

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PAULA REGINA DA SILVA SANTOS

POR UMA POÉTICA DO ERRO: uma comédia da arte contemporânea por Marta
Neves

RIO DE JANEIRO
2021

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) - Programa Bolsa Mestrado Nota 10 – 2020.

Paula Regina da Silva Santos

POR UMA POÉTICA DO ERRO: uma comédia da arte contemporânea por Marta
Neves

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (História e Crítica da Arte), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Patricia Leal Azevedo Corrêa

Rio de Janeiro

2021

CIP - Catalogação na Publicação

S237u Santos, Paula Regina da Silva
Por uma poética do erro: uma comédia da arte contemporânea por Marta Neves / Paula Regina da Silva Santos. -- Rio de Janeiro, 2021.
211 f.

Orientadora: Patricia Leal Azevedo Corrêa.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2021.

1. Marta Neves. 2. Riso. 3. Humor. 4. Arte. 5. Política. I. Corrêa, Patricia Leal Azevedo, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE MESTRADO

CANDIDATA: Paula Regina da Silva Santos

Nível: Mestrado

Linha de Pesquisa: História e Crítica da Arte

Área de Concentração: História e Teoria da Arte

Data: 04 de outubro de 2021.

Título da Dissertação: “Por uma poética do erro: uma comédia da arte contemporânea por Marta Neves”

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Patricia Leal Azevedo Corrêa

A sessão pública foi iniciada às 14:00. Após a exposição pela mestranda, a mesma foi arguida oralmente pelos membros da Banca Examinadora e foi considerada:

APROVADA APROVADA CONDICIONALMENTE REPROVADA

A banca destaca a qualidade e a relevância da pesquisa, o ineditismo e a abordagem aprofundada do tema e a riqueza de referências mobilizadas. A escrita e a formulação da dissertação fazem jus à complexidade da obra de Marta Neves. A banca recomenda a divulgação da pesquisa por meio de artigos e publicações.

A sessão foi encerrada e a presente ata foi lavrada na forma regulamentar, sendo então assinada pelos Membros da Banca e pela candidata.

BANCA EXAMINADORA:

1. Prof^ª. Dr^ª. Patricia Leal Azevedo Corrêa
(Orientadora - PPGAV/UFRJ)



2. Prof^ª. Dr^ª. Ana de Gusmão Mannarino
(PPGAV/UFRJ)



3. Prof^ª. Dr^ª. Liliane Benetti
(EBA/UFRJ)



Candidato (a):



Coordenador (a):



AGRADECIMENTOS

À Marta Neves, pela disponibilidade, acolhimento e parceria que tornaram possíveis a efetivação deste trabalho.

À Patricia Leal Azevedo Corrêa, pela orientação cuidadosa e minuciosa de todo o processo de pesquisa e escrita.

À Liliane Benetti, pela participação na banca, discussões e apoio que precederam e contribuíram para instigar a pesquisa, assim como para sua realização.

À Ana de Gusmão Mannarino, pela participação na banca e contribuições pertinentes ao projeto e escrita.

À Tatiana da Costa Martins, pela disponibilidade em participar da banca e pontuações fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

À Maria Angélica Melendi, pela disponibilidade em participar da banca e contribuição para pesquisa e escrita a partir de sua produção intelectual.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) e da Escola de Belas Artes da UFRJ, pelas oportunidades e experiências que contribuíram para múltiplos aspectos da minha formação.

À minha família, colegas e amigos que direta ou indiretamente ofereceram apoio e compreensão durante todo esse processo, em especial à Mariluce Santos e Álvaro Lopes, que me mantiveram de pé nos momentos mais complicados.

À Revista Desvio pela oportunidade de participar de seu corpo editorial e proporcionar experiências transversais relevantes para esta formação.

À Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), pelo apoio.

Gratidão.

Terá encontrado agora, chegando à velhice, os pais que lhe foram arrancados quando criança? Terá enfim encontrado os filhos que não tivera?

Ela sabe que é uma ilusão. Sua estada na casa desses velhinhos encantadores é uma etapa provisória. O velho senhor está muito doente e sua mulher, quando ficar sem ele, vai morar com o filho no Canadá. Sabina retomará o caminho de traições e, de vez em quando, no mais fundo do seu ser, soará na insustentável leveza do ser uma ridícula canção sentimental falando de duas janelas iluminadas atrás das quais vive uma família feliz.

Essa canção a toca, mas ela não leva essa emoção a sério. Sabe que a canção não passa de uma bela mentira. No momento em que o kitsch é reconhecido como mentira, ele entra para o contexto do não-kitsch. Perdendo seu poder autoritário, é emocionante como qualquer outra fraqueza humana. Nenhum de nós é sobre-humano a ponto de poder escapar completamente ao kitsch. Não importa o desprezo que nos inspire, o kitsch faz parte da condição humana.

