

V ENECULT

QUINTO ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura
27 a 29 de maio de 2009
Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.

A ARTE SORRI

Leonilia Gabriela Bandeira de Souza¹

Resumo: O riso é inerente ao homem, a arte também. De que forma se dá a relação entre riso e arte diante da tradicional dualidade cultura popular e cultura oficial? À essas questões somam-se outras nesse artigo que, tendo como pretexto as obras do artista contemporâneo Paulo Bruscky, se propõe a investigar a presença do grotesco enquanto categoria estética nas obras desse artista esclarecendo que esta se dá pela via da comicidade, da sátira, do riso.

Palavras-Chave: riso, comicidade, grotesco, arte contemporânea

“Não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso. As vibrações físicas produzidas pelo riso oferecem melhores ocasiões para o pensamento que as vibrações da alma”.

W. Benjamin

Esse artigo tem a proposta de trabalhar conceitos como arte, riso, grotesco. E ainda o cômico, a comicidade e o riso junto ao campo da arte contemporânea, tomando como pretexto alguns dos trabalhos de Paulo Bruscky, que muito se utilizava desse recurso como estética de suas performances. Para tanto, faremos uso de alguns argumentos e conceitos apontados por Muniz Sodré e Raquel Paiva, em seu livro “O Império do Grotesco”, para justificar a aproximação do grotesco com a expressão do riso e ainda Mikhail Bakhtin, quem muito contribuiu com as pesquisas sobre esse assunto. Dele, utilizaremos o livro “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento”. Além disso recorreremos a teóricos e pensadores sobre o fenômeno do riso, como Henri Bergson e Vladimir Propp. Este se referindo mais especificamente aos gêneros e espécies de comicidade e de riso, e de onde acionaremos o riso de zombaria, já que os trabalhos artísticos de Bruscky quase que em sua totalidade estão vinculados a sua postura crítica com relação à política. E é a partir daí que se inicia a minha reflexão, no momento em que uma obra de arte se apropria e faz uso de algo que é tido como sendo de “baixo valor intelectual”, de um “gênero menor”. Logo a arte, que de uma forma canônica conserva um status de nobreza e alto valor cultural.

¹ Universidade Federal de Pernambuco, nilabandeira@yahoo.com.br

1. Considerações sobre o grotesco

Muniz Sodré e Raquel Paiva iniciam seu livro com um questionamento “O que é mesmo o grotesco?” Para tentar responder a esse auto-questionamento, lançam mão de diversos exemplos de situações verdadeiras que aconteceram – e continuam a acontecer - e são noticiados pela TV. Fatos que poderiam receber adjetivos como bizarros, sórdidos, cômicos, enfim. Cada um ao seu modo, mas todos com uma característica, a qual eles chamam de grotescos.

O Rebaixamento, ou bathos, é uma característica forte em todos os exemplos apontados com deslocamentos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo – e portanto tida como um fenômeno de desarmonia do gosto – e que suscita certas reações como o riso, o horror, a repulsa, por exemplo. E o rebaixamento é uma característica marcante do grotesco, que Sodré e Paiva, apontam como sendo “um tipo de criação que às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação e que quase sempre nos faz rir” (2002, p19). Aí colocando em evidência a reação do riso. Interessa-nos saber de um rebaixamento que não se dá apenas no âmbito do corpo, relacionando as partes baixas e elevando estas a um grau de importância - apesar de o corpo ser um instrumento bastante relevante neste estudo e ser uma forma de exposição da própria arte contemporânea -, mas que também pode se dar no sentido moral, ou um rebaixamento de valores (o bathos retórico). Propp comenta sobre isso quando fala da incompatibilidade entre riso e dor, que é impossível rir quando estamos próximos de um sofrimento verdadeiro. Se mesmo assim alguém ri, causa indignação e seu riso atesta sua monstruosidade moral (1992, p.36). Esse seria um riso que Sodré e Paiva chamariam de grotesco, advindo do rebaixamento moral e que para Bergson significaria uma condição básica para a comédia, a insensibilidade do espectador, o adormecimento da sensibilidade.

