria tornar-se um dos mais fortes símbolos dentro de sua poética. Ainda de acordo com Zeguer, o ovo tem relação com ideias de fertilidade e sustento, o que pode corroborar tanto a intenção da artista quanto as possíveis leituras que vêm sendo realizadas do mesmo através do tempo.

Outro conceito que dá o tom do trabalho é o de antropofagia, reapropriado por inúmeros artistas do país à época: ele está nas imagens, no que está *fora do quadro* e, é claro, no título, para que qualquer dúvida em relação às referências de Maiolino se extinga. Paulo Herkenhoff em texto do mesmo catálogo nos lembra que na década de 70 se constituiu um “triângulo antropofágico feminino na arte brasileira com Anna Maria Maiolino, Lygia Clark e Lygia Pape”.⁵³ No mesmo período em que Maiolino filmou *In-Out, Antropofagia* no Rio, Lygia Clark organizou experimentos de grupo com *Canibalismo* e *Baba Antropofágica*, ambos de 1973, em Paris.

⁵² Optei por deixar as descrições dos trabalhos de Anna Bella Geiger e Lygia Pape mais longas pois não tive oportunidade de rever os trabalhos por ocasião da pesquisa.

⁵³ HERKENHOFF, Paulo. **A trajetória de Maiolino**. In: ZEGGER, Catherine de. **Anna Maria Maiolino: Vida Afora / A Life Line**. New York: The Drawing Center, 2002, p. 31.

É interessante que tanto o ideal da antropofagia quanto os organismos vivos seguem presentes no imaginário da artista. Na instalação *Arroz e Feijão*, de 1979, ela encheu de terra pratos dispostos numa mesa para uma refeição, onde arroz e feijões germinaram durante a exposição. Recentemente recriada para a 29ª Bienal de São Paulo, ocorrida em 2010, Maiolino acrescentou um novo elemento em sua instalação: uma televisão LCD, ao fundo da sala, na qual se vê uma boca feminina, que, novamente, ocupa toda a tela, levando alimento à boca, comendo e mastigando. Mais uma vez, a artista mescla, com muita propriedade, uma intenção política *macro* com uma intenção política *micro*. Macro, pois aqui ela aborda a questão da fome, da má distribuição de alimentos e riquezas no nosso país, ao mesmo tempo em que expõe, novamente, questões domésticas tipicamente femininas, como o *botar a mesa*, o *servir*, o *preparar o alimento*, o que aqui estou chamando de micropolítica. A sala de jantar vazia de pessoas na versão original da instalação ganha agora uma presença, um *ser-boca* feminino que se alimenta, na cabeceira da mesa.



74. Anna Maria Maiolino, *Arroz e Feijão*, 2010.

A identificação desse trabalho com *Boquinha* não se deu só por mim. Duas pessoas vieram me relatar que tinham visto “a Boquinha na Bienal!”, avisando-me como se alguém tivesse *me* plagiado. Brincadeiras à parte, através dos trabalhos supracitados notei que Maiolino - décadas atrás -, já havia explorado o potencial imagético e conceitual do close de uma boca em movimento. Para ela foi uma maneira de expressão carregada de viés político em um momento no qual as bocas deste país estavam caladas, silêncio esse

explicitado com um esparadrapo sobre os lábios, fechando-os em *In-Out*, *Antropofagia*. Além disso, ela provou que podia, ao mesmo tempo, partir de um ponto de vista estritamente feminino para tratar dessas questões, valendo-se de sua condição de mulher para expressar-se. Se tenho a pretensão de que o meu trabalho em também tenha um viés político, ainda que tratando de uma questão micropolítica, ele está inserido em um outro contexto político-social, bastante diferente daquele da década de 70. Agora todas as vozes podem falar, todas as bocas têm o seu espaço, os seus quinze minutos de fama. A internet e a chamada inclusão digital permitem que qualquer pessoa expresse sua opinião, seu ponto de vista. Nesta cacofonia de múltiplas vozes e múltiplas telas a ocuparem nossa atenção, minha intenção foi buscar uma imagem que fosse forte o suficiente, mesmo em uma tela diminuta, e uma fala que, através do humor, pudesse manter a atenção do espectador, instigando-o.

No fundo, creio que minha intenção inicial foi criar um pequeno mundo ficcional para dar prosseguimento a minha pesquisa sobre a sátira audiovisual, com uma boca que passaria uma *cantada* no espectador. A partir dessa realização, me dei conta de que através de *Boquinha* era também possível discutir a relação entre os sexos, o processo de sedução, alguns clichês sobre os gêneros feminino e masculino, sempre através dos conceitos operacionais que me interessam a partir da prática artística; tais como o humor, a sátira e a ironia. Pode-se alegar, é claro, que o conceito de ficção aqui talvez não fosse apropriado por, mais uma vez, eu filmar a mim mesma, mas assim como em *Como é bom ser rica!*, a confusão, o borrado na linha entre realidade e ficção me parece indispensável ao trabalho. Por outro lado, essa relação conflituosa é inegável, como, no caso de alguns comentários após a exibição; pessoas me perguntando se eu havia feito clareamento dentário, por exemplo. O viés da sátira me deixa à vontade para produzir sem me preocupar previamente com esse embaralhamento e, talvez, lidar com esse autorretrato *oblíquo* ao mesmo tempo que com as outras ideias que me interessam ao propor *Boquinha*.

Se Maiolino, como outras importantes artistas mulheres na década de setenta, apropriou-se da antropofagia e da diferença sexual em suas obras para responder à censura governamental e social do país, hoje, uma artista mulher que deseje tocar em questões similares deveria estar atenta às novas configurações político-sociais.

Triangulada entre os termos comuns da sexualidade, significado e linguagem, a imagem passiva e abjeta da mulher sujeitada ao olhar dominante se torna o objeto primário para artistas do sexo feminino em sua produção de diferença sexual (com frequência por meio do autorretrato). [...] Uma maneira de ser legível e compreensível é copiar e melhorar o discurso masculino ocidental, porque uma prática artística que “faz o mimetismo voltar sobre seus próprios passos, fazendo mímica da mímica, ao ponto em que ele se torna uma estratégia” pode produzir um discurso de apropriação. (ZEGUER, 2002, p. 07).

A mímica a que Zeguer se refere pode ser uma interessante alternativa para uma crítica satírica da relação entre os sexos e, em um certo sentido, procuro reproduzir alguns clichês da cultura popular sobre o gênero feminino, tais como a voz suave e a subserviência. Isaak (1996) também analisa a questão da mímica enquanto estratégia de certas artistas. Segundo ela, “um certo número de artistas contemporâneas mulheres estão explorando o potencial e as armadilhas de uma política cultural baseada na possibilidade da estratégica mímica da histeria pelas mulheres, como resistência às demandas e requerimentos dos papéis sexuais e sociais atribuídos a elas.” (ISAAK, 1996, p. 194).

Essa mímica como estratégia micropolítica que identifico nos trabalhos aqui discutidos traz também em si uma ênfase na imagem, sendo necessariamente também uma mímica das imagens e sua onipresença em nossas vidas, especialmente e, cada vez mais, em suas versões eletrônicas. O discurso da Boquinha, afinal, em sua tentativa de convencimento, prega que o espectador a leve embora para casa, leve consigo uma boca-imagem, uma boca-tela. A sedução sexual confunde-se com a sedução imagética da tela, em uma possível interpretação extrema da intrínseca sedução da imagem, especialmente em sua vertente audiovisual. Em seguida, proponho uma aproximação com um trabalho de Lygia Pape que leva um pouco mais adiante a questão sexual em sua poética.

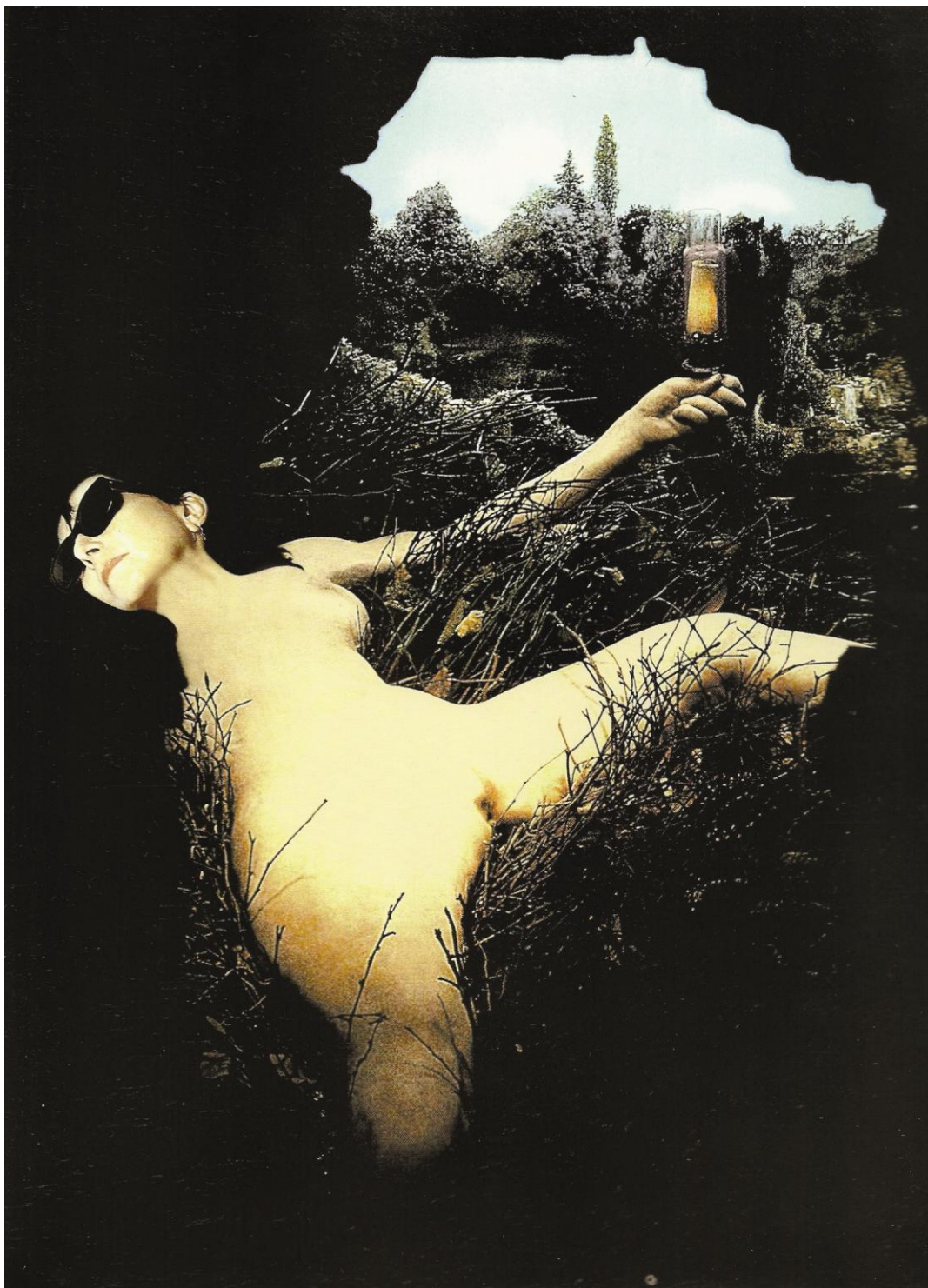
Brincar com a mímeses para uma mulher é tentar recuperar o lugar de sua exploração pelo discurso, sem se permitir simplesmente a ser reduzida a ele. Significa resubmeter-se – enquanto estiver ao lado do “perceptível”, da “matéria” – a “ideias”, em particular a ideias sobre si mesma, que são elaboradas em/por uma lógica masculina, mas de modo a tornar “visível”, por um efeito de repetição jocosa, o que deveria manter-se invisível. [...] (IRIGARAY *apud* ISAAK, 1996, p. 194).

3.4. *Boquinha: a gula ou a luxúria?*

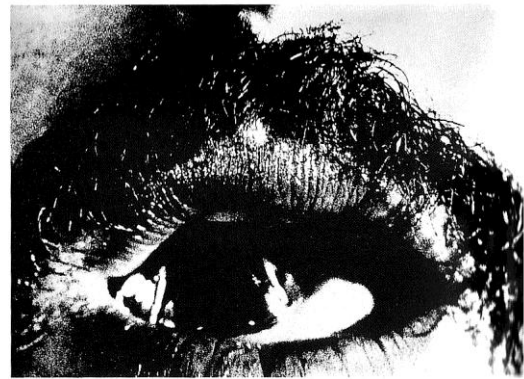
A artista fluminense Lygia Pape é mais conhecida como componente da *sagrada tríade da arte Brasileira*, composta por ela, Hélio Oiticica e Lygia Clark. O caráter jocoso da afirmação não reduz em absoluto a real importância destes três artistas para o desenvolvimento e reconhecimento da arte nacional e dos desdobramentos que a arte moderna e contemporânea encontraram no país. Apesar disso, talvez Pape esteja ainda à sombra de seus dois companheiros de Neo-concretismo, mesmo que o seu trabalho seja de uma potência extraordinária e tenha se desenvolvido de maneira sensível e bem-humorada até seu recente falecimento.

Um de seus últimos trabalhos, por exemplo foi uma jocosa versão do *Étant Donnés* de Marcel Duchamp, com sua cabeça no lugar da boneca. Dentre o tão amplo escopo de seu trabalho - composto, inclusive, pelas famosas embalagens dos biscoitos Piraquê -, eu gostaria de trazer à discussão algumas obras

em que o humor (conceito menos favorecido nos artigos lidos sobre a artista) está claramente na base de sua construção, e, em especial, a instalação *Eat me: a gula ou a luxúria?* de 1976.



75. Lygia Pape, *Étant Donnés?*, 1999.



Eat Me
1975

76. Lygia Pape, *Eat me: a gula ou a luxúria?*, 1976.

Eat me se desdobrava em vários tipos de suporte: primeiro a artista realizou um filme e depois ampliou o trabalho para duas exposições, com o mesmo título. Ambas foram compostas por uma instalação que, além do filme original, dispunha objetos e peças nas quais a mulher enquanto gênero era tratada como objeto de consumo. Em uma esclarecedora declaração sobre *Eat me*, disponível no website Portal do Cinema Brasileiro, Pape detalha o aspecto visual das exposições, bem como suas intenções com o trabalho em questão:

[...] Na entrada, você escolhia penetrar no vermelho ou no azul, e no meio de cada um desses ambientes coloridos havia um cubo com uma estrutura de ferro coberta com um tecido transparente, também cheio de lâmpadas, e dentro desses cubos eu tinha sacos com os objetos de sedução, que eram saquinhos cheios de objetos, como calendário de mulher nua, cabelo gênero pentelho, loções afrodisíacas, amendoim, espelinhos com imagens, textos feministas (como se fosse uma contradição daquilo tudo). Não havia objetos nas paredes, que eram cobertas de lâmpadas; e você podia comprar esses saquinhos por um cruzeiro, o que também era uma forma de contestar o mercado de arte. Eu carimbava, beijava, marcando de batom cada um deles, e “assassinava”. [...] Havia uma série de vitrines: uma forrada de cabelos com maçãs, com toda a parafernália que a mulher coloca para se transformar em objeto de desejo, como dentes, cabelos e seios postiços, cintas, cílios etc.; outra vitrina com fotos, e ainda outra com textos feministas. (Portal Brasileiro de Cinema, disponível em http://www.heco.com.br/marginal/filmes/curtas/02_03_12.php acessado em 11/01/2011).