Milan Kundera

RESUMO

SANTOS, Paula Regina da Silva. **Por uma poética do erro**: uma comédia da arte contemporânea por Marta Neves. Rio de Janeiro, 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

O estudo propõe um percurso pela trajetória artística de Marta Neves, elencando obras escolhidas, produzidas entre 1990 e 2017, a fim de investigar o seu núcleo poético e respectivas contribuições para a história da arte brasileira, assim como para pensar o fazer artístico na arte contemporânea nacional. Norteando-se pelas obras e entrevistas com a artista, desenvolveu-se uma discussão teórica sobre a comédia e o humor, buscando compreender as estratégias de humor utilizadas por ela em sua poética, cujo núcleo foi localizado no erro, operado pela via da ambiguidade sustentada em um perene lugar de borda intencionalmente ocupado pela artista. Considera-se que sua produção contribui para pensar o lugar social do artista, particularmente no Brasil, ressaltando o desejo de praça-pública, um desejo de recuperação da suspensão coletiva pela via do riso e de uma celebração que abarca as contradições da existência ao mesmo tempo em que permite acessá-las com maior crítica e, por conseguinte, confrontá-las, visando desestabilizar hierarquias e relações de poder.

Palavras-chave: Marta Neves. Riso. Humor. Arte. Política.

ABSTRACT

SANTOS, Paula Regina da Silva. **For a poetics of error**: a contemporary art comedy by Marta Neves. Rio de Janeiro, 2021. Dissertation (Masters in Visual Arts) - School of Fine Arts, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

The study proposes a route through the artistic trajectory of Marta Neves, listing chosen works produced between 1990 and 2017, in order to investigate her poetic core and respective contributions to the history of Brazilian art, as well as to think about artistic making in national contemporary art . Guided by works and interviews with the artist, a theoretical discussion on comedy and humor was developed, seeking to understand the humor strategies used by the artist in her poetics, whose core was localized in error, operated by the way of a sustained ambiguity in a perennial border intentionally occupied by the artist. It is considered that her production contributes to thinking about the artist's social place, particularly in Brazil, emphasizing the desire for a public square, a desire to recover the collective suspension through laughter and a celebration that encompasses the contradictions of existence while it also allows accessing them with greater criticism and, therefore, confronting them, aiming to destabilize hierarchies and power relations.

Keywords: Marta Neves. Laughter. Humor. Art. Politics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Marta Neves. Museu na Brasa (2013). Peça de divulgação Intervenção/happening. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.....	26
Figura 2 - Marta Neves. Não Ideia (Desde 2001). Série de Faixas / Intervenção Urbana. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.	28
Figura 3 – Marta Neves. Beleza é aquilo que as coisas bonitas têm (2007). Fotografia em pratos de porcelana. 25 cm diâmetro. Fonte: NEVES, 2017. Autoria: Marta Neves. – No livro à boca pequena naturalmente a obra desdobra-se em outra a partir da abordagem publicitária proposta pela artista.....	37
Figura 4 – Marta Neves. Sem título (1999). Banner pintado à mão. s.d. Fonte: NEVES, Marta. À boca pequena, naturalmente. Belo Horizonte: Nunc, 2017. Autoria da artista.	41
Figura 5 - Marta Neves. Por amor à arte (2005). Fonte:Colaboração da artista. Autoria da artista. – Recorte dos primeiros quadros.....	42
Figura 6 – Marta Neves. Cenas para uma vida melhor (2004). Série de bordados e colagens. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.	44
Figura 7 - Marta Neves. Solução de Equilíbrio. 2017. Livro de Artista. Fonte: NEVES, 2017a. Autoria da artista.	49
Figura 8 - Marta Neves. Impressão Nascer do Sol (2017). Livro de artista. 19x10 cm. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.	52
Figura 9 – Marta Neves. A terceira margem do rio (2003). Livro objeto. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.	58
Figura 10 – Marta Neves e Wilson de Avellar. Guia visual definitivo (2011). Livro-performance. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.	59
Figura 11 – Marta Neves. Sem temer o vento e a vertigem (2003). 14x21 cm. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista – Sumário do livro.	61
Figura 12 - Marta Neves. <i>C'est qu'il y a un jeu dans les mots</i> (90s). Instalação. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.	71
Figura 13 - Myrurgia. Promesa. Imagem da caixa do perfume. Espanha. 1917. Fonte: Philip Goutell. Lightyears, Inc. 2005-2021.....	73
Figura 14 - Nicolas Conver. L'amoureux. Tarô de Marselha. Jogo de tarô. 1760.	73