Talvez a proposta do trabalho de Bruscky não seja exatamente rir de um sofrimento, mas certamente, o fato de evidenciar alguns defeitos no sistema de correios por exemplo, trazendo para seu trabalho e explorando isso ao máximo possível - e pode-se entender que estamos falando inclusive de tamanho – faz disso quase que uma caricatura. Uma caricatura performática, poderia se pensar. A caricatura, a paródia e o desmascaramento, de uma forma ou de outra são usadas para criar o cômico por meio de um rebaixamento de uma figura elevada. Esses termos, na concepção de Freud, fazem parte de um estudo acerca das teses de Bergson sobre o contraste entre uma certa economia de movimentos culturalmente estabelecida e a transgressão cômica a essa

regra. Trata-se aí de uma de comparação. A simples descoberta de um defeito não é suficiente para torná-lo risível e cômico. É necessário que se some a isso um fator surpresa.

Quando Bruscky percebe uma brecha nas leis que orientavam o envio postal (informações que ele conhecia muito bem), e nota que não há nenhum item que limite o tamanho do envio, ele se aproveita disso e confecciona um envelope de carta que ultrapassa muito o tamanho esperado para um envelope comum. Essa possibilidade de desafio torna crítica a própria manifestação grotesca, em qualquer modalidade de expressão artística. É um riso de zombaria o que ele causa. O riso de zombaria volta-se aos próprios defeitos morais que são cômicos por si mesmos. Categoria que Propp acrescentou à lista de Iurêniev, depois que enumerou os diferentes aspectos do riso.

O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despudorado e embaraçado (...) fisiológico, animalesco. (Propp, 1992, p.27-28)

Este autor trabalha com a idéia de que os diferentes aspectos do riso correspondem aos diferentes tipos de relações humanas e numa de suas falas coloca a zombaria em primeiro lugar, ainda que não a tenha inserido em sua lista de categorias. O campo da sátira baseia-se no riso de zombaria. E para Propp, é exatamente este tipo de riso o que mais se encontra na vida. A partir daqui, pode-se pensar e fazer uma relação entre arte e vida, que era muito vivida e discutida por artistas das décadas de 60 e 70. Principalmente quando se pensa que aquele que zomba, comporta-se da mesma maneira tanto na vida, quanto na arte. É um momento peculiar na história da arte e pode ser percebida cada vez com mais força nas obras contemporâneas. E é nesse contexto que Bruscky está inserido, vivenciando as influências que vinham de todos os lados, tanto da música, quanto da pintura, como também de grupos performáticos que experimentavam pelo mundo.

A maneira, estilo da transição entre a arte renascentista e a propriamente barroca, cujo lema era “quem não sabe espantar, aprenda” e no qual os artistas usavam ao extremo os motivos híbridos das grutas italianas, encontra eco nos trabalhos de Bruscky. “À maneira (...) corresponde mais corretamente a espontaneidade imaginativa dos modos de ser, da mobilidade dos acontecimentos, em detrimento do essencialismo

lógico dos atributos. É tal mobilidade que enseja a revelação do lado monstruoso das coisas”. (Paiva e Sodré, 2002, p.26)

Aristóteles fala de um estado efetivo, variável segundo a diversidade das obras-de-arte, que se deve à organização interna dos elementos na criação do artista. Esses elementos em combinações diferentes são capazes de produzir efeitos artísticos distintos em sua qualidade própria. A categoria estética se dá a partir da organização dessa combinação e dentro dela são determinados os gêneros. O cômico e o grotesco compartilham do mesmo gênero no interior da dinâmica artística. Dentro do que Paiva e Sodré chamam de natureza emocional, o riso e o espanto dividem o mesmo grupo, o do grotesco. Para eles, é próprio da categoria estética transitar entre as diferentes formas de expressão simbólica.