77. Lygia Pape, *Eat me: a gula ou a luxúria?*, instalação, 1976.

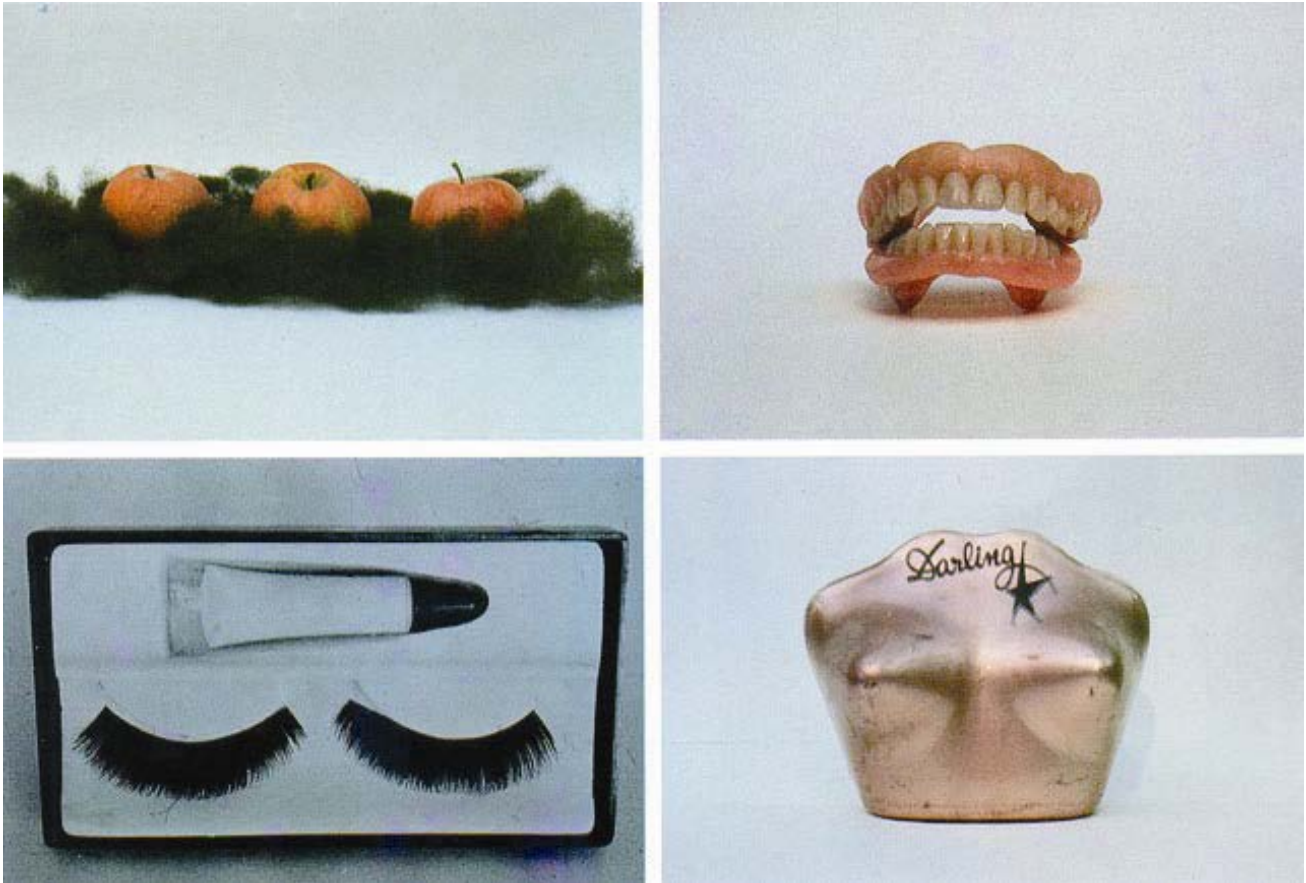


78. Lygia Pape, *Eat me: a gula ou a luxúria?*, instalação, 1976.

De fato, os registros disponíveis dos *Objetos de Sedução*, do letreiro em neon no qual se lia o nome do trabalho e, principalmente do filme, dão indícios do que deve ter sido a experiência de estar presente na instalação de Pape. Assim como Anna Maria Maiolino, Pape estava imersa na contestação sexual e feminista que caracterizou este período, uma resposta não só à desigualdade social entre gêneros, mas também à complicada fase política que o país estava vivendo, especialmente após o AI-5, em 1968. Ao contrário de Maiolino, entretanto, Pape imprimiu um caráter mais despudorado ao trabalho em questão, além de mais sexualmente agressivo. Essa agressividade, no entanto, se conduz através de um viés humorado com o qual a artista expõe suas questões, em um tom que parece uma conjunção entre sátira e ironia.

A intenção da artista era tratar as mulheres como objeto de consumo, e ela o faz de maneira tão ou mais eficaz do que em trabalhos como os das norte-americanas *Guerilla Girls*, por exemplo, porém através de um humor tipicamente nacional que talvez pudesse ser classificado como deboche.⁵⁴ Dentro dos *Objetos de Sedução*, por exemplo, havia batons e cílios postiços, mas também dentaduras, cabelos imitando pelos pubianos e seios postiços, tudo sendo vendido durante a exposição em saquinhos como os usados para a venda de pipocas. É uma mensagem forte, dita de maneira jocosa, mas não menos contundente por conta disso.

⁵⁴ No Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa: “zombaria explícita e veemente; escárnio.” Apesar de ser um termo associado ao humor brasileiro, o palavra *deboche* é considerada galicismo pelos puristas, advinda do francês *débauche* 'uso excessivo e desregrado de todos os prazeres, particularmente os venéreos e os da mesa, devassidão, libertinagem'.



79. Lygia Pape, *Objetos de Sedução*, objetos, 1976.

O filme *Eat me: a gula ou a luxúria* acumula em sua sequência de fotogramas duas bocas, uma masculina e outra feminina, que executam algumas ações e são montadas em uma edição realizada através de princípios matemáticos, mas de forte e evidente caráter sexual. A pesquisadora Vanessa Rosa Machado⁵⁵ fornece uma detalhada descrição do filme:

O início do filme mostra uma boca masculina sensual, com bigode e barba, que chupa e mostra repetidamente para a câmera, que a enquadra fixamente, equilibrando na língua, uma “pedra” vermelha, um objeto plástico lapidado como uma pedra falsa. O som que acompanha a sequência é de gemidos sexuais femininos que vão aumentando de volume e acabam com um grito. A “pedra”, então, muda de cor, tornando-se azul. Depois disso, ainda lentamente, a câmera focaliza uma boca feminina com batom vermelho, um pouco mais distante da câmera que a boca masculina, chupando uma salsicha com mostarda. A sequência seguinte retoma a boca masculina, que, deixando cair a pedra azul, passa a dobrar a língua e brincar com bolhas de saliva. O som que acompanha as sequências repete em várias línguas a frase “a gula ou a luxúria?” [...] (MACHADO, 2008, p. 103-104).

Apenas por esta breve descrição é possível começar a perceber as múltiplas camadas presentes no filme. Há duas bocas que ocupam o quadro todo, mas a relação entre elas através da montagem é mais importante para a gênese

⁵⁵ MACHADO, Vanessa Rosa. **Arte e espaço público nos filmes de Lygia Pape**. Revista Risco, Edição 1- 2008, disponível em http://www.arquitetura.eesc.usp.br/revista_risco/Risco7-pdf/02_art07_risco7.pdf Acessado em 21/01/2011.

desse trabalho do que no filme de Anna Maria Maiolino analisado anteriormente e que também era composto por uma boca feminina e uma masculina. Aqui, há uma brincadeira entre o pueril e o grosseiro, atribuindo-se conotações sexuais às bocas através do uso de salsichas, salsinha, e do próprio ato de chupar. A outra diferença importante entre os dois trabalhos também é que no caso de Maiolino não havia fala, apenas sons guturais e, por fim, as palavras “Anna” e “eu”. Em *Eat me*, a frase “a gula ou a luxúria?” é repetida de várias maneiras e em várias línguas, frisando uma confusão entre as funções da boca: entre comer, falar e fazer sexo.

[...] A montagem se dava de forma que para cada dois metros de boca masculina correspondessem dois metros de boca feminina, depois um metro de cada um dos planos, depois ainda meio metro, um quarto de metro... A construção matemática a qual Pape recorre, evidenciando seu vínculo com a tendência construtiva, foi usada para revelar uma outra dimensão das imagens de sedução. [...] (MACHADO, 2008, p. 104).

Talvez o que Machado busque evidenciar com a última frase aqui citada é que Pape estaria chamando a atenção sobre o caráter de planejamento da sedução, especialmente no que concerne às imagens que a compõem. Os planos têm cores saturadas, o ritmo prende a atenção do espectador deliberadamente, tal como na publicidade, por exemplo. Ou talvez a progressão geométrica fosse uma maneira simples e eficaz de atingir a aceleração de ritmo que a artista ambicionava que o filme possuísse, ainda mais considerando que a montagem antes do advento do cinema digital era um processo difícil, trabalhoso, caro e que exigia um conhecimento técnico hoje já não mais indispensável.

O deboche anteriormente mencionado fica ainda mais claro no final do filme, quando esperamos o clímax, após o crescimento do ritmo da montagem. Este clímax ou final é frustrado pela narração abrupta do anúncio publicitário das “Conchas Cook”. “Ainda enquanto as bocas se alternavam, o anúncio invadia a trilha sonora: ‘caldo de feijão, feijão sem caldo, feijão com caldo...’” (MACHADO, 2008, p.104) .Com este final jocoso, é possível perceber a intenção de sátira e deboche da artista, que constrói uma estrutura típica das piadas, quebrando a expectativa lógica. Esse recurso de *Eat Me* poderia ser incluso na teoria da incongruência do humor, por conta do uso da surpresa e do nonsense, assim como a estrutura de montagem poderia ser analisada sob o viés da teoria do alívio.

O que torna interessante discutir aqui este trabalho de Lygia Pape ao tratar do vídeo *Boquinha* é refletir sobre o potencial imagético de se enquadrar uma boca em movimento que ocupa uma tela inteira e pensar no que pode ser mostrado, no que pode ser incluído como texto e nas intenções que levam a essa escolha. Após refletir sobre esse trabalho de Pape, me dei conta de que a minha boca transformada em uma *boquinha-tela* poderia tornar-se outro ser, tomar vida própria, o que me fez perceber que o texto falado pela Boquinha tomou corpo e, a partir de então, ela mostrou seu caráter sedutor e, por que não, ardiloso. Estar em frente a uma câmera ligada pode provocar uma descarga de adrenalina que, quando aproveitada, proporciona registros

interessantes e, muitas vezes, diferentes do que havíamos imaginado e é muito bom poder incorporar esse *frisson do ao vivo* ao andamento do trabalho.

Em *Eat Me*, Pape coloca em evidência a confusão entre gula e luxúria como uma metáfora para a relação entre os sexos em si e também como expressão da forma como essa relação se dava politicamente à época. No caso de *Boquinha*, há somente uma boca feminina, mas ela se dirige ao outro o tempo todo, em um jogo de sedução que talvez brinque mais com a mistura entre fala e sexo do que comida e sexo, tal como no trabalho de Pape. Ao passo que o trabalho da artista seduz com promessas de luxúria explícita, *Boquinha* refere-se mais aos clichês da subserviência sedutora, ambos utilizando a potência da imagem e de sua edição como força motriz.

Se retomarmos os conceitos de sátira horaciana e juvenalina, creio que os trabalhos analisados de Anna Maria Maiolino, embora lidem com questões políticas, o fazem de maneira delicada, aproximando-os da sátira horaciana. No caso do trabalho de Lygia Pape, o deboche agressivo e a feroz crítica trazem à mente a sátira juvenalina. E quanto à *Boquinha*, parece-me que embora ela seja horaciana em sua essência, flerta com o desconforto da sátira juvenalina, ao causar incômodo a alguns espectadores.

A *Boquinha* promete ao espectador que, caso ele resolva levá-la embora para sua casa, ela não vai ficar falando o tempo todo, ela “só vai falar quando ele quiser”. A intenção aqui é brincar com o clichê da mulher que fala demais, que atordoia seu companheiro com conversas quase ininterruptas, muitas vezes em tom de fofoca (outro clichê bastante associado à figura feminina). A *Boquinha* se vale desse estereótipo para procurar ganhar a simpatia e a confiança do espectador como uma última tentativa, depois de ter tentado usar sua imagem sensual para prender a atenção da pessoa em frente à tela.

3.5. *Boquinha* e a tela como imagem sedutora

Ao realizar o presente trabalho, desde o início eu precisava lidar com a questão da exibição: o vídeo seria exibido em uma diminuta tela de duas polegadas, montada em uma caixa-objeto preta e cujo som só seria ouvido por quem colocasse os fones de ouvido. Utilizei essa especificidade na gênese do trabalho, o que produziu um desdobramento bastante satisfatório, levando minha poética para novos rumos, ou caminhos ainda não devidamente explorados anteriormente. A partir da realização desse trabalho audiovisual, não só pude pensar na tela como um objeto e não somente como o receptor de uma imagem em movimento, como também retirei imagens still de *Boquinha* e as transformei em fotografias, criando uma nova narrativa e explorando, pela primeira vez em minha poética, este meio de produção. Neste subcapítulo, proponho-me a discutir mais detalhadamente a questão da tela a partir de *Boquinha*.

De acordo com a historiadora da arte e professora da Universidade de Oregon Kate Mondloch, as telas são, decididamente, objetos ambivalentes: “janelas ilusionistas e entidades físicas e materiais ao mesmo tempo.” (MONDLOCH, 2010, p. xii). Em seu livro *Screens*,⁵⁶ ela defende que vivemos em uma “sociedade da tela”, pois a visualidade contemporânea seria definida pelas telas, dos celulares e computadores aos painéis eletrônicos e telões. Estamos tão acostumados e dependentes de sua onipresença, que só as percebemos enquanto objetos se elas estão desligadas.

[...] os efeitos subjetivos dramáticos da visualização de telas geralmente são despercebidos. O historiador da arte Jonathan Crary proferiu os perigos de se ignorar estes desenvolvimentos em relação à cultura digital contemporânea já em 1984, apontando como “as telas do computador doméstico e o processador de textos sucederam o automóvel como os ‘produtos-chave’ em uma realocação e hierarquização dos processos de produção em curso. [...]” (CRARY *apud* MONDLOCH, 2010, p. 96).

De fato, não há dúvida da proeminência das telas nos mais diversos aparelhos eletrônicos em nossas vidas, tanto dentro de casa quanto na vida social. Mondloch aponta o que instintivamente já sabemos por também sofrer desse mal: o olho é puxado para uma tela com imagens em movimento, independente de nossa vontade. Um bom exemplo são os cada vez mais constantes televisores ligados em restaurantes e bares, dos quais precisamos fugir se não quisermos ficar hipnotizados frente ao que quer que esteja passando.

Esta reflexão sobre a tela enquanto objeto e seu poder sobre nosso olhar me interessa profundamente ao refletir sobre o vídeo *Boquinha*. Desde sua realização, essa foi uma questão importante com a qual venho lidando, e a materialidade da tela não só foi essencial para que eu pudesse criar esse vídeo, mas também para apontar novas possibilidades para o trabalho prático e para a reflexão teórica subsequente.

As telas têm, em si mesmas, o curioso status de funcionar simultaneamente como portais imateriais para outro tempo e espaço e como entidades materiais e sólidas. A tela enquanto objeto, no entanto, é tipicamente negligenciada na vida diária: a propensão convencional é olhar *através* de telas midiáticas e não para elas. Embora a tela seja um objeto notoriamente escorregadio e ambivalente, que parece fugir de sua sombra de materialidade a cada oportunidade, sua forma física modela tanto seu espaço próximo quanto sua relação com os espectadores. [...] (MONDLOCH, 2010, p.4).

Sempre tive consciência da presença das telas em nosso dia-a-dia, até por ser uma entusiasta espectadora de televisão, sem mencionar todas as outras imagens que dominam nossas vidas. A proliferação das câmeras digitais e dos celulares faz com que todos possam produzir seu *filme*. Basta irmos a um show de música e veremos inúmeras telinhas iluminadas na frente dos olhos de seus donos, intermediando o artista no

⁵⁶ MONDLOCH, Kate. **Screens: Viewing media installation art**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

palco e o espectador. Costumo refletir que se alguém chegasse hoje do passado, através de uma ficcional viagem do tempo, acharia que aqueles aparelhos são necessários para que os humanos do presente possam enxergar. Creio inclusive que a maneira com que nos acostumamos com essas telas onipresentes, a linguagem da televisão e da internet, define como trabalhamos e vivemos. No meu caso especificamente, por trabalhar prioritariamente com imagem em movimento, deixo-me hipnotizar de fato pela sedução da tela, mas também procuro refletir sobre esse poder tão significativo, transferindo a sedução televisiva para dentro de meu trabalho prático e, por consequência, para o campo das artes visuais.