Figura 15 - Marta Neves. Dear Martha, I'm still waiting for you (1998). Instalação. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.....	74
Figura 16 - Marta Neves. Reconciliação instantânea (2001). Instalação com troféus e placas. Dimensões variadas. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.....	75
Figura 17 - Marta Neves. Série de ex-votos (1996-97). Bordado e objetos sobre papel artesanal. Dimensões: 39,5 x 25 cm. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.....	76
Figura 18 - Marta Neves. Guarde bem esse sorriso (2000). Cartaz e projeto para outdoor. Dimensões desconhecidas. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.....	77
Figura 19 - Marta Neves. Não Ideia. (2001). Banners. Dimensões desconhecidas. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.....	78
Figura 20 - Marta Neves. Retratos falados de paisagem (desde 2003). Pintura terceirizada sobre parede. Dimensões variadas. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.....	84
Figura 21 - Marta Neves. As 12 Tarefas. 2006. Intervenção. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista. - O trabalho é escrito e idealizado pela artista, que convida Elke Maravilha para concretizá-lo.....	93
Figura 22 - Marta Neves. Da série Cenas para uma vida melhor (2004-2014). Colagem com ursinhos de pelúcia. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.....	96
Figura 23 - Marta Neves. Da série Cenas para uma vida melhor (2004-2014). Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.....	97
Figura 24 - Marta Neves. Bonecas Marta. (1997-1999). Biscuit e colagens em caixa de papel. 12,5 x 12 cm. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.	100
Figura 25 - Marta Neves e Marc Davi. Rolezinho Oficiante (2015). Performance. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.....	101
Figura 26 - Marta Neves e Marc Davi. Rolezinho Oficiante (2016). Performance. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.....	101
Figura 27 – Teresinha Soares. Ressurreição, 3º Módulo (1973). Performance. Palácio das Artes. Fonte: RIBEIRO, Marília Andrés. 'Fiz do meu corpo a minha	

própria arte'. Entrevista - Teresinha Soares. In: Rev. UFMG, Belo Horizonte, v.19, n.1 e. 2, jan./dez. 2012. p.130-139. Autoria desconhecida.	103
Figura 28 - Artista desconhecido. Cristo Pantocrator. Ano desconhecido. Fonte: pxhere.com. Autoria desconhecida. - Fotografia de ícone da igreja católica na Rússia.	103
Figura 29 - Teresinha Soares. Caixa de fazer amor (1967). Instalação. 60x55x37. Fonte: sp-arte.com. Autoria: Imagem de divulgação da Retrospectiva no MASP	105
Figura 30 - Marta Neves. Leves Defeitos (2002). Fotoperformance. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista. - Texto do verso: "O exílio é fundamental para o amadurecimento profissional dos chatos."	108
Figura 31 - Marta Neves. Por amor à arte II (2010). Fotonovela. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.	109
Figura 32 - Marta Neves e Camila Buzelin. Ramsés ou a revolução cor de rosa (2009). Intervenção com participação de Judith Coelho. Fonte: Colaboração de Marta Neves. Autoria da artista.	114
Figura 33 – Marta Neves. Participação-performance em mesa redonda do projeto Razão de dois de Wilson de Avellar (2010). Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.	117
Figura 34 - Francis Alÿs. The Ambassador (2001). Performance. Fonte: www.esterrenaux.com.br. Autoria desconhecida.	118
Figura 35 - Francis Alÿs. The Ambassador. 2001. Postal-performance. Fonte: National Gallery of Canada. Autoria: Francis Alÿs.....	119
Figura 36 - Marta Neves. Sem título (2000-2001). Impressão sobre vinil adesivo sobre chapa de alumínio. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista...121	121
Figura 37 - Marta Neves. Meritocracia de pano de prato (2015-2016). Pintura sobre pano de prato. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.	122
Figura 38 - Marta Neves. Éden (2008). Vídeo. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.	134
Figura 39 - Marta Neves. As doze tarefas (2006). Performance para vídeo. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.	137
Figura 40 - Marta Neves. Museu na brasa (2013). Intervenção/happening. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.	138

Figura 41 - Marta Neves. À boca pequena naturalmente (2011). Backlights. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.	140
Figura 42 - Marta Neves. Pessoa muito importante (2015). Intervenção. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.	142
Figura 43 - Marta Neves. Estacionamento de Gente (2016). Intervenção. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.	149
Figura 44 - Marta Neves. Nessa rua tem um mar (2012). Intervenção. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.	155