Bakhtin é outro nome importante que discute as imagens grotescas na época do renascimento. Estas sempre relacionadas ao cenário do carnaval, da cultura popular. Alimento, vinho, virilidade, corpo, estão presentes nas imagens que passam a ter sua natureza positiva subordinada ao fim negativo de ridicularizar, através do ponto de vista distorcido da sátira e da condenação moral (Bakhtin, 2002, p.54-55). Pode-se olhar para as propostas e os trabalhos de Paulo Bruscky dentro da modelagem carnavalesca, a partir da qual, entende-se por que o grotesco subverte as hierarquias, as convenções e as verdades socialmente estabelecidas e é praticamente impossível fugir do dualismo que se formou entre cultura oficial/cultura popular. A supremacia de uma cultura tida como oficial é questionada tanto pela valorização da cultura popular, que antes assumia o papel de um gênero menor, como pela insistência em pensar a ruptura com a tradição pelo viés do grotesco e assim, característica da qual compartilha Bruscky. Poderíamos falar da transgressão simbólica da qual escreve Bourdieu, mas esta deveria estar associada a um neutralismo político ou a um estetismo revolucionário. A partir do momento em que o artista coloca em discussão disposições estéticas já firmadas e aceitas, ameaçando os interesses de uma classe que domina, ele mexe com a relação de distinção. Esse olhar inquieto implica uma ruptura com a atitude habitual em relação ao mundo que é, por isso mesmo, uma ruptura social. (Bourdieu, 2007, p.34)

Aspectos como o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, para Bakhtin, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco e que se fazem presente nas imagens e conversas sobre as festas populares onde o cômico se apresenta, inclusive o cômico grotesco. A fim de melhor caracterizar essa categoria, recorre a Schneegans que coloca a diferença entre o cômico grotesco e bufo e o burlesco, o fato

de um fenômeno negativo (que pode ser defeito ou sofrimento, como já foi dito anteriormente) ser ridicularizado e é isso o que considera como a propriedade essencial do grotesco o exagero caricatural de um fenômeno negativo. A idéia de uma referência negativa ignora muitos aspectos essenciais dessa categoria, sobretudo sua ambivalência e vicia as opiniões e determinações de gosto, que Bourdieu discute:

“Os gostos são a afirmação de uma diferença inevitável. Não é por acaso que, ao serem obrigados a justificarem-se, eles afirmam-se de maneira totalmente negativa, pela recusa oposta a outros gostos: em matéria de gosto, mais que em qualquer outro aspecto, toda determinação é negação” (Bourdieu, 2007, p.56)

Voltando às questões do corpo com o grotesco, Bakhtin afirma que “na base das imagens grotescas, encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas”. Ele se aproxima da epistemologia de Baumgarten, em que modos de expressão e formas sensíveis são analisadas como afetações estéticas da vida social. “Para ele, só a ligação com a cultura popular é que dá margem ao correto entendimento do fenômeno, uma vez que concebe o corpo grotesco como um corpo social”. É interessante observar o fenômeno, como sugere Bakhtin, no sentido de encarar o grotesco como um outro estado da consciência, uma outra experiência de lucidez, que penetra a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes os véus do encobrimento. (Sodré e Paiva, 2002, p.58-60)