Mondloch afirma que “as imagens em movimento e as superfícies iluminadas dos trabalhos dependentes de tela [screen-reliant works] provocam um tipo diferente de atenção do que os outros objetos artísticos, tanto psicologicamente quanto fisiologicamente.” (MONDLOCH, 2010, p. 21). É interessante refletir sobre isso, especialmente ao levarmos em conta a atual proeminência das videoinstalações em tantas exposições e museus. De fato, a intrínseca sedução da imagem em movimento tem sido bastante aproveitada na arte contemporânea, com seu maior expoente em grandes vídeoinstalações imersivas, tal como nos trabalhos de artistas como Pipilotti Rist, Steve McQueen, Bill Viola, William Kentridge, Douglas Gordon, Candice Breitz, entre tantos outros. A questão sobre a qual a autora nos alerta é que, enquanto partícipes do campo das artes visuais, precisamos nos dar conta de que o frequentador de museus e exposições leva para dentro do ambiente institucional o seu hábito de assistir a filmes, à televisão e aos inúmeros aparelhos eletrônicos com telas, “mesclando a maneira com que ele deambula pela exposição com esses hábitos de vida.” (MONDLOCH, 2010, p. 57).

Através da realização de *Boquinha*, parece-me que tangenciei algumas dessas questões e ainda pude refletir sobre outras a partir da exibição do trabalho. Em primeiro lugar, a criação do vídeo partiu de uma necessidade de responder ao desafio de exibir em uma tela pequena, justamente a de um aparelho MP4, tão comum em nossas vidas e já usado com frequência em espaços expositivos de artes visuais. Por mais que muitas pessoas usem aparelhos similares em seu dia-a-dia, a maneira com que isso se dá nesse ambiente é diversa: no caso de *Boquinha* especificamente, o aparelho já estava alçado à condição de objeto expositivo, colocado em uma caixa de acrílico preta e preso à parede, na altura dos olhos do espectador médio. Essa estrutura é utilizada em todas as exposições do Projeto Portfólio, por cada artista que ali expõe seus vídeos. Interessou-me brincar com essa confusão, fazer com que *Boquinha* não fosse nem o prosaico MP4, nem uma obra de arte, mas sim uma terceira coisa: um mundo à parte, do tamanho da tela de duas polegadas, no qual vive presa uma Boquinha que quer sair dali, e tenta fazê-lo através da comunicação com o espectador.

A maneira com que a Boquinha se dirige ao espectador é sedutora: a fala é explicitamente provocativa, e a imagem de uma boca feminina, com batom, é um clichê que aproveito na concepção desse trabalho. Ora,

tal como procurei discutir ao trazer *Como é bom ser rica!* e também no subcapítulo anterior, identifico no trabalho a apropriação de clichês da cultura popular, especialmente em sua vertente mais poderosa, a imagem, e seu uso como ponto de partida para os trabalhos que trago à discussão, subvertendo esses clichês por meio de estruturas imagéticas ou narrativas através de um viés satírico, ou debochado. Esse próprio viés, expressado através de uma dinâmica audiovisual - e agora também fotográfica - é a base mesma da presente pesquisa e é, em minha opinião, influenciado claramente pela cultura audiovisual popular, vide minhas referências ao humor de entretenimento, à mídia, à linguagem televisiva, por exemplo. Tanto a imagem da boca de batom, exibindo-se e mandando *beijinhos* quanto o texto lascivo, sedutor e feminino buscam referenciar, por exemplo, toda uma linhagem do cinema Hollywoodiano até os programas de comédia mais clássicos, que fazem rir com as mesmas piadas há décadas.

Se os aparelhos com tela estão onipresentes na contemporaneidade, as imagens em movimento contidas neles muitas vezes usam diferentes estratégias de sedução, seja através das cores saturadas da publicidade, ou do ritmo de edição dos videoclipes, ou da beleza perfeita dos atores de Hollywood e das novelas da rede Globo. A imagem em movimento seduz de maneira definitiva, o único ato que podemos fazer para resistir é desligar o aparelho, pois se ele se mantiver ligado, nosso olho estará sendo puxado para qualquer imagem que ali passe.

Minha intenção com *Boquinha* é me aproveitar desse fato consumado e usar uma imagem clichê, uma boca feminina, que, para completar, se dirige ao espectador de maneira lânguida e sensual, e brincar com a sedução também onipresente na cultura audiovisual, tentando fazer com que a pessoa que para em frente à tela e coloca o fone de ouvido *caia na conversa* da Boquinha, assim como um comercial de televisão tem a intenção de vender o produto exposto ao consumidor. É possível que, ao discutir a cultura popular satiricamente no ambiente das artes visuais, possa se causar alguma espécie de subversão, ainda que fascinada com seu objeto de crítica. Ao buscar provocar a atenção do espectador, a intenção da Boquinha seria *puxar* a pessoa para dentro do aparelho, aproveitando-se da natural atração do olho pela tela. Passei a considerar essa possibilidade poética após conversas com espectadores que me relataram tal sensação ao assistir ao vídeo.

Ao longo de *Screens*, Kate Mondloch procura analisar a recepção das videoinstalações na arte contemporânea, fornecendo ao leitor informações importantes e um ponto de vista crítico bastante conectado com a época em que vivemos. Por questões de foco e delimitação, não vou entrar mais profundamente nessas questões aqui, por mais que elas me interessem. No entanto, a autora faz uma breve consideração sobre a influência feminista e psicanalítica nas teorias da recepção que me parece pertinente trazer ao trabalho:

Ao passo que a teoria do dispositivo e as teorias psicanalíticas feministas do cinema oferecem a abordagem crítica mais abrangente ao estudo das instalações dependentes de telas, na medida em que elas tratam dos materiais específicos e aspectos físicos do envolvimento tanto quanto a contribuição da tela como objeto em si, estes modelos institucionais têm suas limitações. [Vivian] Sobchack⁵⁷ aponta as imperfeições da confiança das teorias do cinema recentes em uma trilogia de metáforas insatisfatórias – o modelo formalista do enquadramento da imagem, o modelo realista da janela, e o modelo pós-estruturalista do espelho – para compreender a experiência cinematográfica. O problema, como Sobchack o vê, está em como “todas as três metáforas se relacionam diretamente com o retângulo da tela e ao filme como um *objeto visto* estático, e somente indiretamente à atividade dinâmica de ver que é executada tanto pelo filme e pelo espectador, cada um como *objeto visto*. [...] (MONDLOCH, 2010, p. xiv-xv).

Ao discutir o ponto de vista crítico de Sobchack, Mondloch defende que a teoria do dispositivo foi criticada por ser cúmplice com seu objeto de análise e por sugerir que assistir a filmes inevitavelmente reforça uma poderoso posicionamento machista de observação. “Informadas de maneira similar pela psicanálise, estudiosas feministas fizeram muito ao refinar as teorias baseadas no dispositivo para que atendessem às formações de identidade e corporalização negligenciadas pelos primeiros teóricos.” (MONDLOCH, 2010, p. 99). Modelos psicanalíticos, por sua vez, foram criticados por ignorar a especificidade histórica dos espectadores e da produção visual, deixando de considerar questões de classe, etnia, raça, sexualidade, e outras formas de diferença.

Por mais que os estudos de Sigmund Freud sobre o humor e as piadas sejam um aporte teórico essencial da presente pesquisa, trago essas visões sobre os modelos psicanalíticos da recepção para problematizar as questões que estou querendo levantar e não como um viés teórico para a compreensão do trabalho. Por outro lado, por conta do ponto de vista feminino inerente a minha poética e da minha intenção de fazer uma crítica a certos clichês da feminilidade, é que me pareceu interessante incluir aqui essa citação. Através da análise de Mondloch, pode-se perceber que as teorias feministas, especialmente as de cunho psicanalítico, contribuíram e muito para as teorias do cinema, mas, ainda de acordo com a historiadora, têm suas limitações para a compreensão da experiência cinematográfica.

Uma das ideias mais frisadas ao longo do livro *Screens* é a de que “a presença real no espaço da tela em si como um objeto é frequentemente negligenciada [overlooked].” (MONDLOCH, 2010, p. 64). Assim como invariavelmente olhamos para uma tela ligada e acompanhamos aquela imagem em movimento de maneira involuntária, tendo de fazer uma força suprema se quisermos não olhar, - o que só funciona se desligar.

As ideias defendidas pela autora me proporcionaram novas reflexões tanto sobre o tema quanto sobre minha própria poética. Foi através das colocações de Kate Mondloch que me dei conta de que havia lidado com a questão da tela ao realizar *Boquinha* tanto por responder criativamente ao desafio de exibir em uma

⁵⁷ Vivian Sobchack é uma historiadora de cinema e mídias e crítica cultural norte-americana.

superfície pequena quanto de incorporar esse dado ao trabalho, *transformando* a mesma. A intenção já discutida de criar um mundo ficcional através da tela, no entanto, não ajuda necessariamente o espectador a enxergar o objeto-tela, mas procura quebrar a expectativa de maneira jocosa, ainda que por vezes causadora de desconforto.

Esse estranhamento causado pelo trabalho em alguns espectadores foi, conforme já mencionei antes, um interessante desdobramento da produção prática. Por mais que eu já soubesse ao criar e realizar esse vídeo que haveria algo de estranho naquela *Boquinha*, foi somente depois de familiarizar-me com as teorias de Mondloch que consegui perceber melhor os aspectos imagéticos que eu estava manejando aqui. Mondloch traz em sua pesquisa a abordagem do teórico francês Dominique Païni, que aponta a ação dialética na apresentação de imagens em movimento para corpos em movimento.

Ele propõe que “a instalação de uma projeção de imagens em movimento sempre constitui uma tensão... em um contínuo de imagens que tende [no cinema] a se unir com o fluxo de consciência.” No caso das filme e vídeoinstalações, a coincidência usual entre o fluxo de imagens e o fluxo de consciência do espectador em um cenário cinematográfico, teatral “é combatida”, de acordo com Païni, pela “errância aleatória do flâneur, do visitante/espectador.” [...] (PAÏNI *apud* MONDLOCH, 2010, p. 54).

A ideia da tensão constituída pelo fluxo cinematográfico é interessante e sua potência tenta à derivação por esse caminho, mas, por questões de espaço, focarei na abordagem da recepção das imagens em movimento no espaço expositivo - o que, de fato, é uma experiência completamente diferente da recepção em uma sala de cinema. Ao ter contato com o texto de Mondloch, passei a perceber que, ao realizar *Boquinha*, eu estava propondo uma quebra de expectativa através do humor, mas que não é somente isso que causa desconforto em certos espectadores. Em minha opinião, o estranhamento parece também decorrente dessa quebra do fluxo de consciência do espectador, bem como da expectativa tácita de autonomia do espectador em um ambiente expositivo de vídeoinstalação.

[...] Os espectadores geralmente pressupõem que eles estão no controle da duração de suas experiências com as instalações midiáticas, e, de fato, o tempo em aberto dos ambientes de filme e vídeo contemporâneos tendem a corroborar essa concepção. Ao promover a participação peripatética do espectador e especificamente a duração exploratória da mesma, instalações midiáticas podem, na prática atual, correr o risco de supervalorizar o papel daquele que vê e insinuar que todo significado reside no espectador individual. (MONDLOCH, 2010, p. 57).

Sem me deter na questão de dar, ou não, um excesso de importância para o papel do espectador, acho que em um certo sentido, *Boquinha* brinca com esse poder, e isso seria a fonte do estranhamento, junto com a dismorfia de uma boca sem corpo. Poderia-se afirmar que o espectador médio ao visitar uma vídeoinstalação faz a visita de acordo com seu próprio tempo e interesse, independente da duração original de cada trabalho. Por conta da narrativa da fala da *Boquinha*, essa autonomia poderia ser *sacudida*, pois a

Boquinha está falando diretamente àquele espectador, dizendo coisas como “isso, bota o fone de ouvido, agora minha voz está ecoando dentro da tua cabeça.” Por mais que o vídeo esteja em loop, e essa fala vá se repetir para cada espectador que colocar o fone, a fala da Boquinha busca brincar, quebrar essa suposta autonomia do espectador, o que, naturalmente, causa desconforto. Por outro lado, Mondloch afirma que

as expectativas e os hábitos condicionados associados com assistir a telas de vídeo na vida cotidiana influenciam, portanto, como os espectadores interagem com as tecnologias em um contexto de arte. [...] Dentre esses hábitos culturais está a tendência generalizada dos espectadores de focar sua atenção em monitores de vídeo, seu desejo de ver representações compreensíveis através da mediação da tela (ou, talvez, mais precisamente, “confirmações”) de si mesmos, e, finalmente, a suposição do “ao vivo” do vídeo. [...] (MONDLOCH, 2010, p. 31).

Essa premissa tácita é interessante de ser levada em conta na produção de uma videoinstalação. De uma maneira geral, preocupo-me que meus vídeos sejam compreensíveis para qualquer público, que eles possam comunicar-se sem a necessidade de conhecimentos prévios específicos ou textos explicativos. Dessa forma, *Boquinha* é um trabalho que pede a comunicação com o espectador para existir, precisa se valer de tal desejo de encontro de uma imagem de “confirmação de nós mesmos”. Essa ideia trazida por Mondloch aproxima o meu trabalho prático em questão da função terapêutica da sátira, através da qual Simon Critchley⁵⁸ defende que a intenção da sátira pode ser terapêutica, já que busca transformar as pessoas do que elas se tornaram para o que podem vir a ser, ou seja, intenciona proporcionar uma reflexão através do riso.

Apropriar-se das condições de recepção incorporando ao trabalho a comunicação com o espectador é um recurso utilizado por muitos artistas e mesmo o possível desconforto causado por *Boquinha* tem referência em muitas videoinstalações que, de acordo com Mondloch, “também são capazes de gerar opressivas condições de visualização que delimitam estritamente a interação do espectador com o trabalho [...]” (MONDLOCH, 2010, p. xix).

⁵⁸ (CRITCHLEY, 2010, p. 14-15).

4. *Banheiros do IA e Sala de espera* e a espacialização no ambiente expositivo

4.1. *Banheiros do IA*: lugar e obscenidade

Banheiros do IA também é um trabalho que foi concebido como resposta a uma demanda específica, assim como os outros vídeos dos quais estou tratando nesta parte final da dissertação. A proposta surgiu durante o Estágio Docência do curso de Mestrado, na Disciplina Laboratório da Linguagem Tridimensional, ministrada pela Professora Dra. Maria Ivone dos Santos. Ao longo da disciplina, foi proposto que os alunos ocupassem artisticamente espaços dentro do prédio do Instituto de Artes e, por fim, o espaço urbano. Ao conversarmos sobre minha possível contribuição para o Estágio, a professora sugeriu que eu também realizasse um exercício similar ao que ela estava demandando à turma: criar um trabalho dentro do prédio do Instituto, já que os alunos estavam, neste momento, realizando ocupações no ambiente do IA. Desta forma, também realizei um trabalho prático novo especialmente para essa ocasião e proposta, o que foi bastante instigante. De início tive duas ideias: realizar um vídeo registrando os escritos nos banheiros do prédio, ou gravar, de alguma forma, as aulas de música para bebês que ocorrem no Departamento de Música do mesmo Instituto. Acabei optando pela primeira opção, até porque já tinha um interesse anterior nesses escritos dos banheiros e quis aproveitar a oportunidade.

No início da tarde, ainda em horário de almoço, quando o prédio está mais vazio, gravei, em pouco menos de uma hora, todas as *pixações* dos cinco banheiros do Instituto de Artes abertos aos alunos. Neste primeiro momento, minha intenção era ter um inventário completo, um registro imagético daqueles ambientes repletos de desenhos e escritos. Desde o início, o que me motivou à realização deste trabalho foi a combinação de típicos escritos de banheiro - obscenos, anônimos - com escritos e imagens referentes ao ambiente específico das Artes Visuais e da Música, dois dos cursos do Instituto de Artes que compartilham o prédio em questão.



80. Mariana Xavier, *Banheiros do IA*, stills de vídeo/ fotografias, 2010.

A primeira edição do vídeo, seguindo essa lógica, ficou com aproximadamente vinte minutos e foi exibida no saguão do prédio, durante minha apresentação no Espaço de Montagem, oportunidade na qual artistas propõem uma montagem de seus trabalhos práticos e a apresentam para a turma, durante a disciplina Laboratório da Linguagem Tridimensional. Em uma televisão de vinte polegadas colocada no saguão do prédio, o vídeo ficou passando em loop durante uma manhã. Apesar de ser um aparelho de tubo, já esquecido em uma sala do Instituto, ultrapassado pelas finas televisões LCD, ele ficou discreto no amplo espaço do saguão, exigindo uma aproximação do possível espectador para que o que ali estava exibido se tornasse inteligível.

