A FOTOGRAFIA COMO REGISTRO DO HUMOR NA ARTE POSTAL

Leonilia Gabriela Bandeira de Souza

Esse artigo tem a proposta de trabalhar a fotografia aliada aos conceitos do risível e grotesco, dentro do cenário da Arte Postal. Entende-se ainda que é necessário pensar o cômico, a comicidade e o riso junto ao campo da arte contemporânea, tomando como pretexto alguns dos trabalhos de Paulo Bruscky, que utilizava dessa linguagem como estrutura 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 um artista faz uso de um aparelho como forma de apropriação de algo que é tido como sendo de “baixo valor intelectual”, de um “gênero menor”, como o riso dentro do campo da arte, que de uma forma canônica conserva um status de nobreza e alto valor cultural.

Considerações sobre o grotesco

“O que é mesmo o grotesco?” Para tentar responder a esse auto-questionamento, os autores Muniz Sodré e Raquel Paiva 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 em comum, 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, p.19).

Propp 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 ou o adormecimento da sensibilidade.

Talvez a proposta do trabalho do artista Paulo 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 - inclusive em relação ao tamanho físico do trabalho - 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 certa economia de movimentos culturalmente estabelecida e a transgressão cômica a essa regra. Assim, 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 através do sistema dos correios e nota que não há nenhum item que limite o tamanho do envio, por exemplo, ele se aproveita disso e confecciona um envelope de carta que ultrapassa muito o tamanho esperado para um envelope comum. O trabalho foi recusado, mas como parte do projeto, a fotografia da tentativa de envio circulou a rede de artistas de Arte Postal, representando entre eles uma sátira com os Correios.

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 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 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 faziam suas experiências artísticas e as lançavam na rede através das fotografias, dos registros.

A categoria estética se dá a partir da organização dos elementos na criação do ar-

tista que são capazes de produzir efeitos artísticos distintos em sua qualidade própria. Esses efeitos por sua vez, determinam 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, característica da qual compartilha Bruscky.

Aspectos como o exagero, o hiperbolismo, a profusão e 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. É interessante observar o fenômeno, como sugere Bakhtin, no sentido de encarar o grotesco como outro estado da consciência, 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).

Considerações sobre o riso

Para Bergson, 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, ou seja, através do riso, fazer ver. Para o autor, 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. 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. Onde há cômico, há riso. Ele acompanha a manifestação do cômico, mas não se confunde com o cômico em si.

Propp aponta um panorama, onde temos de um lado uma pessoa que ri e que possui determinadas concepções morais, professa determinados juízos e segue determinadas convicções. De outro lado, a descoberta por essa pessoa de que existe algo no meio exterior que contradiz esse sentido moral, mas tendendo ao baixo. 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 ideias 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.

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 & PAIVA, 2002, p.62-63).

Os trabalhos de Bruscky tocam nessa descrição 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 consistia em expor uma aurora tropical artificial colorida provocada pela excitação dos átomos dos componentes atmosféricos a 100 km 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 lugar de exposição para a troca de informações artísticas, para além das galerias e museus, espaços oficiais, para a circulação da obra de arte.

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 representadas, como já dissemos, pelos museus e os salões de arte. Para Cristina Freire, Bruscky “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”, 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 aceita ou realizada, mas as fotografias dos seus trabalhos, 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.

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 na década de 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 passaram a ser 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 irreabilidade 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. 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 à 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. Essa atmosfera é passada a nós a partir do seu registro fotográfico, o que amplifica a experiência da praça para outros tempos e espaços, além de modificá-la em função de uma nova combinação de elementos centrada principalmente na forma de ver.

Considerações sobre a imagem fotográfica

O livro de Flusser *Filosofia da Caixa Preta* (2011) traz uma apresentação do prof. Norval Baitello Junior que destaca a importância do aparelho na obra deste autor e no título deste livro especificamente. Aparelho é, portanto, um brinquedo que simula um tipo de pensamento. Assim, aparelho fotográfico é um brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias. Ora a ideia de tradução em Flusser traz exatamente essa noção de mudança de um código para outro e, portanto, causa uma alteração também na forma de relação com esse novo código. A compreensão de aparelho pode ser ampliada como espaço de geração de conteúdo, de narrativa, de experiência.