Na *commedia dell'arte*, um estilo de espetáculos de teatro que surgiu na Itália em meados do século XV, os personagens eram caracterizados por máscaras permitindo os atores a repetir os mesmos papéis, e desenvolverem a apresentação improvisando a partir das situações do momento, levando para a cena elementos do realismo cotidiano e popular. Dentre esses personagens, existe o Arlequim. Um típico fanfarrão, com gracejos e gestos ritmados herdeiro do bobo da corte, que traz na personalidade, mas também no corpo, o molejo, um jeito escorregadio, como se fosse possível penetrar e se encaixar em qualquer espaço, como se estivesse escorregando pelas mãos. Os bobos da corte tinham a licença para fazer brincadeiras com as deformidades da realeza sem que sofressem nenhuma pena. Pelo contrário, recebia risos e palmas. Como descreve Sodré e Paiva, “em sua arte, o que diverte é igualmente o que inquieta: da surpresa ou do espanto, juntamente com o riso, vem um outro tipo de saber, arrancado do absurdo” (2002, p.1001). O riso apresenta um caráter assustador, o poder de afetar. Através dele

tem-se a licença para dizer a verdade sem o peso sisudo de uma crítica. Recebe-se uma crítica sem saber.

“Pela ironia e pela caricatura, o texto leva o julgamento de valor a encontrar-se com o conhecimento e, assim, produzir um efeito de desvelamento grotesco da realidade. Esta é tarefa pesada e ingrata – assumida no passado pelos loucos palacianos, pelos vagabundos cínicos, pelos pícaros, pelos palhaços – que pode condenar um autor ou um personagem à mais absoluta solidão.” (Sodré e Paiva, 2002, p.87)

2. Considerações sobre o riso

O homem ri. Essa é uma frase que baliza toda a reflexão de Bergson sobre o riso. Para ele, o homem é a figura central de todo o acontecimento que precede e explode no riso. Não pode haver comicidade fora do que é propriamente humano, diz ele, e acredita que está no homem todos os sinais que podem levar ao riso. Às indagações feitas por conta do riso causado por um animal por exemplo, afirma que rimos de um animal quando este nos surpreende com uma atitude ou uma expressão humana. As referências que Bergson faz ao animal vão além disso. O animal que concentra características que são centrais para o grotesco encontra espaço na teoria de Bergson quando ele aponta que o homem é tido como

“um animal que sabe rir. Poderiam também tê-lo definido como um animal que faz rir, pois, se algum outro animal ou um objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá” (Bergson, 1959, p.10).

Em seu ensaio sobre o riso, Bergson se debruça muito mais sobre o que o provoca e tende a investigar, assim como Propp, uma tendência ético-moral do riso na comédia, que seria moldar e corrigir os membros da sociedade e a partir disso conceder a luz aos olhos. Através do riso fazer ver. Uma associação inclusive de desacordo das partes do corpo, tendo o ato de olhar sendo proporcionado pela boca que aparece no cenário do grotesco, trazido por Bakhtin, das festas populares, do carnaval. O alimento, a animalidade. Tudo se relaciona aqui. E em Bergson, o riso carrega uma natureza de humilhação, ele é como uma “bulha social pesada”, no entanto ele apresenta um caráter ambíguo, já que não se pode dizer que pertence nem à arte e nem à vida. Novamente estamos entrando nas discussões sobre arte e vida da qual participava Bruscky com trabalhos de performance. Em seu artigo sobre estes assuntos, Lawrence Pereira comenta que

De um lado os personagens da vida real só podem ser cômicos se estiverem sobre um palco encenando; por outro lado, o riso, o prazer do cômico não

depende tão somente de um princípio estético puro, desligado do mundo, mas está a este sutilmente relacionado, como que possuindo uma ‘segunda intenção’, segunda intenção essa que está relacionada à necessidade de humilhar, de corrigir, ao menos externamente... É nesse sentido que é permitido dizer que a comédia, em contraste com a tragédia, está bem mais próxima da realidade, distanciando-se mais intensamente desta somente em suas formas inferiores como o vodevil e a farsa. (Pereira, 1997, p.18)