A partir dessa primeira exibição, percebi que gostaria de seguir trabalhando esse vídeo, que havia nele um potencial a ser explorado mais profundamente. Após os comentários e reações dos alunos e da professora Maria Ivone, bem como alguns amigos que também assistiram ao trabalho naquela oportunidade, segui o editando, buscando abandonar a ideia de inventário completo, e focando naquelas imagens e escritos que fossem mais engraçados, seguindo meu deleite inicial ao ver essas imagens e que, afinal, foi o que me fez realizar o trabalho. Afinal, além do caráter inicial de sobreposição dos escritos *universais* típicos de um banheiro público com os específicos daquele ambiente, interessou-me desde o início os escritos e imagens que eram providos de graça, que mexiam com o usuário do banheiro, ali tornado também espectador, mesmo que involuntariamente.

Dessa forma, o caráter do vídeo foi alterado, com a edição ganhando um papel mais preponderante e a duração final sendo significativamente reduzida. O processo de edição foi gerando versões mais sucintas até que eu chegasse na atual, com oito minutos. Essa remontagem, entretanto, foi diferenciada de meu método anterior de trabalho, pois, ao me dar conta de que queria seguir trabalhando, percebi que um dos caminhos que eu gostaria de explorar seria a transformação das imagens em movimento em fotografias, o que realizei retirando do vídeo as imagens still que me pareciam mais interessantes de serem retransformadas em imagens estáticas.

A partir da seleção e da impressão das fotografias retiradas do vídeo, o trabalho ganhou um novo caráter, através dessas imagens fotográficas. Um dos fatores instigantes dessa decisão artística foi a exploração de transformar uma imagem originalmente estática (escritos na parede) em imagem em movimento (vídeo digital) e retransformá-la em imagem estática novamente, através da obtenção de fotografias. Todo esse processo vem sendo bastante engajante, pois se impôs na pesquisa e tem um caráter inédito dentro de minha poética. Em sua fase atual, a exposição de *Banheiros do IA* será possivelmente uma composição entre o vídeo - exibido com áudio - e os conjuntos de fotografias. Digo conjuntos, pois venho trabalhando as fotografias a partir da configuração original dos escritos nos banheiros, muitas vezes, um diálogo anônimo entre duas ou

mais pessoas. Venho pesquisando maneiras de exibição destas fotografias que respeitem essa configuração bem como a espacialização original destas imagens, mas que também cumpram meu objetivo de serem entendidas pelo espectador, bem como de *representar*, satiricamente, uma transferência do ambiente do banheiro para dentro da Pinacoteca do Instituto de Artes.

4.1.1. *Banheiros do IA*: sátira juvenalina e o tempo transferido ao espectador

O desdobramento mais interessante desse trabalho é a importância que ele ganhou dentro da atual pesquisa, visto que, originalmente, apenas o realizei como resposta a uma demanda do Estágio-Docência. Mais uma vez, percebo que os instintos criativos iniciais, bem como a despreensão presente na realização da maioria dos meus trabalhos são fatores essenciais para o caráter dos mesmos, determinando o teor do que venho fazendo, mais do que as lapidações e reflexões posteriores. Ao gravar e exibir o vídeo durante a disciplina Laboratório da Linguagem Tridimensional, eu ainda não imaginava que aquele exercício poético poderia transformar-se em um trabalho que, não só foi incorporado à pesquisa, como vem trazendo rumos novos a mesma.

Ao propor a exibição deste trabalho dentro de um ambiente de exposição, pretendo uma reespecialização do espaço do banheiro dentro de uma galeria de arte. Além de trazer escritos e desenhos que me parecem particularmente interessantes à visão do espectador (seja pela piada, pelo inusitado, ou pelo nonsense), também vejo nesse ato uma continuação do uso que venho propondo da sátira como crítica, aqui especificamente ao campo das artes visuais. Se o trabalho em si busca fazer o público rir com as imagens ali mostradas, também proponho essa sátira mais sutil e menos óbvia, de trazer os escritos de banheiro – anônimos, despudorados – para um ambiente de exposição.

A espacialização do trabalho se explicita neste momento, não só propondo uma transferência do banheiro para a galeria, mas também oferecendo ao público o tempo de observação, reproduzindo, de certa forma, a experiência desse espectador no ambiente original: o banheiro. “Um espectador pode escolher ficar dentro dessas instalações [dependentes de tela] por seis segundos, seis minutos ou até seis horas, mas o crucial é que a escolha tipicamente é compreendida como sendo do *espectador*, não do artista, trabalho ou instituição. [...]” (MONDLOCH, 2010, p. 47). Tenho a intenção, com esse trabalho em particular, de oportunizar ao espectador a criação de seu próprio tempo de observação de cada uma daquelas imagens. Se eu optar por exibir o vídeo junto às fotos, o visitante terá ainda a oferta comparativa entre os dois braços do trabalho: poderá tanto acompanhar a minha visita ao banheiro, através do vídeo, bem como criar o seu próprio percurso.

O fato de haver nas fotografias escritos e desenhos de cinco diferentes banheiros, um em cada andar do Instituto, e sua montagem realizada de modo que não se saiba de qual exatamente saiu aquela imagem, propõe uma mistura destes espaços. Embora a conexão original dos escritos se mantenha, a conexão espacial

é alterada, pois arquitetonicamente não estamos mais no ambiente original, e naquelas imagens há cinco banheiros condensados.

Através das fotografias, quem monta é o observador, ele tem a possibilidade de criar sua micronarrativa para aquelas imagens, relacionando-se com elas de maneiras diferentes: fisicamente, por criar seu percurso ao observá-las, e culturalmente, através de sua bagagem cultural e experiências de vida. Desta forma cria-se uma espécie de bifurcação do trabalho: no vídeo, o percurso está disponível, e há a minha narração e comentário daqueles escritos. Além disso, eu identifico claramente através da fala, em qual banheiro estou, à medida que vou descendo pelos andares do prédio. Já nas fotografias, a referência arquitetônica inicial perde-se e, mais do que compartilhar um percurso trilhado, ofereço ao observador a oportunidade de criar sua própria montagem narrativa, através de sua relação temporal e espacial com o trabalho, mesmo que algumas das conexões originais permaneçam.

Por outro lado, essa possível divisão seria questionável ao se lembrar da conexão intrínseca entre a imagem original na parede, o vídeo e as fotografias. O crítico francês Raymond Bellour afirma que todas as instalações devem ao cinema e portanto há sempre uma ligação entre a imagem em movimento e essa categoria artística. Bellour parece afirmar que a conexão entre o cinema, a televisão, o vídeo e as artes visuais se dá de tantas possíveis maneiras que sua existência é indiscutível.

Sabe-se que, por um lado, as instalações não existiriam sem o cinema. Reprisado, reenunciado, desconsertado, reduzido a minuetos o cinema é tomado nas instalações como refém de um desejo artístico que não é o seu. Todas essas obras indicam o fantasma real do que se perde, sobretudo via tevê, na arte e no cinema. [...] Entre os cineastas atraídos pela instalação e os “artistas” aos quais o cinema fornece a matéria prima, existe a massa enorme e proteiforme de todas as instalações (das foto-dioramas de Beat Streuli aos quartos de pura luz de James Turrell). Elas foram durante muito tempo tributárias dos efeitos ideológicos da televisão e das qualidades próprias do processo de vídeo. Pelos meios, os mais diversos, muitas estão, pouco a pouco, se aproximando do cinema e do qual reelaboram certos elementos do dispositivo tanto quanto os modos de figuração e de posturas narrativas – a ponto que se pôde formular a hipótese flutuante de *Un autre cinema* [...]. (BELLOUR, Raymond. **A querela dos dispositivos**. Revista Poiésis 12, Niterói : Universidade Federal Fluminense, Novembro de 2008, p 20).

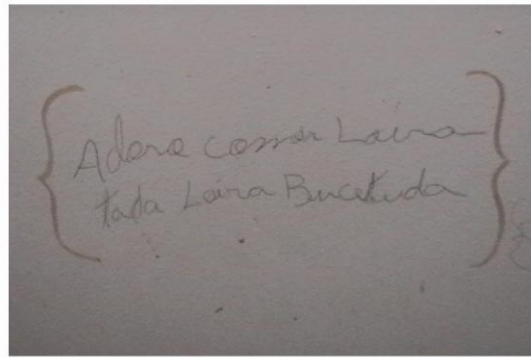
Outro importante crítico francês também sempre referenciado nos estudos de vídeoarte é Phillipe Dubois. É interessante aproximar excertos do pensamento destes dois autores ao tratar-se da transformação do vídeo em fotografia e da espacialização desta no espaço expositivo, pois suas visões têm algo de complementar uma à outra. Ao analisar o trabalho *24 hour Psycho* do artista escocês Douglas Gordon, Dubois afirma que para artistas como Gordon, o cinema é tão matéria-prima para seus trabalhos quanto a tinta para um pintor. Neste caso, a partir do filme de Hitchcock, o artista estende o filme a uma duração impossível,

praticamente transformando-o em imagem estática. Para Dubois, o filme não é mais assistido pelo seu conteúdo narrativo, mesmo porque *Psicose* é um dos filmes mais conhecidos no mundo.

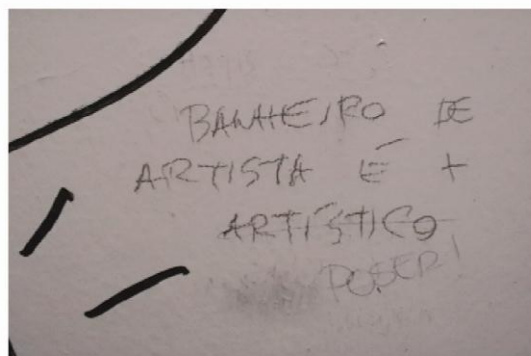
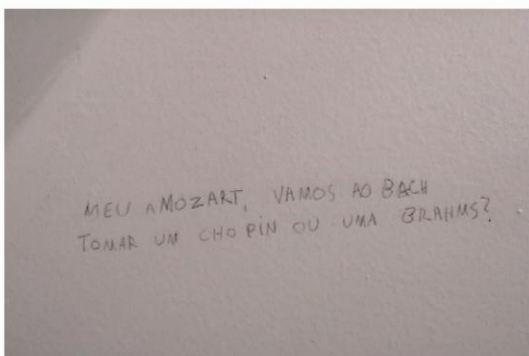
[...] Trata-se de uma exibição do filme de Hitchcock, *Psicose*, integralmente, com toda a duração do filme. Essa projeção foi feita em uma sala de museu, não dentro de um cinema. A projeção foi feita sobre uma tela que fica suspensa no meio de uma sala. Nós vemos as imagens dos dois lados da tela, porque a tela é transparente. O espectador não está sentado; ele se desloca nesse espaço. Sobretudo, uma coisa importante, é que a imagem é feita com a câmera lenta, de uma forma que, se o filme normal dura uma hora e meia, a projeção vai durar 24 horas. Então é *Psicose* durante 24 horas, sem corte. [...] Nós o olhamos então como nós olhamos uma pintura, pela beleza plástica das imagens. Então o piscar dos olhos da atriz principal que duraria dois segundos, na câmera lenta, nós podemos contemplar por mais tempo. [...]. Então cada imagem do filme do Hitchcock torna-se um quadro. Esse é o exemplo de um filme que é, literalmente, mais exposto que projetado. Exposto como uma exposição mais do que projetado como é o cinema. (BERARDO, Rosa Maria. **Entrevista com Phillipe Dubois**. Revista Comunicação & Informação volume 11, Goiânia : Universidade Federal de Goiás, 2008. p. 147-148).

Outro aspecto interessante que o trabalho adquiriu deu-se pelo fato de que os banheiros foram pintados depois de sua realização. O fato de que todas essas imagens desapareceram de seu local original transfere a *Banheiros do IA* o papel de registro de uma configuração que não mais existe, somente agora nas imagens em movimento e fotografias montadas na parede. Parece-me engraçado que essa camada de *memória* tenha se imposto ao trabalho, cuja intenção original era simplesmente exibir algumas frases jocosas de escritos de banheiro como exercício artístico. A partir desse fato, venho refletindo que, mais uma vez, o humor e a sátira mais especificamente, são, no fundo, pontos de vista, maneiras de trilhar um percurso – poético, neste caso. Esse ponto de vista jocoso acaba por combinar consigo, e o exemplo de *Banheiros do IA* corrobora esse fato, uma reflexão e um estudo que nada têm de contraditório com o olhar jocoso, já que ele nada tem de leviano, embora leve.

As *pixações* que considero mais engraçadas, e portanto mais interessantes, foram transformadas em fotografias que permitem ao espectador definir o tempo de visualização de cada uma delas, um atributo que não é possível na versão em vídeo. As imagens aqui têm baixa resolução, resultado da escrita a lápis em uma parede cinza, registrada em vídeo por uma câmera amadora sem tripé. Há desde diálogos envolvendo os onipresentes *palavrões*:



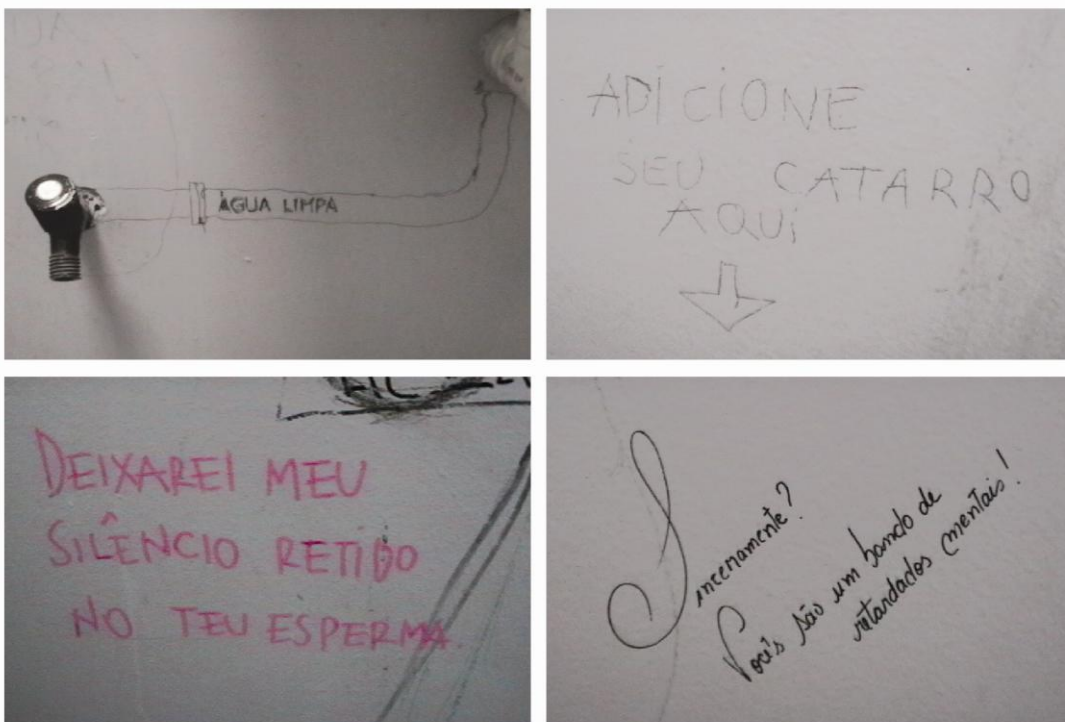
Escritos específicos da área de artes visuais ou música:



Referências inusitadas à cultura popular:⁵⁹



E, ainda, escritos surpreendentes ou inclassificáveis:



81. Mariana Xavier, *Banheiros do IA*, stills de vídeo/ fotografias, 2010.

⁵⁹ *Molejão* e *É o tchan* são duas bandas brasileiras da década de noventa, de pagode e axé music, respectivamente.

Mais do que discorrer sobre escritos de banheiro e suas características inerentes, interessou-me manipular essas imagens em primeiro lugar porque elas são engraçadas, porque, ao frequentar esses banheiros, elas me chamaram a atenção e me fizeram rir. De todos os trabalhos elencados na presente dissertação, no entanto, me parece que *Banheiros do IA* é o que flerta mais diretamente com a sátira juvenalina, pelo ambiente retratado e pelos escritos mais despudorados ou escatológicos. Através do anonimato de um banheiro público, há escritos bastante característicos, geralmente de caráter sexualmente agressivo -o que até é bastante contido nos banheiros do IA. Outra característica comum de tais escritos é a piada, que era preponderante naquelas paredes à época da gravação e está presente na essência do trabalho. Há piadas de tipos diferentes: imagéticas e/ou textuais, e as trago para o ambiente das artes visuais, procurando readicionar visibilidade a elas, seguindo, de certo modo, a tradição mencionada por Freud - e citada no primeiro capítulo - da necessidade que temos de compartilhar as piadas que vamos conhecendo.