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	20
2 CAPÍTULO 1. A FORMA-VERBO, LIVRO OU NÃO	34
2.1 <i>À BOCA PEQUENA, NATURALMENTE: UMA CARTOGRAFIA PARA PERCORRER O UNIVERSO DE MARTA NEVES</i>	36
2.2 ANTOLOGIAS DO ORDINÁRIO E DO ABSURDO	47
2.3 LIVRO-NEGAÇÃO, OU OS NÃO-LIVROS DE MARTA.....	54
3 CAPÍTULO 2 - UMA ARTISTA “BORDERLINE”	64
3.1 AUTOBIOGRAFIAS DEPRECIATIVAS: SOBRE SER ARTISTA-TRABALHADORA-BRASILEIRA.....	68
3.2 “EU PREFIRO NÃO”: A RECUSA DA CRIAÇÃO E DA PRODUTIVIDADE....	81
4 CAPÍTULO 3 – TROLL DAS NEVES: AS PEÇAS DE MARTA	88
4.1 EU É UMA OUTRA: A ARTISTA PERSONAGEM DESESTABILIZANDO LUGARES DE FALA E DE PODER	101
4.2 PROVOCAÇANS DE MARTA: ENTRE O ESCÁRNIO E A HOMENAGEM...111	
5 CAPÍTULO 4 – CELEBRAR É IMPOSSÍVEL: VAMOS CELEBRAR!	126
5.1 A ARTE ENCONTRA A VIDA ENCONTRA A ARTE É FESTA OU NÃO É NADA	131
5.2 CARINHO, COMPAIXÃO, AFINIDADE: OUTRA PERSPECTIVA DE ARTE POLÍTICA	143
6 CONCLUSÃO	158
REFERÊNCIAS	162
APÊNDICE A – ENTREVISTA COMPILADA COM MARTA NEVES	168
APÊNDICE A1 – ENTREVISTA REALIZADA EM 13 DE JANEIRO DE 2020	168
APÊNDICE A2 – ENTREVISTA REALIZADA EM 27 DE JANEIRO DE 2021	179
APÊNDICE B – ERRO: EXPERIMENTO DE EXPOSIÇÃO-INTERVENÇÃO ARTÍSTICA DIGITAL COM OBRAS DE MARTA NEVES	200

ANEXO – TEXTO DE ROLEZINHO OFICIANTE.....	2068
--	-------------

1 INTRODUÇÃO

O encontro com o trabalho de Marta Neves foi instigado, inicialmente, pelo desejo de contribuir para os estudos sobre o trabalho de artistas mulheres. Nas vivências da graduação, grupos de pesquisa e outras imersões nas áreas artística e da história da arte, percebi uma lacuna ou dificuldade na abordagem de artistas mulheres, nacionais e, quando nacionais, fora do eixo Rio-São Paulo. Contudo, há controvérsias na literatura sobre a pertinência de uma perspectiva feminista para análises relacionadas à arte no Brasil, diante de casos de sucesso, como os de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Entretanto, conforme observa Ana Mae Barbosa, além de exceções, mesmo estas artistas não foram imunes a uma perspectiva crítica e um circuito artístico afetado pelas questões de gênero:

As influências européia (em Tarsila do Amaral) e norte-americana (em Anita Malfatti) possibilitaram às artistas o contato com sociedades mais abertas à participação feminina. Tais influências, sem dúvida, contribuíram para elevar sua confiança, embora não fossem suficientes para garantir um processo continuado de construção estética revolucionária. [...] Curiosamente, essas duas mulheres, cuja arte mudou os paradigmas estéticos brasileiros nos anos 20, acabaram seus dias pintando temas socialmente recomendáveis, “femininos”: paisagens sem graça e assuntos religiosos. As normas sociais insidiosas parecem ter finalmente dominado sua arte. (BARBOSA, 2003, p. 130)

Em sua análise, a autora observa os impactos da ferrenha crítica por figuras validadas no cenário intelectual brasileiro, com ênfase no ataque de Monteiro Lobato à Anita Malfatti. Sem se limitar a esse episódio, Barbosa (2003) adverte para uma crítica que se pauta menos na qualidade ou aspectos inerentes à obra e à trajetória de artistas mulheres do que no ataque ao gênero ou no cerceamento da análise das produções de certas artistas ao tratamento sobre o feminino. Transpondo a questão de gênero, a autora ressalta a resistência da história e da crítica nacionais no que tange a temas políticos referentes a qualquer diferença enquanto, paralelamente, o cânone universal continua a ser masculino, branco e pertencente às elites. Em nível funcional, um dos sintomas dessa recusa – em perceber as influências das questões políticas e sociais na validação das produções artísticas –, que a autora menciona como exemplo, é a maior aceitação da crítica de produções artísticas de mulheres que utilizam técnicas consideradas de menor valor mercadológico, como a gravura e a instalação. (BARBOSA, 2003).

Concordando com Barbosa, considero fundamental atentar-se às particularidades ‘faltantes’, sobretudo no que concerne à arte contemporânea, por seus processos de constituição mais intelectualizados e que, no contexto brasileiro, traz manifestações de diversas artistas pertinentes à presença do gênero feminino e, a partir de múltiplos vieses, da diferença na arte. Considerando este cenário, iluminaram a presente pesquisa abordagens que propõem, em vez de tratar as diferenças apenas evocando nomes que atendam às categorias que acabam por enquadrá-las, pensar em novos modos metodológicos e teóricos de construção histórica, que se diferenciem daqueles que determinaram o cânone e, conseqüentemente, que sustentam semelhante condição.