Como condição para a existência do cômico, aponta-se que sua expressão depende sobretudo do artista poder suspender toda complexidade emotiva que caracteriza a expressão dramática e que seja estabelecida uma rigidez que impeça a alma de se relacionar com suas diversas partes, o que é muito próximo da tragédia. Na comédia, interessa então o gesto, o movimento, atitudes, palavras que manifestem o estado da alma que se produziu sem uma justificativa para o indivíduo em contraste com o consciente. O gesto em Bergson está em sua tese essencial e é através dele que escapa a consciência do personagem. O gesto espelha uma parte da pessoa total. Mas o riso não se encerra aí. Ele parece precisar de eco. Sozinho, ele não dá conta de explicar o complexo campo da comédia. Sabe-se que constantemente está relacionado ao cômico. Onde há cômico, há riso. Ele acompanha a manifestação do cômico, mas não se confunde com o cômico em si.

Ainda sobre as condições de comicidade, Propp aponta um panorama: de um lado uma pessoa que ri e que possui determinadas concepções morais, professa determinados juízos e segue determinadas convicções. De outro, a descoberta por essa pessoa de que existe algo no meio exterior que contradiz esse sentido moral, mas tendendo ao baixo. Em Bourdieu, as tomadas de posição, sejam elas objetiva ou subjetivamente estéticas constituem oportunidades de experimentar ou afirmar a posição ocupada no espaço social como uma forma de assegurar o lugar ou manter um distanciamento. “A intenção de distinção aparece com o estetismo pequeno-burguês que, deleitando-se com todos os substitutos pobres dos objetos e das práticas chiques - ...- define-se contra a ‘estética’ das classes populares ao rejeitar seus objetos de predileção...” (Bourdieu, 2007, p.58)

Um exemplo grotesco. O que ri, encontra-se em uma colocação superior. Quando certo efeito cômico deriva de certa causa, o efeito nos parece tanto mais cômico quanto mais natural consideramos a causa. Com a distração, de fato, talvez não estejamos na fonte mesma da comicidade, mas com certeza estamos dentro de certa corrente de fatos e idéias que provém diretamente da fonte. Estamos numa das grandes

vertentes naturais do riso. A quebra da linearidade. Rimos da distração, mas rimos por que isso nos vem de forma inesperada.

Através do grotesco é possível, pelo ridículo ou pela estranheza, fazer descer ao chão tudo aquilo que a idéia eleva alto demais, ou como diz Jeudy, citado por Sodré e Paiva, “o riso faz passar tudo que é ‘baixo’ para o ‘alto’, essas coisas situadas abaixo da cintura sobem para invadir as partes nobres do corpo”.

“Ele (o riso) não conhece nenhum limite, sua obscenidade expansiva transforma em sujeira tudo o que poderia parecer inocente. Ele não dá nenhuma chance à ilusão, já que destrói a nobreza das intenções. Mas, apesar de sua malandragem, tem também suas virtudes quando demole as bases do pudor por demais afetado e abala a segurança dos protocolos”. (Sodré e Paiva, 2002, p.62-63)

Os trabalhos de Bruscky tocam nessa descrição de Jeudy sobre o riso em alguns pontos. Com tons de brincadeira, satiriza a institucionalização da arte. Alguns trabalhos seus, que muitas vezes eram enviados como propostas para exposições, quase nunca eram aceitos. Ele brinca com a gratuidade da arte associando-a a uma fotografia de uma parede onde são fixadas placas em agradecimento a graças concedidas através de pedidos feitos a santos através de orações. Insistia na proposta de ultrapassar os espaços convencionais da arte, como quando usou o espaço de anúncios populares de um jornal da cidade do Recife e publicou um anúncio de uma “Exposição Noturna de Arte Espacial visível a olho nu da cidade do Recife”. No anúncio a intenção era buscar patrocinadores para este projeto, que era expor uma aurora tropical colorida provocada pela excitação dos átomos dos componentes atmosféricos a 100km de altitude. E finalizava dizendo que “a exposição não polui o espaço, não altera o tempo, nem influencia a astrologia, é um acontecimento de arte contemporânea”. A página impressa do jornal se torna um espaço bem-visto por artistas da época, como um novo espaço de exposição para a troca de informações artísticas, para além das galerias e museus. Fora que questiona, por estar num espaço comercial do jornal, a relação obra-objeto-mercadoria.