O registro de escritos anônimos em lugares públicos aparece também na obra do artista francês Jean-Luc Moulène, fotógrafo que já realizou séries com produtos da publicidade e objetos banais, além de paisagens e indivíduos marginais. De acordo com Ligia Canongia, curadora da exposição *Reflexio*, exibida no Santander Cultural de Porto Alegre em 2009, “o artista ajusta os valores estéticos da fotografia contemporânea aos canais da mídia de massa, democratizando sua circulação.” (CANONGIA, 2009, p. 59.) Nesta ocasião, o artista apresentou o trabalho *O túnel*, no qual ele registrou os escritos obscenos de um túnel em Paris, “por um indivíduo ‘marginal’, com seu palavreado chulo e anônimo.” (CANONGIA, 2009, p. 59.) O trabalho foi apresentado como uma pilha de revistas em papel jornal que eram distribuídas ao público. As revistas, em formato 20cm x 27cm, mostram a foto do escrito à esquerda, e o texto reproduzido em quatro línguas: francês, inglês, japonês e português. O curioso é que foi feita também uma truncada tradução do francês coloquial para o português -escrito de maneira chula e com erros ortográficos-, que adicionou humor, ainda que involuntariamente, ao trabalho, vide as imagens abaixo:

gotta kill the good/below race stuffed the man
あ/バ/ま/殺
い/つ/の/善
こ/の/種
を/殺/す
と/い/ふ
人
も
あ
る

il faut tué
cette race de bonhomme
crevé l'homme



82. Jean-Luc Moulène. *Le Tunnel*, 2005-2009.

Canongia afirma ainda que “como as inscrições violentas de banheiros públicos, estas também são redigidas por ‘ninguém’ e dirigidas a qualquer um – mais ou menos como se quer o sujeito neutro do documento.” (CANONGIA, 2009, p. 59). Creio que *Banheiros do IA* aproxima-se d’o *túnel* neste aspecto, ambos buscam expor esse anonimato no ambiente artístico. Os escritos de Moulène não são isentos de graça, mas seu caráter principal é sem dúvida uma grande agressividade contra pessoas – o nome Solange Cavagna é citado por mais de uma vez, advinda de um desejo de vingança e assassinato.

Já os escritos de *Banheiros do IA* estão mais próximos das piadas, e minha maneira de apresentá-las, em fotografias especializadas e por um registro audiovisual, também é bastante distinta da proposição de Moulène, que tem o seu trabalho levado para casa pelo público, ao passo que no trabalho em questão é proposta uma experiência ao espectador durante a exposição. Os escritos no meu trabalho são mais jocosos, mais próximos da graça, enquanto os do trabalho de Moulène são mais chocantes, ofensivos. Ao passo em que com *O túnel*, o visitante pode levar o trabalho para casa, e usufruí-lo na privacidade de sua casa, *Banheiros do IA* transfere o tempo para o espectador, o trabalho oferece, através da espacialização fotográfica, a possibilidade do observador remontar, de alguma maneira, aquele espaço. No entanto, ele não é mais o

mesmo, tanto em termos arquitetônicos quanto em termos temporais, pois aqueles banheiros não existem mais, na medida em que suas paredes foram pintadas.

O que aproxima os dois trabalhos, sem dúvida, é esse desejo de compartilhar os escritos invisíveis, populares e anônimos:

A fotografia revela e expõe a “invisibilidade” dos muros de rua, torna-os visíveis e legíveis, recuperando suas “vozes”. Ela é o veículo de desvelamento do visível, do que é despercebido por olhares desatentos. Como as escrituras dos muros, essas imagens “documentais” guardam um caráter ao mesmo tempo íntimo e público. Devassam simultaneamente os olhares do fotógrafo, dos “escritores” e o nosso, retirando-os de seu estado cego e passivo. A fotografia, em *O túnel*, busca resgatar o sujeito que escreve, aquele que lê e o que vê: autores e espectadores anônimos, que se redescobrem na imagem. (CANONGIA, 2009, p. 59).

Por outro lado, identifico tanto no trabalho de Moulène quanto em *Banheiros do IA*, a existência de uma distância tanto física quanto inerente a própria imagem que constitui os trabalhos. A distância física se dá por não estarmos mais no local de onde se origina as revistas de Moulène (um túnel em Paris), nem dentro de algum dos banheiros do Instituto de Artes, que, inclusive, não existem mais tal como se configuravam quando da gravação do vídeo. A distância presente na imagem aparece de diferentes maneiras. N’o *túnel*, as fotografias são impressas em papel jornal, ao lado de sua tradução, e, expostas em pilhas no espaço expositivo, para que o visitante leve um exemplar para casa. A imagem torna-se múltiplo, e uma relação com a pessoa que leva a revista é estabelecida, através desta distância mesma, entre a pessoa que escreveu, a que fotografou e distribuiu e a que leva a imagem para casa.

No caso do meu trabalho, proponho uma relação espacial que, embora referencie um local existente, condensa múltiplos ambientes, ampliando a distância entre os espaços. Através dessa operação, intento possibilitar um percurso do olhar do observador sobre a imagem, olhar este que cria sua própria relação com a mesma, ao mesmo tempo que permite a imaginação de um outro espaço, diferente para cada espectador. No processo associativo possível através da versão fotográfica de *Banheiros do IA*, o observador coloca em funcionamento uma dimensão comunicativa, que, através da distância temporal e espacial, tem a possibilidade de reconstruir aquele ambiente de várias maneiras diferentes. Tenho intenção de que aquelas imagens sejam peças para o espectador, como pistas da experiência de ler escritos de banheiro, as quais ele vai seguindo, vindo de lados diferentes tanto espacialmente quanto culturalmente.

Como creio que a essência do trabalho em questão está na jocosidade dos escritos dos Banheiros do Instituto de Artes, gostaria de trazer à discussão o trabalho de um importante artista e que é uma referência fundamental não só para mim, mas para muitos artistas contemporâneos brasileiros: Paulo Bruscky. Este

artista pernambucano tem uma obra pioneira e essencial ao se falar em arte contemporânea brasileira, seja através da arte-postal, da xerografia ou das performances. Entretanto, o aspecto fundamental da obra de Bruscky para mim é o humor em forma de sátira e deboche, mirando tudo e todos, mas, sobretudo, o campo específico do sistema das artes no Brasil. É através desse viés que esse artista me inspira, mas no caso específico de *Banheiros do IA*, é o ponto de vista debochado e curioso sobre o cotidiano que aproxima uma poética da outra.

O escárnio está presente em vários trabalhos de Paulo Bruscky, principalmente na década de 1970. [...] Com seu humor, combate a atitude pretensiosa da altacultura em sua ênfase absoluta no profissionalismo do artista, na noção romântica de artista como gênio, distinto representante da elite. Essa forma de humor tem um forte componente catártico, que se testemunha em outras performances, como, por exemplo, em *Artistas limpos e desinfetados* (1987). (FREIRE, 2007, p. 43).



83. Daniel Santiago e Paulo Bruscky, *Artista limpo e desinfetado*, 1987.

O artista também fez vários filmes super-8 e vídeos, investigando o meio, experimentando com espelhos acoplados à câmera, colando pontas de filmes e, também com os potenciais dessas mídias, seja na *Xerperformance* (1980) ou em *Registros* (1979). A primeira “é fruto da relação direta e íntima do artista com a copiadora e suas possibilidades inusitadas. As milhares de cópias resultantes do relacionamento do artista com a máquina são transformadas em filmes super-8.” (FREIRE, 2007, p. 131) Já *Registros* é um vídeo no qual o

artista grava a si mesmo, sujeitando-se a um exame com um aparelho eletroencefalógrafo. Bruscky exhibe também o resultado gráfico desse exame, bem como outros trabalhos em papel derivados desta experiência. A imagem em movimento tem, portanto, um papel importante na trajetória do artista, além do ponto de vista debochado, tornando-o, mais uma vez, um referencial básico para a presente pesquisa. A apropriação de jornais, de panfletos e sua transformação em trabalhos gráficos irônicos também pode exemplificar o que aqui chamo de ponto de vista jocoso, ou satírico, que aproximo do meu próprio, origem de toda minha produção artística.



84. Paulo Bruscky, *Xerperformance*, 1980



85. Paulo Bruscky, *Registros*, 1979.

Conforme mencionei anteriormente, o deleite de ler os escritos nos banheiros registrados foi o ponto de partida do trabalho, decorrente, me parece, de um ponto de vista debochado e irônico, intrínseco a minha maneira de ver o mundo. Creio que é esse ponto de vista mesmo a maior aproximação com o trabalho de Paulo Bruscky e com sua pessoa enquanto artista. É, neste caso, um olhar para o cotidiano, presente em tantas poéticas, mas aqui impregnado de jocosidade, de uma busca pela graça como estratégia artística.

Se a utilização de objetos cotidianos faz parte da poética de Bruscky, esse cotidiano afasta-se da indiferença sugerida por Marcel Duchamp com seus ready-mades. Em Paulo Bruscky, o estranhamento do cotidiano passa pelos objetos na subversão de seus usos. O que mais lhe interessa é a ironia resultante de seu desuso e de sua inutilidade. (FREIRE, 2007, p. 32).

Parece-me que *Banheiros do IA* também está impregnado por um estranhamento do cotidiano, um olhar para as pequenas jocosidades do dia-a-dia. Há tanto o ponto de vista distraído da leitura imediata do cotidiano, mas também há na sequência um certo deslocamento que, por sua vez, leva à reflexão posterior que colabora na elucubração do trabalho artístico. É um deslocamento de sentidos? Não seria ele, em si, a origem mesma da piada, por sua incongruência? A imagem, fruto do olhar cotidiano, é adulterada, trocada de lugar e manipulada através do humor nos trabalhos aqui discutidos. Por outro lado não há também o deslocamento físico e temporal? Se os banheiros tal como eles eram não existem mais, as fotografias guardam em si um lastro deste local? A imagem seria capaz de condensar todas estas camadas?

As imagens resistem a uma interpretação que as prenda ao lugar comum, e até mesmo provocam uma ruptura no fluxo da vida cotidiana. O choque e o estranhamento, provocados por deslocamentos de sentido que causam risos, são características do trabalho de Paulo Bruscky. (FREIRE, 2007, p. 28).

O choque também está presente no caráter obsceno das paredes dos banheiros, possivelmente provocando o imaginário do observador, que, ao mesmo tempo, se aproxima e se afasta dessas imagens, com um misto de fascínio e choque. É curioso que a palavra *obscenidade* traga, além da conhecida definição de algo que fere o pudor, também uma evocação de algo fora de cena, algo que se faz presente mesmo fora de quadro, bem como parece estar onde não deve. Esta natureza intrínseca dos escritos de banheiro ganha uma possível transposição para um ambiente expositivo, buscando tornar-se um trabalho que traz à visibilidade certos escritos anônimos dos banheiros, mas que, ao mesmo tempo, amplia a distância entre as fotografias e as imagens originais, evidenciando, talvez, justamente o que não está ali, o que está fora de cena.

Além da intenção original de causar riso, a retransformação dos escritos de banheiro de imagens estáticas para imagens em movimento e depois novamente para imagem estática é o desdobramento mais pertinente nessa fase final da pesquisa. Como o vídeo tem um aspecto muito forte de “visita guiada”, que, embora me agrade, restringe as possibilidades do trabalho; a necessidade de alterar a imagem se impôs e venho experimentando possibilidades distintas de sintaxe imagética, de maneiras de exibição, que poderão gerar caminhos distintos de concatenação desses escritos, talvez permitindo ao observador criar um outro espaço de leitura, reinventando aquele espaço.

4.2. *Sala de espera* – um vídeo site-specific?

No início do capítulo anterior, mencionei que havia realizado dois trabalhos novos em 2010 para a exposição Projeto Portfólio em São Paulo. Além do já tratado *Boquinha*, também gravei um vídeo chamado *Sala de Espera*, especialmente para a ocasião. Antes mesmo de visitar a sede da agência Aktuell, eu já havia visto fotos daquele ambiente expositivo: a sala de espera da agência, composta por quatro poltronas, quase simétricas, uma pequena mesa redonda com revistas em cima e uma televisão LCD no meio.



86. Sala de espera da Agência Aktuell

Assim que recebi o convite para a exposição, eu já sabia que queria que o vídeo que eu iria exibir naquele ambiente fosse realizado nele mesmo, criando uma ideia de quadro dentro do quadro. Essa ideia foi ainda anterior a do vídeo *Boquinha*, que foi realizado antes, em Porto Alegre, ao passo que esse trabalho foi gravado e editado uma semana antes da abertura da exposição, já em São Paulo.

No caso de *Sala de Espera*, a ideia inicial teve poucas alterações durante seu processo de transformação em trabalho realizado. Desde os primeiros relatos que colhi sobre o espaço expositivo, depois através da visualização das fotos e, finalmente, conhecendo in loco o ambiente da sala de espera, eu sempre soube que queria gravar e exibir um vídeo naquele mesmo local, com a câmera colocada frontalmente à televisão, no mesmo ângulo das fotos que eu havia visto, para brincar com a ideia de simetria e de mise en

abyeme. Relatei minha intenção à curadora Alessandra Marder, que foi muito generosa não só por permitir a realização de uma gravação no ambiente profissional da agência, como por me permitir essa experimentação a poucos dias da abertura da exposição.

Para garantir uma boa qualidade de imagem, já que a televisão LCD widescreen tem bastante resolução, levei uma câmera profissional de Porto Alegre para São Paulo, emprestada pelos amigos artistas André Severo e Paula Krause, cuja generosidade também foi essencial para a realização do trabalho.

4.2.1. *Sala de Espera* na sala de espera

Dessa forma, *Sala de Espera* foi realizado com apenas um plano fixo, com a câmera estática em cima de um tripé, em um ângulo de 90° graus em relação à televisão centralizada no meio da sala. Os dois personagens do vídeo, a mulher e o homem, foram interpretados pelo ator Márcio Brodt (que também atuou em *PIKNIK*) e pela artista Adauany Zimovski. Mais uma vez, contei com a generosidade desses dois amigos que, não só colaboraram ativamente na realização do trabalho, como também cederam suas imagens e se dispuseram a passar um turno comigo realizando o vídeo. Passamos uma tarde gravando na agência e tínhamos o desafio de não interferir na dinâmica do local, já que ali é a entrada da empresa e, na frente da sala de espera, está um balcão com as secretárias, portanto tínhamos de ser rápidos e discretos.

A ação do trabalho resume-se à entrada do homem em cena. Ele fica sozinho um tempo, cheira sua própria axila, ajeita sua roupa. A mulher chega, ele a nota, observando seu corpo de soslaio. Ela atende o celular, pega uma revista, senta novamente. Levanta para pegar outra revista, deixa cair a pilha. Ele levanta para ajudá-la a recolher as revistas. Eles sentam-se novamente, ele conta algo para ela que os levam às gargalhadas. Ele é chamado e sai. Ela fica sozinha, retoca a maquiagem. Um outro homem chega e senta-se. Ela levanta e vai embora.



87. Mariana Xavier, *Sala de Espera*, stills de vídeo, 2010.

Eu já sabia desde a concepção do vídeo que ele deveria ser longo, sem constituir necessariamente uma narrativa que devesse ser acompanhada na íntegra pelo espectador para a sua compreensão, pois queria

que o trabalho desse conta do tempo de uma sala de espera, onde parece, por vezes, que ele se distende. É sabido que percebemos a passagem do tempo de maneiras diferentes, dependendo de uma série de fatores. Ao passo de que quando estamos com a pessoa amada, por exemplo, as horas passam rápido; em uma sala de espera o tempo passa devagar, os minutos se arrastam, muitas vezes virando horas.

Eu quis fazer um trabalho que lidasse com esse tempo estendido, que acompanhasse o ritmo percebido pelas pessoas na sala de espera da agência. Como a maioria de meus trabalhos têm curta duração, com menos de dez minutos em média, o que chamo de longo ficou na realidade com treze minutos e trinta segundos. Gosto de fazer vídeos de curta duração, minhas ideias tornadas audiovisual acabam, naturalmente, tornando-se trabalhos que se desenrolam em poucos minutos. Creio eu que essa intenção é proposital, possivelmente influenciada pelo meu gosto por televisão e o ritmo de edição de alguns programas humorísticos, tais como o *Pânico na TV*, por exemplo; sem mencionar a internet com suas múltiplas janelas e os vídeos do Youtube, no qual a duração de cinco minutos já é considerada longa.