Para Benjamin (1996), a arte de narrar estaria em vias de extinção, pois esta é atrelada a uma experiência coletiva e o valor da experiência também está em processo de desaparecimento. O ato de narrar demanda da capacidade de intercambiar, compartilhar experiências como uma sobreposição de fatos advindos de sujeitos diferentes. É disso que se alimenta o narrador oral, aquele que vem de longe, que se move que recorre às experiências passadas de pessoa para pessoa. O ato de narrar também é uma forma de tradução. E é a partir desse lugar comum que elas contribuem para essa troca de experiência. As imagens guardam em si uma forma de registro que não é comunicável. A tentativa de traduzir é reducionista e segundo Flusser, as imagens têm o propósito de lhe representar o mundo e fazem a mediação deste mundo com o homem. A fotografia assume, portanto, o papel de aparelho tradutor, o elemento que conduz algo de um estado para outro e, portanto, espaço de surgimento de uma narrativa.

Salles (2008) afirma que a experiência traz nova potencialidade da imagem visual ser especulada. Deste modo, o resultado da experiência perceptiva - a potencialidade da imagem ampliada - é associado à possibilidade de nova obra.

Benjamin percebe as mudanças a partir do advento das técnicas reprodutivas. Em textos como o narrador, a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica e a pequena história da fotografia, o autor aponta que, apesar da perda da aura, da experiência e da

capacidade de narrar, tivemos ganhos como o inconsciente ótico, as semelhanças e ainda, a arte como fotografia, ou seja, a arte como captura. Essas transformações encontram eco no que Flusser vai chamar de mediações tecnificadas e que podem ser percebidas a partir do advento das imagens técnicas – imagens produzidas por aparelho – que geraram uma revolução da estrutura cultural, inaugurando um novo modo de ser.

Baitello afirma que Vilém Flusser trata das diferentes maneiras de construir modelos de mundos e modelos laborais, modelos que emergem das possibilidades e formas de mediação dos artifícios e recursos usados para estabelecer relações, elos e vínculos entre pessoas ou coisas (FLUSSER, 2011, p.9).

A ideia de mediação presente neste autor faz-nos resgatar Latour quando afirma que mediar é também transformar, traduzir. A tradução significa oferecer novas interpretações dos interesses dos atores e orientar as pessoas em direções diferentes. A ideia de tradução propõe também uma mediação ou invenção de uma relação antes inexistente e que de algum modo modifica os atores nela envolvidos. É um método onde um ator inclui outros atores na rede. Flusser caracteriza tradução como a mudança de um código para outro e, portanto, de um universo para outro. Ora, a ideia de tradução nos dá uma noção mais próxima da postura da fotografia dentro do movimento de Arte Postal. A tradução é uma forma de mediação de sentidos e, portanto, a fotografia está dentro dessa rede.

Por diversão ou por envolvimento político, quem participou do circuito de Arte Postal, o fez por acreditar ser uma forma fácil e rápida de comunicação. A marginalidade da circulação das obras conferia-lhes uma liberdade de mediação que não era possível nos grandes centros de arte, nos espaços de curadores e críticos. Certamente a profusão de elementos nas peças, o uso de expressões jocosas ou factuais, como a frase do artista pernambucano Paulo Bruscky “Hoje a arte é este comunicado”, desequilibrava os paradigmas da arte, causando reações adversas no público.

É nesse contexto que pretendemos empreender uma reflexão sobre imagem, especialmente a fotografia dentro do circuito da Arte Postal, pois são os testemunhos da existência de uma relação do pensamento com o não-pensamento, e da sua presença na materialidade sensível, e na obra de Bruscky, a materialidade acontece pelo viés do risível.