Sobre essas idéias de um lugar alternativo para a arte e a relação entre obra e mercadoria, o museu - lugar de culto que apresenta objetos excluídos da apropriação privada – opõe-se à galeria – que, à semelhança de outras lojas de luxo, oferece objetos suscetíveis a serem contemplados e, também, comprados -, do mesmo modo que as disposições estéticas “puras” dos membros da classe dominante, opõem-se às disposições dos *happy few* das frações dominantes que dispõem de recursos materiais para a apropriação das obras de arte. (Bourdieu, 2007, p.260). As obras ditas “puras” em

Bourdieu, obedecem à lógica de que estas exigem imperativamente do receptor um tipo de disposição adequado aos princípios de sua produção, a saber, uma disposição propriamente estética. E juntando-se a essas, dentro do campo da produção erudita da arte, estão as “abstratas” e esotéricas. (Bourdieu, 2001, p.116)

3. Considerações sobre Paulo Bruscky

O escárnio é uma forte característica nos trabalhos de Paulo Bruscky, principalmente por sua intenção durante toda sua trajetória artística de desafiar as instituições que figuravam o autoritarismo sob o qual as produções artísticas viviam e que eram representados, como já dissemos, pelos museus e os salões de arte. “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”. É assim que Cristina Freire descreve o trabalho de Bruscky, contrapondo-o com as obras de Duchamp, outro exemplo de artista que produziu seus trabalhos levando o humor com seriedade. O humor de Duchamp é percebido pelo escritor Otávio Paz que esclarece ser este o artifício usado por Duchamp para se defender de sua própria obra e de nós, contempladores seus.

Bem como já foi dito anteriormente, a maioria dos trabalhos que Paulo Bruscky enviou a salões e exposições nunca foi aceitos ou realizados, mas ao serem retomados nos dias atuais, se dão como registros de um pensamento crítico. O que ele propõe é coerente com a falta de definição de espaços e a ausência cada vez maior dos termos para designar as diferentes poéticas artísticas. Dessa forma, o campo da arte sofre um alargamento e passa a se utilizar de novos meios, como arte digital e videoarte, como exemplos disso, e as diferentes manifestações artísticas, como poesia, teatro e música passam a dialogar com áreas como antropologia e psicanálise. Sodré e Paiva elucidam que o melodrama, no cinema, oferece oportunidades e temáticas com a categoria estética que estamos discutindo, o grotesco. Categoria ampla capaz de aplicar-se a uma infinidade de situações. “Trata-se, na verdade, de um desnível entre o gosto momentaneamente valorizado pelas elites sociais e o gosto das classes populares, ainda guiado por padrões estéticos antiquados”, este é um terreno propício para o florescimento de manifestações grotescas.

A partir do momento que as categorias classificatórias disponíveis se tornam insuficientes, a dificuldade de nomear passa a ser uma constante. Por outro lado, alguns

termos obtêm novos significados ou perdem completamente seus referenciais de significação e são desconsiderados pelas instituições, como Arte postal.

O critério de identificação e coerência na obra de Paulo Bruscky é constantemente a relação entre arte e vida. Essa linha de pensamento que era compartilhada por artistas em todo o mundo nos anos 70, foi responsável por uma mudança na forma de se fazer arte. A relação entre arte e vida influenciou muito os artistas da Pop Art, que questionavam a identidade do objeto, bem como a identidade do sujeito, ambos inseridos numa sociedade na qual o ser múltiplo tornou-se padrão. Esses trabalhos tornaram-se comuns como os de Robert Rauschenberg e Jasper Johns, que trabalhavam inserindo na tela colagens com elementos estranhos e os mais diferentes possíveis, passando por meros objetos do dia-a-dia até a participação de pessoas em suas obras, que seriam chamadas de “ambientes”. “Agregavam às telas objetos do cotidiano, elementos díspares, colhidos a esmo e sem qualquer pretensão “estética” que faziam a pintura dialogar com a esfera mundana” (CANONGIA, 2005, p. 17)