Além disso, por conta do vídeo ser exibido nesse ambiente de trabalho, com o tempo fui me dando conta de que queria que o vídeo fosse mudo, sem áudio, que o espectador pudesse acessá-lo sem a necessidade de diálogos. Quando eu e os atores chegamos para a gravação, estava passando um vídeo de Cristiano Lenhardt, pois era o final da exposição anterior, da qual ele era um dos artistas participantes. Somente pelos poucos minutos que ficamos ali, percebi que o loop de áudio naquele ambiente onde algumas pessoas trabalham em torno de oito horas por dia era atordoante para elas, sobrepondo-se em relação ao trabalho - que, aliás, era ótimo - e gerando algo que é muito comum em vários ambientes expositivos depois da abertura das exposições: os técnicos ou responsáveis diminuem o volume dos equipamentos, para conseguir trabalhar naquele ambiente e manter sua sanidade mental. Como eu não queria correr esse risco, decidi, de vez, fazer um vídeo sem som e assumir essa característica na gênese do trabalho, formatá-lo para que a ausência de áudio ganhasse importância em sua dinâmica.

Desse modo, instalei a câmera sobre o tripé e passamos em torno de duas horas gravando. Em um primeiro momento, gravei a sala de espera vazia durante alguns minutos. Em seguida, editei rapidamente esse material no meu computador e autorei um DVD, que foi colocado no DVD player acoplado à televisão, para que nela ficasse passando a imagem da sala vazia durante a gravação do vídeo propriamente dito. (É em momentos como esse que valorizo não só o computador portátil tornado uma ilha de edição móvel, mas também o conhecimento técnico necessário para realizar operações como essa com rapidez, essencial em um trabalho com essa característica de não termos muito tempo nem podermos atrapalhar o fluxo da empresa.) Eu me posicionei ao lado da câmera, passando instruções e estimulando os atores a interagirem um com o outro, respeitando o tempo distendido de uma sala de espera.

Quando os atores estavam sozinhos em cena, eu os estimulava a fazerem coisas que faríamos de fato se estivéssemos sozinhos em uma sala de espera: checar nossa higiene pessoal, passar maquiagem, observar cada detalhe daquele ambiente, olhar para a secretária, observar as outras pessoas na sala com um olhar de soslaio, arrumar a própria roupa... Quando o casal se encontrava junto, minhas orientações eram de começar por olhares (o mútuo e o sorrateiro), passar para sorrisos, daí às gentilezas e, por fim, ao diálogo. Funcionários e colaboradores da agência passaram na frente da câmera e foram incorporados ao vídeo de maneira fluida, sem a necessidade de qualquer combinação prévia. Por incrível que pareça, a câmera não chamava a atenção das pessoas, tanto que o homem que senta ao final do vídeo, sentou-se mesmo sabendo que ali havia uma câmera e que algo poderia estar sendo gravado. Apesar de estarmos com uma câmera grande acoplada sobre um tripé alto e sermos pessoas estranhas naquele ambiente, conseguimos desaparecer dentro do possível e permitir que aquele ambiente mantivesse sua dinâmica normal. Este aspecto trouxe um espírito de documentário ao trabalho, creio que pela ação dos atores ter sido apropriada àquele ambiente e por não termos feito muito barulho. Em um certo sentido, era como se estivéssemos gravando a ação corriqueira, cotidiana daquela sala de espera. Me parece que este estilo pouco invasivo de gravação cumpriu a função tanto nesse momento por termos conseguido, mesmo com a câmera, nos camuflar naquele ambiente, quanto transpareceu na exibição posterior do trabalho, conforme vou relatar no próximo subcapítulo.

4.2.2. Site-specificity e o diálogo não ouvido

O diálogo supracitado tem uma característica fundamental na concepção do trabalho: ele não é ouvido. Por mais que os atores tenham improvisado a partir de minhas orientações e termos, os três, caído na risada no dado momento do trabalho, isso não é ouvido pelo espectador, bem como a minha voz ao longo de toda a gravação.⁶⁰ Conforme mencionei anteriormente, uma das razões para essa escolha foi fazer com que o vídeo ficasse um tanto camuflado naquele ambiente, que pudesse não chamar a atenção das pessoas de imediato, exigindo um certo tempo de reflexão (mas certamente não o tempo da duração total do vídeo), e de assimilação de que aquelas imagens aconteciam naquela mesma sala, gravadas no mesmo ângulo em que estavam sendo exibidas no televisor.

A partir dessa decisão prévia à gravação, pude ficar ao lado da câmera falando com os atores o tempo todo, e eles puderam expressar-se livremente, pois o diálogo não ganharia o peso de tornar-se narrativa dentro do trabalho. Ao mesmo tempo, sem o áudio, o que é dito acompanha todas as outras ações dentro do vídeo: é uma tentativa de uma representação universal de como nos comportamos em uma sala de espera. A conversa não ouvida representa o diálogo sobre amenidades tão característico desses ambientes: o casal pode estar falando sobre qualquer assunto. Por mais que haja um acidente ao eles derrubarem as revistas e um diálogo

⁶⁰ No DVD em anexo coloquei um trecho de making of de *Sala de Espera*, para que o processo de realização seja melhor compartilhado.

que leva o casal às gargalhadas, ambas as situações pouco comuns na *vida real*, a grande maioria do que é mostrado ali poderia ser feito por qualquer um de nós nesse ambiente que frequentamos em diversas situações ao longo de nossa vida.

Era essencial para mim também que as revistas fossem itens tão protagonistas quanto os atores em *Sala de Espera*, pois é uma das coisas em que eu primeiro reparo ao entrar nesses ambientes e também na *qualidade* das revistas. As piores salas de espera não têm nenhuma revista, mas são raras. Muitas têm revistas velhas, de muitos anos atrás, às vezes até décadas, podem ser o destino de alguma coleção ou faxina. Outras salas de espera melhores têm revistas novas, mas de pouco interesse - muitas vezes promocionais: sobre barcos, imóveis ou joias – essas são bem comuns. As melhores, claro, também comuns são as com as revistas da semana ou do mês. Por eu me interessar tanto pelo assunto, levei algumas revistas com capas interessantes para a gravação, emprestadas da coleção da amiga produtora Jaqueline Beltrame, o que, aliás, revelou-se uma ótima ideia, pois as revistas da sala de espera da Aktuell estavam na categoria das revistas promocionais.

Junto com os atores, aos poucos chegou-se à ideia da mulher derrubar as revistas e o homem levantar para ajudá-la, encenando uma cena bastante clichê de flerte, sem nenhuma consequência. Esta ênfase nas revistas corrobora minha intenção de criar um trabalho que, embora tenha características site-specific, busca uma linguagem universal, identificável por qualquer espectador que já tenha estado em um ambiente semelhante.



88. Mariana Xavier, *Sala de Espera*, Projeto Portfólio, 2010.

Sala de Espera é um vídeo que foi realizado especificamente em resposta ao seu local de exibição: ele foi gravado e exibido no mesmo local, podendo ser considerado um trabalho site-specific. Eu já imaginava que o trabalho poderia ser considerado à luz dessa problemática contemporânea, para usar um conceito operado pela tese de Doutorado da professora do Instituto de Artes Ana Albani de Carvalho. Foi somente depois da realização do vídeo, no entanto, que fui pesquisar o conceito e suas origens:

Uma obra site-specific, por sua vez, não se apresenta necessariamente como uma instalação. O que importa, no caso, é que a "identidade locacional" (KWON, 2002) seja operada como uma questão artística e estética, o que pode ser feito a partir da escultura, da pintura, do desenho, da fotografia, do vídeo ou de qualquer outra linguagem em termos plásticos, poéticos e de linguagem. (CARVALHO, 2005, p. 332).

Através da leitura de Miwon Kwon⁶¹ - autora que trabalha com o conceito de site-specificity - Carvalho afirma que essa denominação é mais uma maneira de se problematizar certos trabalhos e suas características (daí o termo problemática contemporânea) do que uma categoria estanque. Dessa forma, me senti à vontade para discutir *Sala de Espera* através desse viés, já que independente do uso de certos termos, o trabalho indubitavelmente só existe por conta de um lugar específico. É a segunda vez que realizo e exibio um trabalho no mesmo local, tendo acontecido em *PIKNIK* (2007), no qual Luiz Roque e eu filmamos e exibimos o filme nos Jardins do DMAE, em Porto Alegre. A especificidade fundamental que diferencia o processo dos dois trabalhos é que, no caso de *PIKNIK*, ele foi exibido em uma tela ao ar livre especialmente construída para o evento, enquanto *Sala de Espera* foi pensado para ser exibido em uma televisão que é parte permanente daquele ambiente onde o vídeo foi realizado.

Não caberia aqui entrar em uma discussão mais profunda sobre os espaços destinados à exibição de arte, ou às saídas encontradas pelos artistas para questionar o espaço institucional. No entanto, *Sala de Espera* possui em si não só o fato de ter sido realizado a partir de um local específico, como de ter sido exibido nesse mesmo lugar. É por conta dessa característica intrínseca que trago essas questões à discussão. "O espaço onde uma produção artística vem inscrever-se pode ser também, simultaneamente, o de sua realização." (FERVENZA, Hélio. **Formas da Apresentação: da exposição à autoapresentação como arte.** Revista Palíndromo, Agosto-Setembro de 2009, p.3.)

O artista e também professor do Instituto de Artes Hélio Ferverza vem desenvolvendo uma pesquisa que ajuda na tarefa de elucidação e discussão dos modos de apresentação da obra de arte. Para o autor, o ambiente expositivo pode caracterizar-se por muitos outros fatores além do espaço arquitetônico, e lhe interessa apresentar proposições que possam ocorrer prescindindo desse ambiente institucional. "O espaço de exposição é indicado não somente pelas paredes ou pelas molduras e bases físicas das galerias e museus,

⁶¹ KWON, Miwon. **One Place after Another Site-Specific Art and Locational Identity.** Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2004.

mas, sobretudo, pelas *molduras* culturais, sociais e econômicas.” (FERVENZA, 2009, p.9). Conforme mencionei ao tratar de *Banheiros do IA*, a bagagem cultural do observador é sempre parte essencial da percepção de qualquer trabalho artístico, e Fervenza coloca tal afirmação de maneira bastante clara. No caso de *Sala de Espera*, estas *molduras* modificam-se, pois tanto não estamos em uma galeria tradicional, quanto o público também não é necessariamente familiarizado com a arte contemporânea. Além disso, há a característica mais básica a compor o trabalho: sua realização e exibição naquele mesmo ambiente:

Termos como os de “Instalação”, “Site-specific” ou “In Situ” surgem como elaborações de definições de produções artísticas que se constituem em relação ao espaço expositivo (mesmo que de uma forma negativa), possibilitando problematizar o seu quadro institucional, cultural ou social. A dimensão crítica de práticas como a do “In Situ”, ou de artistas como Marcel Broodthaers, residiria na capacidade de interrogar o espaço de exposição, revelando sua constituição e seu contexto como determinantes nas condições de existência de certo tipo de visualidade. (FERVENZA, 2009, p. 11).

Mais do que categorizar o presente trabalho como “site-specific”, ou “in-situ”, me interessa aqui aproximar essas definições, manipuladas por tantos críticos e artistas importantes em nosso campo, (desde Lawrence Alloway, Daniel Buren, a supracitada Miwon Kwon, os artistas da land-art, dentre tantos outros), do meu trabalho em questão, para problematizá-lo à luz dessas definições. Embora seja bastante tentador me deter neste tema, já que tal característica aparece pela primeira vez em minha poética, não há pertinência em derivar demasiadamente por este caminho.

Parece-me importante referenciar que é a primeira vez que realizo um trabalho dessa maneira, buscando incorporar o ambiente expositivo desde a gênese do trabalho, levando em conta não só seu aspecto físico mas também seu papel funcional. Além disso, através da realização do trabalho, busquei transformar aquela sala de espera específica em uma sala de espera universal - representando todas as salas de espera - e, ao mesmo tempo, retificada em sua própria tautologia, repetida três vezes: na realidade, na televisão e na televisão dentro da televisão.

Essa imagem do quadro dentro do quadro foi o ponto de partida do trabalho em questão desde o início, mas eu imaginava que a imagem iria ficar perfeitamente simétrica, pelas fotos que eu havia visto do local. Entretanto quando chegamos lá, a televisão está levemente pendente para o lado direito de quem olha. Esta imagem singela deu todo um outro tom ao trabalho, em minha opinião, acrescentando um leve humor e estranhamento àquela situação e evidenciando, ainda que discretamente, a falta de nivelamento da televisão na parede.



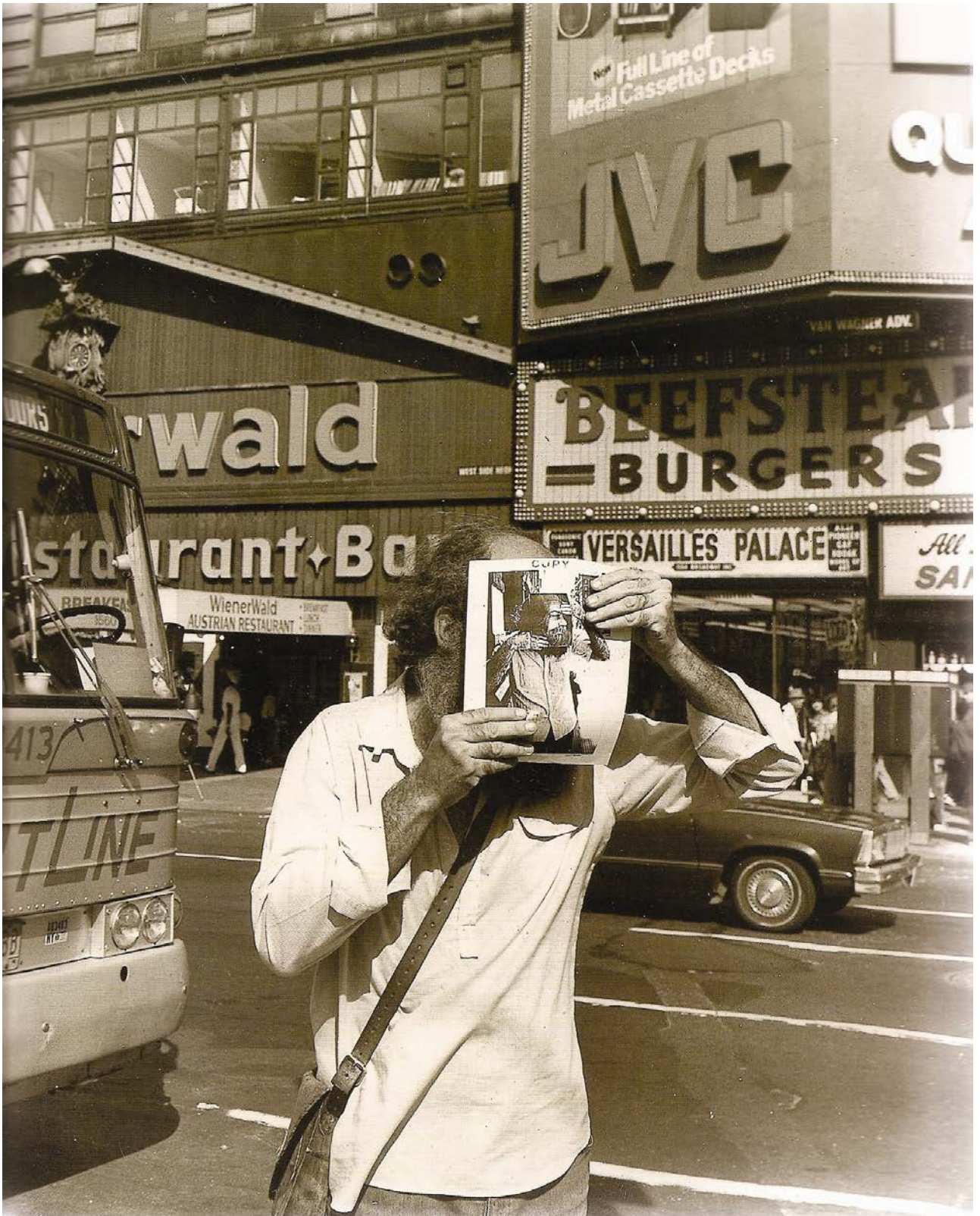
89. Mariana Xavier, *Sala de Espera*, Projeto Portfólio, 2010.