O conceito de rede trabalhado por Latour encontra eco em autores como Musso que nos ajudam a pensar a proposta da rede em relação aos trabalhos de Arte Postal a partir de uma perspectiva da gênese do objeto. Ora, se esse objeto está imerso em um ambiente interligado, e ali ele é criado, a quem pertence sua autoria? É possível falar em propriedade do objeto a partir da figura do artista criador? A noção de rede torna possível a passagem de um elemento (ou de vários elementos) a uma totalidade (...). Ela é ao mesmo tempo o vínculo de um elemento com um todo, o vínculo entre diversos estados de um todo e o vínculo da estrutura de um todo com o funcionamento de um outro (MUSSO, 2004, p.32).

Estabelece-se necessariamente um ambiente de passagem, mais que isso, de fluxo. E esse trânsito gera um espaço de constante criação da obra, renovação de uma arte que

se encontra no meio, no que Higgins (1984) chama de Intermedia iminente. Os sujeitos desse fluxo por vezes, na maioria deles, são anônimos, problematizando desde aí, a noção de pertencimento do objeto artístico. A não linearidade da obra contemporânea nos leva ao conceito de rede, enquanto estabelecimento de relações e mediações. Arte Postal é mais que mídia, é mediação, bem como a fotografia.

Dentro do circuito da Arte Postal importa menos a personalização do artista do que o acontecimento em si. Está no envio, no recebimento e em toda a sequência, ou consequência das ações o seu cerne. De qualquer modo, faz-se extremamente necessário a investigação do sujeito ator, ou melhor, autor, que cria e que está dentro da obra, que se configura como ponto de conexão, o que possibilita a existência da rede de interações. Morin considera interações como sendo ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos. As interações:

Supõem elementos, seres ou objetos materiais, que podem encontrar-se; 2. Supõem condições de encontro, ou seja, agitação, turbulência, fluxos contrários, etc.; 3. Obedecem a determinações/imposições que dependem da natureza dos elementos, objetos ou seres que se encontram; 4. Tornam-se, em certas condições, inter-relações (associações, ligações, combinações, comunicação, etc.), ou seja, dão origem a fenômenos de organização (MORIN, 1977, p. 53).

Cabe, portanto, a preocupação com a construção da obra, deixando em crise não só o objeto estático e isolado, como também a figura do criador. A Arte Postal veio à tona permitindo ao sujeito uma força argumentativa própria através das imagens, ao mesmo tempo em que a arte se encontrava cada vez mais comprometida pela especulação do mercado capitalista.

Considerações Finais

A ideia de aliar os conceitos da fotografia como uma forma e materialização do riso e do grotesco no campo da arte Postal vem da observação do trabalho de artistas como Paulo Bruscky que encontrou no cômico um espaço para a sua narrativa questionadora.

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 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 se utiliza da paródia e da caricatura para a obtenção de

efeitos e inquietações pela surpresa e pela exposição ridícula das situações estabelecidas.

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). A fotografia entra nesse circuito como aparelho de propagação desse pensamento, transformando-se em ponto de partida.

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, 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.

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.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na idade média e no renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *A Arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórias da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

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 moderni-*

- dade. 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.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011
- FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky, arte, arquivo e utopia*. São Paulo: CEPE, 2006.
- HIGGINS, Dick. (a thought). In CRANE, Michael e STOFFLET, M. (Ed.) *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984.
- LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social: an introduction to actor-network- theory*. New York: Oxford University Press, 2005.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- MORIN, Edgar. *O Método*. 1. A natureza da natureza. (MG Bragança, Trad.). Mira-Sintra: Europa-América. (Texto original publicado em 1977), 1997.
- MUSSO, Pierre. “A Filosofia da rede”. PARENTE, A. (org.) *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- 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 Bérghson. *LETRAS DE HOJE*. Porto Alegre. V. 32, nº 3, p. 15-28, setembro 1997.
- PROPP, Vladímir. *Comichidade e riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Redes da criação. Construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.
- SODRÉ, Muniz. PAIVA, Raquel. *O Império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.