E nessa mudança de estilo do fazer artístico, com a tentativa cada vez mais intensa de aproximar a arte da vida, Bourdieu ajuda-nos a pensar que

“o estilo de vida do artista é sempre um desafio lançado ao estilo de vida burguês, cuja irrealidade e, até mesmo, absurdo, pretende manifestar por uma espécie de demonstração prática da inconsistência e futilidade do prestígio e dos poderes que ele persegue: a relação neutralizante com o mundo que define por si a disposição estética contém a desrealização do espírito de seriedade implicado nos investimentos burgueses.” (Bourdieu, 2007, p.57)

A exploração do corpo do artista e a sua relação com o público pode ser exemplificado também através do exemplo de uma das obras de Paulo Bruscky, “O que é arte, para que serve?” (1978), quando ele caminha com uma placa pendurada no pescoço pelas ruas de Recife, se utiliza ainda de um banco da praça e como em uma performance se faz objeto de arte.

Essa ação de Bruscky concentra elementos que nos servem para análise. Elementos que com facilidade fazemos relação às observações de Bakhtin e retomados por Sodré e Paiva sobre o grotesco. Primeiro o uso do corpo. Um corpo que em Bakhtin quando analisa a obra de Rabelais refere-se ao comer e o beber como sendo manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. “As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo.” Um corpo que interage com os outros corpos e com os espaços que ocupa. A ironia que o artista usa com fatos e objetos do cotidiano fazem refletir sobre o “estar” no mundo. Os projetos de

Bruscky propõem o uso da piada como um artifício de acesso a memória e uma alavanca para a consciência do presente. Seu humor é um humor que questiona, sobretudo as premissas da própria arte. Outra referência nesse trabalho é o fato da praça pública. Bakhtin na investigação do espaço próprio, define que a praça é o lugar no qual o povo assume a voz que canta e onde acontece o carnaval. A praça é um espaço não segmentado, aberto à cotidianidade e ao teatro. A praça é uma linguagem, um tipo particular de comunicação. Uma linguagem na qual predominam tanto no vocabulário quanto nos gestos, expressões com duplicidade de sentidos, ambivalentes, que não dão vazão ao proibido, mas também, ao operar como paródia, como degradação-regeneração, contribuiu para a instauração de uma atmosfera de liberdade.

Considerando as espécies de grotesco levantadas por Sodré e Paiva, podemos dizer que os trabalhos de Bruscky transitam entre o chocante e principalmente o crítico no grotesco que se mostra atuado, com comunicação direta, vivida no cotidiano ou nos palcos. É provocativo, pode ser sensacionalista, mas sobretudo se dá como “um recurso estético para desmascarar convenções e ideais, seja rebaixando as identidades poderosas e pretensiosas, ou expondo de modo risível ou tragicômico os mecanismos do poder abusivo”. Essa é uma descrição do que Sodré e Paiva chamam de grotesco crítico, mas que emoldura e dá forma à trajetória artística de Paulo Bruscky que utiliza-se da paródia e da caricatura para a obtenção de efeitos e inquietações pela surpresa e pela exposição ridícula das situações estabelecidas. Jesús Martin-Barbero, no momento em que tece comentários sobre as manifestações da cultura popular, chega até o riso. Para ele, o riso deve ser observado “não enquanto gesto expressivo do divertimento, da diversão, mas enquanto oposição e repto, desafio à seriedade do mundo oficial, ao seu ascetismo diante do pecado e sua identificação do valioso com o superior” (Barbero, 2008, p.102). E segue citando Bakhtin, que diz que o riso popular é uma vitória sobre o medo, que surge justamente por tornar risível tudo que causa medo, especialmente o sagrado, o poder, a moral, etc.