Ainda que este não seja o ponto central deste estudo, é pertinente sua presença para contextualizá-lo, uma vez que as produções artística e crítica, numa relação de interdependência, se constituem a partir do viés histórico difundido, de maneira que influenciam as produções contemporâneas, a formação de artistas e a recepção, mesmo diante de uma crise de lugares de fala, perante a qual a autoridade acadêmica ou crítica já não é, necessariamente, uma referência ou capaz de amplo alcance. Possivelmente, este é mais um entrave que torna relevante repensar os modos de produção e difusão da história da arte, dos espaços de arte e da circulação de produções artísticas, movimento cujas iniciativas – incluindo o que diz respeito às motivações que engatam a presente pesquisa – já são visíveis.

Na mesma linha, importa cuidar quanto à complexidade do termo mulher e quaisquer outros que categorizam as diferenças, ampliando semelhante perspectiva à abrangência de outras singularidades, inclusive aquelas pertinentes ao cenário histórico, social, territorial e seu inevitável atravessamento pela globalização, que não nos permite mais delimitar uma perspectiva exclusivamente regionalizada. Dessa maneira, evita-se cair nas armadilhas da concepção de identidades enquanto homogêneas, dentre as quais a categoria “mulher” se inclui:

A consciência da exclusão que é produzida por meio do ato de nomeação é aguda. As identidades parecem contraditórias, parciais e estratégicas. Depois do reconhecimento, arduamente conquistado, de que o gênero, a raça e a classe são social e historicamente constituídos, esses elementos não podem mais formar a base da crença em uma unidade “essencial”. Não existe nada no fato de ser “mulher” que naturalmente una as mulheres. Não existe nem mesmo uma tal situação – “ser” mulher. Trata-se, ela própria, de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis. A consciência de classe, de raça ou de gênero é uma conquista que nos foi imposta pela terrível

experiência histórica das realidades sociais contraditórias do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado. (HARAWAY, 2009, p. 47)

A despeito do exposto, vários outros sujeitos-objetos de pesquisa poderiam ser suscitados e mesmo ampliado a abordagem das ‘particularidades faltantes’, pois Marta Neves é uma artista cisgênero e branca, características que, é importante ressaltar, inequivocamente se configuram em uma escala privilegiada. A escolha por pesquisá-la vem do encontro entre os incômodos explicitados e seus desdobramentos com o teor da sua obra. Marta Neves apresenta em seu trabalho uma persistente provocação quanto ao lugar do artista como ser social, sobre as condições da produção artística nacional em sua relação com o contexto global e sobre a relação entre a produção artística e a vida que a circunda.

Colocando-se no lugar de semelhante a ‘qualquer um’ e provocando a condição artística enquanto especial, assim como outras condições igualmente valorizadas socialmente e as instituições que as legitimam, ela toca no âmago de uma violência institucional silenciosa e cotidiana, operando a partir de uma abordagem cômica. As provocações que a artista desencadeia chocam-se com valores que sustentam o cânone, dentre os quais a concepção de “gênio”, que segundo Nochlin (2016), é um dos pilares de sustentação da valorização da arte produzida por homens, brancos e europeus.

É sob uma perspectiva menor que o trabalho de Marta Neves pinça elementos pertinentes a problemas de natureza política e social em sua dimensão mais banal, pulverizada e ignorada – a maneira como essas questões afetam os modos de ser e de vida, sustentando-se enquanto prática social e cultural, porquanto são naturalizadas e cultivadas para além dos grandes acontecimentos. Questões de gênero, sexualidade, desigualdade social e mascaradas práticas de violência institucional, que persistem para além de regimes autoritários explícitos, são alguns exemplos. Em contrapartida, ela sustenta uma constante conexão entre os dramas cotidianos da pessoa “sem categoria” e do artista trabalhador, elencando elementos materiais, simbólicos e discursivos que atravessam os territórios artístico e não artístico.

Marta Neves nasceu em 1964, em Belo Horizonte, onde reside, é graduada em Desenho e Cinema de Animação e mestre em Artes Plásticas, ambos pela UFMG. A artista atuou como professora acadêmica na área de arte, estética e história da arte na PUC-Minas e é integrante do coletivo Academia Transliterária. Em 1996, recebeu