Através do mise en abyme proposto em *Sala de Espera* tive a intenção de fazer uma brincadeira com aquele espaço, apropriando-me dele e evidenciando-o através da repetição imagética. Também era importante para mim que o vídeo fosse discreto, que não chamasse a atenção de imediato do eventual frequentador daquela sala, bem como agradasse aos funcionários que ali passam boa parte do dia. *Sala de Espera* é um site-specific jocoso e além de brincar com o espaço, busca brincar também com o tempo, propondo um tempo *real* ao que as pessoas na sala de espera estavam vivendo.

A artista Elaine Tedesco em sua tese de Doutorado faz uma interessante análise que considero pertinente às condições do trabalho em questão: “sem a proteção dos espaços específicos para as exposições

de arte e as mediações ali existentes, ações artísticas no espaço urbano fundem-se às mais diferentes manifestações que diariamente ocorrem nas ruas.” (TEDESCO, Elaine Athayde Alves. **Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano**. 2009, PPGAV-UFRGS, p. 201-202) Ela estava referindo-se às projeções de fotografias em espaços urbanos que compõem um de seus trabalhos. Embora aqui estejamos em um ambiente fechado, de trabalho, ele também não é um espaço dedicado exclusivamente à exposição artística, nem as pessoas que trabalham e freqüentam aquele local estão procurando a observação de um trabalho artístico. É este tipo de interação que me interessa na proposição de *Sala de Espera*.

O artista referenciado no subcapítulo anterior, Paulo Bruscky, fez uma fotografia na qual o mise en abyme provoca graça, apontando a possibilidade da conjunção do humor com a imagem repetida dentro de si mesma: Através do uso do Xerox, Bruscky realizou três retratos, utilizando o mise en abyme para formar seu rosto.



90. Paulo Bruscky, Nova York, 1982.

O humor em *Sala de Espera* está expressado de maneira bem mais sutil do que nos trabalhos anteriormente analisados. Aqui, a sátira perde importância para aspectos mais sutis, uma graça mais fluida e inofensiva. O absurdo parece ter um papel importante, já que existe uma quebra de expectativas em muitos níveis no trabalho, o que também remete à teoria da incongruência, origem, afinal, de todo absurdo.

A artista espanhola Dora García trabalha e reflete sobre a relação entre performance e a comédia stand-up. Em um texto por ocasião da exposição *¿Estáis Listos para la Televisión?*, no MACBA de Barcelona, ela discorre sobre o absurdo no horário nobre na televisão. Ao trazer os exemplos de vários comediantes televisivos, a artista aproxima esta vertente da comédia ao campo das artes visuais. Ao tratar do nonsense, a artista defende o uso político da incongruência:

É curioso que o nonsense resulte muito mais subversivo que a explícita oposição ao poder. [...]As técnicas utilizadas são bastante reconhecíveis, entre elas o non-sequitur (a causa e o efeito não se correspondem), [...], as inversões, as imprecisões, as simultaneidades, a incongruência da imagem e do texto, a arbitrariedade, a repetição infinita, a negatividade, as tautologias, redundâncias e precisões maníacas. [...] Em outras palavras, o nonsense não é um ataque frontal à instituição, é um elemento infiltrado na mesma, à maneira dos terroristas suicidas. Seu objetivo é o coração da instituição: o sentido. (GARCÍA. Dora. **El absurdo en prime time**. in MARTINEZ, 2010, p. 7-8).

Creio que alguns destes aspectos trazidos por Garcia são abordados em *Sala de Espera*, através dessa incongruência ou ruptura, que aconteceria pela ausência de clímax e de som, pelo riso do casal e, fundamentalmente, pelo próprio mise en abyme. De certa forma, o vídeo dialoga com alguns de meus trabalhos anteriores à minha entrada no Mestrado, com o humor aparecendo mais sob a forma de um ponto de vista, um olhar, do que como um conceito explorado extensivamente. Creio que é com *A evolução alcoólica de Alan*, de 2005, que se dá uma conexão mais imediata. Ambos são trabalhos mais sutis, mas com um forte estranhamento. Uma questão que surge aqui e que me interessa continuar investigando no futuro é qual a relação entre essa possível sutileza e o estranhamento? A sutileza relaciona-se aqui com o tempo? Além disso, ambos os trabalhos foram gravados com a câmera em planos fixos, no caso de *Sala de Espera* em específico, um único plano fixo com a câmera em um tripé. Este modo de gravação fortalece o ponto de vista do observador, que acompanha de fora aquela ação como se assistisse a uma cena, independente de no caso de *Alan* aquela ação toda ser absolutamente documental.

O tempo distendido e a ausência de som flertam com o absurdo, ao transformar uma história comum, banal, de espera, em algo a ser visto, mas com estranhamento. A incongruência está presente também na ausência de clímax, e na decepção que é causada em quem por ventura assista ao vídeo na sua integralidade. Há um incômodo, algo que não faz muito sentido, evidenciado pelas múltiplas imagens daquele ambiente sendo repetidas. Uma certa melancolia permeia o vídeo, talvez causada pela decepção de não haver um fim,

um desenrolar *de filme* para aquela história, que, na realidade, não passa de uma história banal. Além disso, a ausência de som interrompe a naturalidade daquela ação, ampliando esse estranhamento. A distância que talvez seja a causadora dessa possível decepção também aparece através do estranhamento, deslocando a percepção e possibilitando novas relações.

Por ter sido pensado especificamente para aquele ambiente expositivo, não vou exibir novamente *Sala de Espera* enquanto vídeo em outras situações de exposição. Não me parece pertinente exibi-lo fora de seu contexto, exceto como documento, acompanhando essa dissertação. A principal razão disso é que o trabalho perderia seu sentido, ele não existe enquanto vídeo fora daquele ambiente e da situação de mise en abyme proposta. Entretanto, mais uma vez, retirei imagens still do trabalho e mandei imprimir as fotografias, no formato 9cm x 12cm. São sessenta e duas fotos, um resumo fotográfico da *narrativa* do trabalho. Ainda estou pensando no modo de exibi-las que melhor transmita aquele estranhamento do vídeo original, mas que consiga transformar-se em imagem estática e, através da sua sobreposição espacial, permitir que o espectador possa criar sua própria narrativa através daquelas fotografias. O processo de manusear as fotos espacialmente e testar alternativas tem sido muito importante e significativo para o meu trabalho. Alguns caminhos possíveis seriam desde transformar as fotos em uma espécie de flip-book até espalhá-las no espaço, gerando algumas possibilidades de concatenação imagética ainda a serem exploradas. Creio que a melhor solução será aquela que reinterpreta o tempo original do vídeo em sua versão fotográfica, oferecendo a experiência ao espectador, permitindo que ele acompanhe o desenrolar daquela *historinha*, e perceber que não há final, nem clímax, nem explicação.

Outra possibilidade de desdobramento para esse trabalho que parece bastante potente seria refazê-lo em outras salas de espera, especialmente naquelas onde há televisores. Seria possível reinterpretar aquela imagem em outras salas de espera? Que tipo de problemas viriam com a reprodução desta ação? Que salas de espera seriam estas? Será que o humor sutil se manteria ou haveria espaço para o aparecimento mais efetivo da melancolia? Ou talvez o absurdo seja a maior constante a se encontrar se o trabalho puder ser refeito, mas certamente o problema será outro, as questões de produção e atualização do trabalho é que indicarão os possíveis caminhos.

Essa característica de reunir no mesmo local o atelier de trabalho, - tanto de gravação quanto de edição- e o ambiente expositivo, tornando o trabalho necessariamente específico aquele lugar, é parte fundamental de *Sala de Espera* e é uma diferença significativa da gênese do outro trabalho analisado nesse capítulo, *Banheiros do IA*. Aqui, cada etapa criativa afasta-se mais do banheiro original, desdobrando o trabalho em novas interpretações das imagens na parede. Há um distanciamento físico e temporal, uma alteração que é o exato oposto de *Sala de Espera*. No primeiro há um movimento que é o tradicional da

produção artística, realizar o trabalho em um ou mais locais, e exibir em outro. No segundo trabalho, a especificidade é ligada a execução. Isto não conectaria estas duas pontas ao se produzir e mostrar o trabalho no mesmo local? Será que não provocaria, então, um fechamento que conecta-se com o próprio mise en abyme criado pelo trabalho?

5. Conclusão

Ao chegar à fase final do trabalho, sinto que trilhei um longo caminho atravessado por diversas questões, e muitos desdobramentos, antes imprevisíveis, ramificaram, alterando minhas concepções originais. O trabalho prático passou a se desenvolver também através de experimentações e novas descobertas e, embora a jornada seja árdua e a longa caminhada gere cansaço, é muito gratificante ter tido a oportunidade de construir esta trajetória e de poder apresentar aqui este trabalho.

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

Ao longo da pesquisa, o papel da imagem em minha produção foi se alterando significativamente, bem como a reflexão consciente sobre a mesma. Sob esta ótica, o segundo capítulo se deteve em *Como é bom ser rica!*, de 2009, o primeiro trabalho realizado durante a pesquisa de Mestrado. O terceiro capítulo trouxe à discussão *Boquinha*, de 2010, no qual a apresentação do trabalho tomou, desde sua gênese, uma proeminência que requereu uma série de enfrentamentos teóricos e práticos posteriores. E, por fim, no quarto capítulo, apresentei *Banheiros do IA* e *Sala de Espera*, também de 2010, trabalhos que apontam novos caminhos para a produção realizada nos últimos três anos e para a pesquisa que investiga a sua natureza.

De fato, foi minha produção anterior que me levou ao ingresso no curso de Mestrado em Poéticas Visuais, no qual, de início, me propus a pesquisar os conceitos de humor, sátira e ironia a partir de meu trabalho prático, até então adstrito exclusivamente à linguagem audiovisual. Com o desenvolvimento da produção, no entanto, e com o prosseguimento da pesquisa, novos delineamentos despontaram, tais como a crescente preocupação com a espacialização do trabalho, a transformação do audiovisual em imagem estática e as implicações desse processo, bem como as diferentes possibilidades de apresentação dos trabalhos, por exemplo.

De início, eu estava focada de forma mais intensa na questão do humor e em seus diferentes usos; queria investigar como seria possível utilizar a linguagem audiovisual para a criação de um trabalho satírico ou descobrir como trazer questões pertencentes ao humor audiovisual de entretenimento para o âmbito das artes visuais. Todo o estudo que fiz de artistas que tangenciam noções do humor e da sátira, bem como de textos

teóricos, teve grande importância ao longo deste percurso, tanto que tive de fazer um grande esforço para não deixar que este tema aprisionasse minha produção ou impedisse o atravessamento de outras noções que também se provaram pertinentes para o desenvolvimento e para a posterior reflexão sobre o trabalho.

Ao pesquisar formalmente e apresentar o conceito de humor e algumas de suas subcategorias que julgo pertinentes à pesquisa, formalizando sua apresentação no primeiro capítulo da presente dissertação, minha intenção foi, ao mesmo tempo, criar uma cama teórica, como base para a reflexão desenvolvida nos capítulos seguintes, como também compartilhar o conhecimento adquirido sobre o tema e sua relação com o campo das artes visuais. Mas, mais do que isso, tive a intenção de, dessa forma, estabelecer esses conceitos como ponto de partida teórico, como uma primeira tentativa de reflexão formal a partir do trabalho prático e como elementos deflagradores iniciais da constituição do trabalho escrito, para, a partir daí, permitir a abertura da produção para novas possibilidades e novos caminhos de pesquisa.

Se minha intenção neste momento era manipular conceitos referentes ao humor, passei a me perguntar como a sátira poderia ser manejada em um trabalho artístico e para que fins. Se a intenção da utilização da sátira para a criação de uma crítica político-social existe, ela comunica-se com o observador? Ao me dar conta de que em *Como é bom ser rica!* eu estava buscando trazer à tona alguns assuntos socialmente delicados, tido como incômodos ou “politicamente incorretos” na abordagem das classes sociais, compreendi que essas percepções mereceriam um esmiuçamento que não foi possível por conta do presente escopo de interesses. Por que seria *espinhoso* falar dos ricos, por exemplo? *Como é bom ser rica!* é um trabalho no qual eu tinha muita vontade de trazer todas essas questões críticas, mas condensadas em uma bela imagem, um trabalho agradável ao olhar. Quando me dei conta desse desejo, que está na gênese do trabalho, eu quis complicar a bela imagem em vídeo, adicionando o trecho super-8, projetado em tamanho pequeno durante a montagem, próximo à projeção e/ou tela com o trecho em vídeo da piscina. Novas questões surgem desta sobreposição: o trecho super-8 consegue *complicar* o vídeo em *Como é bom ser rica!*? A relação que eu desejo estabelecer entre o vídeo e o super-8 é apropriada pelo espectador, e, se sim, o trabalho permite que ele configure sua própria relação entre eles?

Outra questão trazida pelo trabalho é o processo colaborativo de criação. A trilha sonora desse vídeo, por exemplo, é parte essencial de sua composição e da relação entre a parte em vídeo e o super-8. A incorporação de outros artistas no processo de realização, com autonomia criativa de trabalho, é também importante em minha poética e assunto que pode gerar boas discussões, mas que terá de ser retomado em outro momento, dado o foco da presente pesquisa. *Como é bom ser rica!*, por ter sido o primeiro trabalho realizado durante o Curso e o único já mais adiantado na fase de qualificação, foi aquele através do qual a extensa pesquisa teórica que realizei pôde ser incorporada de forma mais explícita. Apesar de um eventual

adensamento da parte teórica, sinto que ela foi essencial na gênese da presente pesquisa, bem como, me permitiu, ao consolidá-la, passar a outras práticas e reflexões que movimentaram a produção para novas noções.

A aproximação com a poética de outros artistas também foi muito importante para o desenvolvimento do trabalho. Ao passo que trago alguns artistas para a presente pesquisa por identificar neles semelhanças com o trabalho que desenvolvo, procurei apontar também as diferenças na maneira de abordar os temas, na constituição da imagem ou na apresentação do trabalho, por exemplo. Nesta diferenciação, na identificação do que é característica específica de minha produção, há uma possível contribuição para o campo, há a constituição de um saber nessa diferença.

O texto continua com a apresentação de *Boquinha*, um trabalho que levou adiante certos aspectos já presentes ou latentes em minha produção anterior, mas que trouxe, paralelamente, novas questões para minha poética. *Boquinha* parte de uma contingência expositiva: a necessidade de exibir um vídeo em uma tela pequena, de apenas duas polegadas. Para tanto, realizei uma videoperformance, o que não é novidade em minha trajetória, mas exibindo somente um pedaço do meu corpo, a boca, que ocupa todo o quadro dessa tela diminuta. Através da realização desse vídeo, eu voluntariamente quis articular algumas questões, mas acabei sendo surpreendida por outras tantas. Minha intenção de criar um pequeno mundo ficcional, no qual existe um *ser-boca* preso, que busca a comunicação com as pessoas perpassa o trabalho? E se este ser é capaz de se comunicar com o espectador, consegue fazê-lo rir daquela situação? A manipulação do humor aqui acontece através do manejo de alguns clichês dos jogos de sedução ou de estereótipos de feminilidade e masculinidade. O trabalho parece ser capaz de provocar outras sensações além do riso. Gera estranhamento, ou possibilita algum tipo de reflexão? E qual o papel do aspecto físico daquele pequeno aparelho? Mais do que apenas ponto de partida para a criação do trabalho, ele tornou-se base constituinte de sua estrutura poética.

No último capítulo da dissertação, trago à discussão os trabalhos mais recentes que compõem o escopo poético apresentado aqui: *Banheiros do IA* e *Sala de Espera*. Novamente, são dois trabalhos que surgem como respostas a uma demanda. No caso do primeiro, uma tarefa proposta durante o Estágio-Docência em uma disciplina da Graduação. O segundo foi uma apropriação de uma situação expositiva: um aparelho de televisão em uma sala de espera foi o ponto de partida para a criação de um trabalho também gravado naquele local. O registro audiovisual, em *Banheiros do IA*, é necessariamente o compartilhamento de minha visita àqueles ambientes? Se sim, a transformação do mesmo em fotografias permitiria ao observador remontar estes escritos, criando sua própria relação com estas imagens de uma maneira bem distinta da versão em vídeo. A ação de apropriar-se dos escritos e desenhos nas paredes, transformando-as em audiovisual (como uma espécie de visita guiada), para, a partir delas em movimento, retransformá-las em

imagens estáticas, gera fotografias que são espacializadas no ambiente expositivo. Essa ação gera que tipo de inferências no trabalho? Que questões são manipuladas aqui de maneira mais ou menos consciente? A espacialização ocorre no trabalho, por meio de uma distância que vai se compondo, tanto espacial quanto temporalmente e que precisa ser discutida e compreendida. Também há uma ironia nesse distanciamento, nessa passagem, tanto na apresentação das imagens fragmentadas do banheiro, quanto na reflexão sobre os escritos em si.