Umberto eco escreveu um romance, O Nome da Rosa, no qual um livro deveria ser mantido em segredo pela igreja.. Tratava-se de um livro escrito por Aristóteles sobre a natureza boa do riso e esse assunto era inaceitável, já que pra igreja o riso estava ligado ao diabo.

É a transformação do trabalho em atividade lúdica, que reconcilia o princípio do prazer com o da realidade e fundamenta a dimensão estética estendida ao mundo todo. Bruscky, no momento em que estava sendo perseguido pela ditadura, cria mais

trabalhos relacionados à identidade e pensa que “para o artista, resta desconstruir esse cientificismo com uma ironia sarcástica”. Como bem fala Cristina Freire, os informes são poéticos, mas às vezes dão vazão a outras realidades, pelo jogo de palavras, “tornam possível aquele ponto de interseção que reúne, com fina ironia, a especulação artística ao pensamento científico.” (Freire, 2006, p.63)

Clemente Padín, um poeta visual uruguaio comenta que propondo a participação do espectador, como é feito na arte postal por exemplo, para a realização da arte os artistas não fazem outra coisa senão reafirmar aquelas premissas que liberam a arte da sua condição de mercadoria, produto de consumo exclusivo e sujeito às leis do mercado. Nas obras de Bruscky, a consciência do desencantamento do mundo é driblada pela permanente tentativa do ressurgimento do homem lúdico, do homem que brinca, como aponta a Fig.5, destrona o hegemônico valor econômico e elege, como guia de sua poética a imaginação aliada à irreverência e ao humor. E assim como o riso, o deslocamento que ele provoca entre as instâncias da arte e vida para o eixo das experiências cotidianas, desabitua os sentidos da cegueira do hábito.

Esse esclarecimento o grotesco também apresenta em sua modalidade crítica e não se define apenas como um

“objeto de contemplação estética, mas como uma experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida. Em cada imagem ou em cada texto, há uma ponte direta entre a expressão criadora e a existência cotidiana. A reflexão acontece no desvelamento das estruturas por um olhar plástico que penetra até as dimensões escondidas, secretas das coisas, inquietando e fazendo pensar. Lúcida, cruel e risível – aqui estão os elementos da chave para o entendimento da crítica exercida pelo grotesco” (Sodré e Paiva, 2002, p.72) .

Para Bruscky, o estranhamento passa pela subversão dos usos dos objetos do cotidiano. E o que mais lhe interessa é a ironia resultante de seu desuso e de sua inutilidade e a desconstrução e dissolução de uma identidade socialmente estabelecida. Nesse momento, o grotesco está associado à crise das representações, faz-se presente nos românticos, empenhados em rebaixar a idéia do belo, e nos modernistas, guiados pela subversão ontológica das coisas.

E não era exatamente a idéia do belo que Bruscky queria rebaixar. Na verdade, ele nem se preocupava com isso. Mas através do rebaixamento engraçado de um tópico elevado ao lugar-comum discursivo, quebrar e reinventar as disposições há muito estabelecidas e fixadas e dessa forma fazer de todo o espaço da vida, um ambiente para a produção e criação de arte.

Referências

- BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002
- BERGSON, Henri. **O riso. Ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007
- _____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2001
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005
- FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky, arte, arquivo e utopia**. São Paulo: CEPE, 2006
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008
- NUNES, Andrea P. **Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80**. Porto Alegre, 2004. Dissertação (Programa de pós-graduação em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
- PEREIRA, Lawrence Flores. **O Cômico: comentários sobre as concepções de Propp, Freud e Bérqson**. In LETRAS DE HOJE. Porto Alegre. V. 32, nº 3, p. 15-28, setembro 1997
- PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992
- SODRÉ, Muniz. PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.