o Prêmio de Aquisição - IV Salão de Artes Plásticas de Vespasiano. Posteriormente recebeu Menção Honrosa no Salão Paranaense de 1999, o prêmio de residência artística em Mantes-la-Jolie, na França em 2005 e o Prêmio Fiat Mostra Brasil em 2006. Participou, além da residência mencionada, do Programa de residência de artistas contemporâneos Faxinal das Artes, em Faxinal do Céu, Paraná, em 2002. Embora predominantemente em coleções particulares, suas obras podem ser encontradas nos acervos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na coleção Gilberto Chateaubriand; no Centro Cultural Arthur Bispo do Rosário (Rio de Janeiro-RJ) e no Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Participou de exposições e eventos artísticos nacionais e internacionais, tais como a III Bienal de Artes Visuais do Mercosul (Santander Cultural, Porto Alegre - RS, 2001); Panorama da Arte Brasileira (MAM do Rio de Janeiro - RJ, 2001); Emergentes (Embaixada do Brasil em Berlim, Alemanha, 2001); *Contemporâneos Brasileños* (Centro de Arte Contemporâneo Wifredo Lam, Havana, Cuba 2002); *Amalgames Brésiliens* (Musée de L'Hôtel-Dieu de Mantes-la-Jolie, França, 2005); Fiat Mostra Brasil (São Paulo - SP, 2006); *Japan-Brazil – Creative Art Session* (Kawasaki City Museum, Japão, 2008 - via Projeto Intercâmbio Cultural Linha Imaginária); Intervenções e performances ligadas ao projeto Nessa rua tem um mar (Instituto Undió, Belo Horizonte - MG, desde 2010); à exposição Outra Presença (Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte - MG, 2013); 31ª Bienal Internacional de São Paulo (São Paulo - SP, 2014); Itinerâncias (Belo Horizonte e Cuiabá, 2015); Programa Paralelo (Casa França-Brasil, Rio de Janeiro - RJ, 2015); Um canto, dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira (Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Rio de Janeiro - RJ, 2015); *The Unique Institutional Critique Pop-Up Boutique* (Galeria Cavallo, Rio de Janeiro - RJ, 2016); exposições individuais realizadas em Belo Horizonte - MG na Galeria Circo Bonfim (2001), Léo Bahia Arte Contemporânea (2004), Galeria Manoel Macedo (2011) e projeto Arte Minas (Palácio das Artes, 2017).

Diante do material acessado no período da pesquisa, pode-se afirmar que entre 1994 e 2017 a artista contava com cerca de 10 exposições individuais e 50 coletivas. No ano de 2017, Neves lançou a publicação *à boca pequena, naturalmente*, pela editora Nunc, que apresenta um panorama dos seus trabalhos entre os anos de 1999 e 2017, única referência encontrada que elaborava alguma sistematização da produção da artista. Inicialmente, na busca por produções sobre a obra de Marta

Neves, encontrei apenas menções a alguns de seus trabalhos e exposições em mídias informativas e revistas de arte, dentre as quais o catálogo *Evocações da Arte Performática* (2010-2013), editado por Tales Frey e Paulo Aureliano da Mata; *Ojo con el arte* (2004), por Nelson Herrera Ysla (Cuba); *Telas & artes: revista cultural e artística de Minas Gerais*, Edições 10-20 (1999), por Maciel Artes e Projetos Culturais; *Theoria aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno* (2005), vários autores; *Ñ: revista de cultura*, Edições 231-239 (2008), pela Clarín (Argentina); *Corpos e a produção do sensível* (2019), da série *Políticas da Performatividade*, com organização de Marcelo Andrade Cattoni de Oliveira.

Apesar da indicação de ‘algo sobre Marta’ nessas revistas, muitas não foram encontradas e algumas não têm exemplar disponível no Brasil. Ainda assim, consegui acessar parcialmente essas produções, para investigar ao menos a natureza do conteúdo. Entretanto, não encontrei uma visão ou construção aprofundada sobre o trabalho da artista, ademais as afirmações, recentemente crescentes, sobre a importância do seu trabalho ou mesmo entrevistas e opiniões/críticas emitidas por ela, colocadas em lugar de legitimidade.

Igualmente, o que se encontra sobre Marta Neves na bibliografia acadêmica são basicamente menções. Nada foi encontrado no Portal Capes ou Scielo. Em pesquisa no Google Acadêmico, exceto textos críticos descritivos e informativos, existem trabalhos que apenas a mencionam: *Existências, insistências e travessias: sobre algumas políticas e poéticas de travestimento* (GURNVALD, Vitor, Tese de doutorado, USP, 2015); *O artista-personagem* (LABRA, Daniela H., Dissertação de mestrado, Unicamp, 2005); *Ações poéticas. A performance como ruptura de limites e plasticidade do tempo* (ROCHA, Viviane M., Tese de doutorado, UFRGS, 2009); *Lugar de Pluralidade Sociocultural e Artística: Centros culturais, espaços livres públicos e arte urbana na capital carioca* (LUGON, H.G.; ANDRADE, R., Artigo - 40º Colóquio Ibero-Americano: Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto, 2016); *Arte do tempo no espaço: som e instalações* (SILVA, Ana Lia R., Dissertação de Mestrado, UFMT, 2015); *O Panorama da Arte Brasileira do MAM SP: da formação e acervo aos projetos curatoriais* (SIGNORELLI, Paula, Dissertação de mestrado, USP, 2017).

Na tese de doutorado de Mário Anacleto de Sousa Júnior, para a *Universitat Politècnica de València*, *De la imagen de la ruina a la ruina de la imagen: Un dilema en la conservación del arte contemporáneo*, Marta Neves é uma das entrevistadas sobre a representação dos sujeitos sociais na arte contemporânea pela perspectiva

do artista, cujas perguntas discorrem principalmente sobre o processo criativo, sem que seja desenvolvido algo sobre a obra dela na tese. Para além desses estudos que mencionam o trabalho da artista sem maiores elaborações, encontrei duas produções que o fazem de alguma maneira, e chamam atenção, justamente, por sinalizarem dificuldade no trato da obra de Marta.