Em *Sala de Espera*, optei por realizar um trabalho no mesmo ambiente em que ele foi exibido, sem que isso fosse uma exigência da exposição em questão. Pareceu-me importante realizar este desafio, até porque, assim que recebi o convite para realizar esta exposição, tive a ideia de gravar um vídeo naquela sala de espera, criando um contexto novo em minha poética, mas que surgiu de maneira bastante natural ao confrontar-me com aquela situação expositiva. O local determinou, portanto, a natureza do trabalho, me levando a aproximá-lo de conceitos como site-specific ou in-situ. Independente de classificações, evidencia-se que esta produção só existe por conta de um local específico, assim como o fato de o vídeo não ter áudio também é uma decorrência do fato daquele ambiente ser o local de trabalho de várias pessoas, e eu queria que o trabalho tivesse um caráter de *mimetização* naquele espaço específico. A partir dessas circunstâncias, me parece que estes pontos de partida do trabalho geraram possibilidades que foram somente se clarificando ao longo do processo. A gravação e exibição no mesmo local trazem uma especificidade ao trabalho. Seria, portanto, uma das possibilidades de futuros desdobramentos a reinterpretação desta ação em outro local? *Sala de Espera* carrega em si o potencial de ser recriada em outras salas de espera, possivelmente.

A ausência de áudio, por sua vez, foi utilizada como um veículo para estranhamento ou afastamento dos espectadores em relação ao trabalho. Essa *mudez*, entretanto, não traz ao trabalho uma possibilidade de adicionar a ele um caráter de representação universal do comportamento humano em ambientes semelhantes? Em se tratando dos aspectos humorísticos abordados, *Sala de Espera* tira o espectador de sua posição habitual, colocando-o *dentro* do trabalho. Através do *mise en abyme*, o observador torna-se parte da estrutura de composição da piada, já que aquele ambiente e as pessoas que ali circulam fazem parte necessariamente do trabalho, não sendo possível haver um descolamento entre esse e o seu lugar de realização e exibição.

Enfim, as questões acima são apenas uma amostra dos constantes e múltiplos questionamentos que vêm compondo a presente pesquisa e a movimentando em direções até mesmo não imaginadas por mim no início do percurso. Ao olhar para o conjunto aqui apresentado, percebo que a transformação ocorrida em cada trabalho, da ideia original até sua versão *final*, é um das características mais preponderantes da composição poética deste conjunto. Dependendo do trabalho em questão, percebo que as mudanças, as diferenças, as alterações, as indefinições, o acaso, as surpresas, são parte essencial do desenrolar da produção. Esses

fatores acabam por emprestar um caráter de *reconstrução* da ideia original em cada trabalho, e, independente de essas aparições serem fortuitas, involuntárias ou conscientes, elas movimentam a produção para novos patamares, fazendo com que a reflexão posterior tente dar conta do caminho trilhado.

A maneira com que os trabalhos foram realizados, as alterações acontecidas, a incorporação do acaso, são algumas das questões a que busquei me dirigir ao longo do texto. A própria forma como se deu a aparição do humor foi alterando-se ao longo do processo, com a incorporação de um humor mais sutil e irônico nos últimos trabalhos ao lado do deboche e da sátira mais evidentes nos primeiros. O interessante é que, ao passo que eu me utilizei do humor, ele também operou diferenças em minha produção e, através do manejo desse conceito, percebi que ele tinha um potencial transformativo e gerava outras questões correlatas, dependendo de cada trabalho. Em *Como é bom ser rica!* ele me fez refletir sobre o autorretrato e o papel da mulher na cultura contemporânea, o que levou à realização de *Boquinha*. O humor em *Boquinha* foi criado através de um jogo de sedução ficcional, que me fez criar quase um *objeto*, um trabalho completamente diferente de tudo o que eu já havia feito. Em *Banheiros do IA*, apareceu uma sátira juvenalina, pesada, obscena, lado a lado com escritos e imagens quase pueris, que habitavam o mesmo espaço e foram transplantados para o ambiente expositivo. Em *Sala de Espera*, o humor me proporcionou refletir sobre a especificidade daquele ambiente e, a partir dele, o trabalho foi criado, buscando sempre projetar e operar este humor de maneira sutil e discreta.

Por mais que o meu interesse pelo humor e seus diferentes aspectos e manifestações permaneça tendo preponderância em meu escopo de interesses, hoje, ao final desta pesquisa de mestrado, que pretendo seguir desenvolvendo em outros níveis, vejo que esse conceito e suas subcategorias foram essenciais como uma via possível de compreensão, ou entendimento de seu uso na realização das diferentes obras, e as variadas possibilidades oferecidas pelo próprio trabalho artístico. O trabalho com a forma e com os meios audiovisuais altera ou singulariza a realização desse humor, ou explora outras possibilidades formais na realização. É uma produção artística advinda de um olhar inato para o cotidiano, caracterizado mesmo por um viés jocoso, um ponto de vista humorado em si e que me parece ser a origem mesma não só de toda a minha produção artística, mas também da dissertação em Poéticas Visuais aqui apresentada.

6. Referências

6.1. Bibliografia

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo : Martins Fontes, 2001.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Educação e Bolsas, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **Pataphysique**. Paris : Sens et Tonka, 2002.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens** : foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997.

BERGSON, Henri. **O Riso. Ensaio sobre a significação do cômico**. Lisboa : Relógio D'Água, 1991.

BRETON, André. **Anthologie de L'Humor Noir**. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1966. Tradução Luiz Merino.

BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. (Orgs.) **O Meio como Ponto Zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2002.

CAUQUELIN, Anne. **A arte contemporânea**. Lisboa : Rés-Editora, 1998.

———. **Teorias da arte**. São Paulo : Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro : Vozes, 1998.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2003.

CRITCHLEY, Simon. **On Humour**. London, New York : Routledge, 2002.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**. São Paulo : Odysseus Editora/Edusp, 2006.

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

DUARTE, Paulo Sérgio. **Lygia Pape**. Rio de Janeiro : Centro de Arte Hélio Oiticica, 2002.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo : Papyrus, 2001.

_____. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo : Cosac & Naify, 2004.

_____. **Movimentos Improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea**. CCBB : Rio de Janeiro, 2003.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2006.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia**. São Paulo : CEPE, 2007

_____. **Poéticas do processo. A arte conceitual no museu**. São Paulo : Iluminuras/MAC-SP, 1999.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas - Volumen 8 - El Chiste y su relación con lo inconciente**. Buenos Aires : Amorrortu, 1986.

_____. **O Humor**. In: **Obras Completas - Volume XXI – O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos**. Rio de Janeiro : Imago, 1974.

HIGGIE, Jennifer (Org.). **The artist's joke**. Cambridge, Massachussets : London : The MIT Press : Whitechapel, 2007

HOBBS, Thomas. **Leviatã, ou, A matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil**. São Paulo : Ícone, 2008.

ISAAK, Jo Anna. **Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter (Re Visions : Critical Studies in the History and Theory of Art)**. London, New York : Routledge, 1996.

JOHNSTONE, Stephen (Org.). **The everyday**. Cambridge, Massachussets : London : The MIT Press : Whitechapel, 2008.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro : Forense Universitaria, 1995.

KATAOKA, Mami. **Laughing in a foreign language**. The Hayward : London, 2008

KLEIN, Sheri. **Art & Laughter**. New York : I. B. Tauris, 2007.

MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo : Iluminuras : Itaú Cultural, 2007.

—————. **O Quarto Iconoclasmo e Outros Ensaio Hereges**. São Paulo : Papyrus, 2002.

MATTAR, Denise. (org.) **O lúdico na arte**. Itaú Cultural : São Paulo, 2005.

MINK, Janis. **Marcel Duchamp**. Köln : Taschen, 2000.

MOLON, Dominic; ROOKS, Michael.(orgs.) **Situation Comedy: Humour in Recent Art**. New York : Independent Curators International, 2005.

MONDLOCH, Kate. **Screens: Viewing media installation art**. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2010.

MUNDER, Heike; LUNN, Felicity. (orgs.) **When Humour Becomes Painful**. Zurich : Jrp/Ringier, 2005.

NÖTH, Winfried & SANTAELLA, Lucia. **Imagem, Cognição, Semiótica e Mídia**. Iluminuras : São Paulo, 2005.

PAPE, Lygia. **Gávea de tocaia**. São Paulo : Cosac & Naify, 2000.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo : Martins Fontes, 2006.

SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone. (Org.) **A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo : Unesp, 2005.

STEINER, Barbara & YANG, Jun. **Art Works: autobiography**. New York : Thames & Hudson, 2004.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Anna Maria Maiolino:entre muitos**. São Paulo : Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Cultura e valor**. Lisboa : Edições 70, 1996. Tradução Jorge Mendes.

ZEGGER, Catherine de. **Anna Maria Maiolino: Vida Afora / A Life Line**. New York : The Drawing Center, 2002.

ZIELINSKY, Mônica (Org.). **Fronteiras: Arte, Crítica e outros ensaios**. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2003.

6.2. Websites:

Enciclopaedia Britannica – <http://www.britannica.com/>

Internet Encyclopedia of Philosophy – Humour - <http://www.iep.utm.edu/humor/#SH2c> - acessado em 15/03/2011

Is it ironic? - <http://www.isitironic.com/definition-literary-irony.htm> - acessado em 22/03/2011.

Medien Kunst Netz - <http://www.medienkunstnetz.de/works/art-must-be/> Acessado em 13/02/2010.

Netherlands Media Art Institute - <http://catalogue.nimk.nl/> Acessado em 04/02/2011.

Portal Brasileiro de Cinema http://www.heco.com.br/marginal/filmes/curtas/02_03_12.php acessado em 11/01/2011

6.3. Artigos online

BELLOUR, Raymond. **A querela dos dispositivos**. Revista Poiésis (12), Niterói : Universidade Federal Fluminense, **Novembro de 2008** Disponível em <http://www.poesis.uff.br/sumarios/sumario12.php?ed=12> Acessado em 18/03/2011.

BIROLI, Flávia. **Gênero e política no noticiário das revistas semanais brasileiras: ausências e estereótipos**. Cadernos Pagu (34), Campinas: Unicamp, Janeiro-Junho de 2010. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332010000100011&script=sci_arttext Acessado em 22/03/2011.

BRETT, Guy. **Corners and Crossroads**. Versão *online* da revista Frieze. Disponível em http://www.frieze.com/issue/article/corners_and_crossroads/ Acessado em 19/03/2011.

CASAS, Ricardo. **Martín Sastre, autodidata**. Disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier033/ensaio.asp> Acessado em 19/03/2011.

CHARLESWORTH, J.J. **Guy Ben Ner: Stealing Beauty**. ,Revista Time Out, Outubro 2007. Disponível em http://www.gimpelfils.com/exhib_popup.php?exhib_id=79 Acessado em 12/02/2010.

COOK, Albert, **The “Meta-Irony” of Marcel Duchamp**. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Hoboken, J Wiley Press, vol. 44, no. 3, Spring 1986. Disponível em <https://www.msu.edu/course/ha/850/albertcook.pdf> Acessado em 20/03/2011.

FERVENZA, Hélio. **Formas da Apresentação: da exposição à autoapresentação como arte**. Revista Palíndromo, Agosto-Setembro de 2009, p.3.) Disponível em http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_ferverza.pdf Acessado em 18/03/2011

GOERGEN, Stacey. **Olaf Breuning - Home 2 (2007)**. Maio 2008. Disponível em <http://arttorrents.blogspot.com/2008/05/olaf-breuning-home-2-2007.html> Acessado em 15/03/2011.

JANKAUSKAS, Jennifer. **Luis Gispert, Artpace**. Revista Art Lies, Edição 44, disponível em <http://www.artlies.org/article.php?id=71&issue=44&s=1> Acessado em 04/02/2011

MACHADO, Vanessa Rosa. **Arte e espaço público nos filmes de Lygia Pape**. Revista Risco, Edição 1-2008, disponível em http://www.arquitetura.eesc.usp.br/revista_risco/Risco7-pdf/02_art07_risco7.pdf Acessado em 21/01/2011

MARTÍNEZ, Chus. (org.) **¿ESTÁIS LISTOS PARA LA TELEVISIÓN?**, Barcelona:MACBA, 2010. Disponível em http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=68&inst_id=30018 acessado em 04/03/2011.

SALTZ, Jerry. **Artist in Residence When Guy Ben-Ner goes to Ikea, he's not there for the meatballs**. New York Magazine, Janeiro 2008. Disponível em <http://www.nymag.com/arts/art/reviews/43567> Acessado em 04/03/2011.

SCHMIDT, Stacey. **Fantasy Underfoot: The 47th Corcoran Biennial**. Dezembro 2002. Disponível em <http://www.rovetv.net/smith-pinelo-press.html> Acessado em 04/02/2011.

6.4. Artigos não-publicados

BURKE, Kenneth. Four master tropes. In: _____. **A Grammar of Motives**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1969. p. 503-517. [Os quatro tropos principais. Tradução Daniela Kern. 2009. Mimeo.]

JARRY, Alfred. **Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien**. 1911, p. 21-22; tradução Daniela Kern. 2009. Mimeo.

6.5. Teses de Doutorado

CARVALHO, Ana Maria Albani de. **Instalação como problemática artística contemporânea : os modos de espacialização e a especificidade do sítio**. 2005, PPGAV-UFRGS.

TEDESCO, Elaine Athayde Alves. **Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano**. 2009, PPGAV-UFRGS.

6.6. Entrevistas

BERARDO, Rosa Maria. **Entrevista com Phillipe Dubois**. Revista Comunicação & Informação volume 11, Goiânia : Universidade Federal de Goiás, 2008. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/ci/article/view/7500/5318> Acessado em 18/03/2011

6.7. Videografia

Mariana Xavier, *Como é bom ser rica!*, 2009. – Disponível nos DVDs em anexo.

Olaf Breuning, *Home 2*, 2007. Disponível em <http://web.me.com/olafbreuning/Films/home2.html>
Acessado em 19/03/2011. – Disponível nos DVDs em anexo.

Guy Ben-Ner, *Stealing Beauty*, 2007. Disponível em <http://vodpod.com/watch/1502254-stealing-beauty>
Acessado em 19/03/2011. – Disponível nos DVDs em anexo.

Martín Sastre, *Montevideo: The Dark Side of the Pop*, 2002. Disponível em
<http://www.martinsastre.com/home.php> Acessado em 19/03/2011. – Disponível nos DVDs em anexo.

Marina Abramovic, *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, 1975. Excerto disponível em
<http://www.youtube.com/watch?v=zOuzzzItSOA&feature=related> Acessado em 19/03/2011. –
Disponível nos DVDs em anexo.

Susan Smith-Pinelo, *Sometimes*, 2001. Disponível em
<http://www.youtube.com/watch?v=faWXJ9Cy00c> e
<http://vids.myspace.com/index.cfm?fuseaction=vids.individual&VideoID=20657232> Acessados em
19/03/2011. – Disponível nos DVDs em anexo.

Luis Gispert, *Block Watching*, 2002-2003. Disponível em
[http://www.luisgispert.com/sources/frontsite/display_file.php?file=slideshow/17/Block%20Watching%20](http://www.luisgispert.com/sources/frontsite/display_file.php?file=slideshow/17/Block%20Watching%202.mov)
2.mov – Disponível nos DVDs em anexo.

Mariana Xavier, *Boquinha*, 2010. – Disponível nos DVDs em anexo.

Anna Maria Maiolino, *In-Out, Antropofagia*, 1973.

Lygia Pape, *Eat me: a gula ou a luxúria?*, 1976.

Mariana Xavier, *Banheiros do IA*, 2010. – Disponível nos DVDs em anexo.

Douglas Gordon, *24 hour Psycho*, 1993.

Paulo Bruscky, *Xeroperformance*, 1980.

Paulo Bruscky, *Registros*, 1979.

Mariana Xavier, *Sala de Espera*, 2010. – Disponível nos DVDs em anexo.