No texto *Outra Presença no Museu de Arte da Pampulha*, desenvolvido por Christina Fornaciari para o VIII Congresso da ABRACE em Belo Horizonte, no ano de 2014, a autora faz um breve comentário sobre o trabalho de Marta Neves. Investigando um pouco mais, pude conferir que, na realidade, se trata da reprodução de um trecho do texto de Marcos Hill, presente no catálogo da exposição *Outra Presença* (que embora apareça nas referências finais, não é indicado como citação direta no corpo do texto). O trecho articula a análise do trabalho da artista na referida exposição ao de Wagner Rossi, de maneira que não é possível saber se é um trabalho desenvolvido coletivamente ou individualmente no contexto do artigo:

Wagner Rossi Campos e Marta Neves problematizam o Museu enquanto espaço habitável, cotidiano, comum. Em instâncias distintas, propõe o estranhamento, o prazer e o inusitado que a mistura arte-vida pode causar, lembrando que o espaço dedicado à arte pode/deve ser um espaço como outro qualquer, onde o corpo respira, vive, convive – e lida com problemas comuns ao espaço fora da arte. São ações que desmistificam esse espaço, trazendo-o para um âmbito da intimidade, do lazer, da comunidade. (FORNACIARI, 2014)

Identifiquei que a passagem, no que tange ao trabalho realizado por Marta Neves, se refere à intervenção *Museu na Brasa* (2013), produção individual da artista. Isto é, não se trata de uma obra desenvolvida junto a Wagner Rossi Campos. A ação se configura em um evento, cuja peça gráfica para divulgação não passa despercebida por parodiar apelos publicitários (Figura 1). Nas palavras de Marta:

A proposta “Museu na Brasa” consistiu em promover um churrasco, típico das atividades de domingo (dia em que a performance/intervenção foi realizada) das lajes nas comunidades das grandes metrópoles brasileiras. [...] na esteira de um pensamento conduzido nas Cosmococas por Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, penso na possibilidade de ver a arte não mais como mero objeto de contemplação (embora não negue, em absoluto, a pertinência dos objetos estéticos que são patrimônio de museus e centros culturais), mas de ação, de partilha, de jogo e interação com o outro, essa “outra presença” convidada a viver o museu de outra forma, num encontro fervilhante em energia dionisiaca de vida. (NEVES, 2017, p. 139)

A Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Fundação Municipal de Cultura, apresenta a exposição *Outra Presença*.

museu na brasa

Venha comer, beber, tomar banho de mangueira, jogar bola, dançar, ouvir música, descolorir os cabelos da perna, namorar... no nosso churrasco no museu. Traga sua toalha para tomar sol, seu CD, a pinga, a farofa se quiser.

Dia 10 de novembro - das 13:30 às 17:30. Venha!

MAP (Museu de Arte da Pampulha).
Av. Otacílio Negrão de Lima, 16685.
ÔNIBUS (DO CENTRO): 2215A.
www.bhfazcultura.pbh.gov.br

Esse evento faz parte da exposição *Outra Presença*.

amap map FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA PREFEITURA DE BELO HORIZONTE
www.pbh.gov.br

Figura 1 - Marta Neves. *Museu na Brasa* (2013). Peça de divulgação Intervenção/happening. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

Percebe-se que o breve comentário de Marcos Hill, reproduzido por Fornaciari (2014), é coerente com a tônica da ação. Contudo, não confere especificidade ao que é realizado por Marta Neves ou por Wagner Rossi Campos. É relevante entender que a exposição *Outra Presença* é, como um todo, uma proposição de aproximação entre a vida cotidiana e a experiência no museu, conforme se encontra em um dos textos introdutórios do catálogo:

Essa exposição consiste em ativar a espacialidade do MAP com o auxílio de suas características funcionais. Pretende levar o visitante para dentro do espaço arquitetônico e deixá-lo à vontade, convivendo com o ambiente museológico como parte de seu próprio cotidiano. (SANTOS; ROLLA; LARSEN, 2014, p.9).

Em contrapartida, as abordagens de Neves e Rossi apresentam particularidades relevantes. Enquanto a primeira promove um evento análogo aos das periferias, não só belo-horizontinas, mas em tantos outros lugares do Brasil, o outro realiza uma performance intimista, transformando um espaço demarcado no interior do museu numa espécie de casa-vitrine, a partir da qual se expõe e ao mesmo tempo contempla a paisagem:

No começo do dia, Wagner Rossi construiu uma habitação no mezanino do museu, tendo a lagoa como paisagem de fundo. Nela, ele se instalou acompanhado por alguns apetrechos que lhe permitiram - pela transparência do plástico que revestia o espaço - interagir com o fora e, ao mesmo tempo, enjaular-se por várias horas, sob os olhos de passantes curiosos. (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2014, p.98)

A mesma dificuldade em localizar o trabalho de Marta Neves é percebida na dissertação de mestrado de Lamounier Lucas Pereira Júnior (2007), na qual ele cita Marta Neves como parte de um importante grupo de artistas que se valeram da publicidade como tema, ao lado de Andy Warhol, James Rosenquist, Richard Hamilton, Lotus Lobo, Damien Hirst e Eduardo Paolozzi. Seu estudo compreende mais dois grupos: o de artistas que utilizavam os meios publicitários, mas não tinham a publicidade como tema, e aqueles que tinham a publicidade como tema e veículo. Na pesquisa em si, o autor não desenvolve nada sobre o trabalho de Marta Neves, justificando que “Apesar de ser mineira e atuante no campo das artes plásticas, não se encontrou nenhum material publicado sobre a artista Marta Neves”. (PEREIRA JÚNIOR, 2007, p.17).

Talvez por essa razão, ele tenha incluído Marta no grupo de artistas que somente desenvolvem a publicidade enquanto tema pois, no ano de 2001, Marta Neves já havia iniciado a série *Não Ideia*, que se desdobrou na instalação de faixas típicas de um recurso publicitário popular e acessível nos meios urbanos (Figura 2), particularmente nos subúrbios e periferias. Essa série de trabalhos tem origem na elaboração de banners que dizem da própria falta de ideia da artista, em crítica à

excessiva demanda de produção característica do mercado de arte, quando da sua participação na Bienal da Mercosul, em 2001 (Figura 18).



Figura 2 - Marta Neves. Não Ideia (Desde 2001). Série de Faixas / Intervenção Urbana. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

Segunda a lógica estabelecida por Pereira Júnior (2007) em seu estudo, Marta Neves se incluíria no grupo mencionado, por exemplo, por trabalhos como a série de capas de revista editadas (Sem título, 2000-2001 – Figura 35), mas também no de artistas que se utilizam da publicidade tanto enquanto tema, quanto como veículo, tal qual Jenny Holzer e Barbara Kruger. Ademais, é possível que não seja unânime compreender *Não Ideia* como uma obra que tem a publicidade como veículo, por ser um recurso pobre, precário e de ‘mau-gosto’, ainda que seja utilizado com a mesma finalidade. Nesse sentido, Lafuente contextualiza o uso das faixas na série:

As faixas são, de algum jeito, genéricas, mas daí que ganham seu carácter especial, seu apelo, seu charme. São as mesmas que você poderia encontrar na rua – é, mas só se você frequentasse bairros populares, quebradas, perifas, sei lá. A única diferença é que elas estão à venda (sim, são arte, e arte é para vender, né?), mas não vendem nada. Nem conserto de carro ou geladeira, nem favores políticos, nem sequer elogios insinceros. Elas oferecem só vagas, breves histórias de impotência, de vontades sem realização, de quererem não correspondidos. São “não”, são negações, são outra coisa do que queriam ser. E, para não ser, nem são histórias próprias da artista. Ela recolheu, se apropriou, tomou de outros, de pessoas que contaram para ela, que ela ouviu. Todos eles fracassaram em realizar algo de que eles tiveram vontade – por uma vida ou por um minuto –, e o que eles

conseguiram foi aparecer em faixas que mostram, aos coitados que as lêem, que têm outros coitados como eles. (LAFUENTE, 2017, p.57)

Diante da ausência de um estudo sólido sobre o trabalho de Marta Neves e dos ruídos em produções que o abordam superficialmente, dedicar o presente estudo ao núcleo poético da obra da artista mostrou-se uma contribuição mais relevante do que destacar um aspecto ou recorte de obras específico do seu trabalho. Por outro lado, não poderia dizer que não acessei nada relevante produzido sobre ela. É na mesma fonte que tornou possível o esclarecimento sobre a intervenção *Museu na Brasa* e a série *Não ideia* onde encontrei o material mais rico sobre o trabalho da artista ou sobre sua persona. Algo da ordem do que faria qualquer saber com resquícios positivistas se revirar: uma autoprodução, um autoestudo, ficção autobiográfica, autoinvenção e, igualmente, autodifamação, autodepreciação – a publicação *à boca pequena, naturalmente*, lançada em 2017 pela editora Nunc, por iniciativa da artista junto a Júlio Martins, com apoio alcançado a partir da submissão ao Edital Descentra Cultura 2014, da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte.

Do encontro entre as motivações da pesquisa e o trabalho de Marta Neves, tomei como objeto de partida seus trabalhos e escritos produzidos entre 1999 e 2017, presentes na referida publicação, o que posteriormente foi complementado por entrevistas e cessão de imagens de outras obras pela artista. No que tange à publicação, além de textos de Marta, *à boca pequena, naturalmente* traz também contribuições críticas de outros quatro autores sobre a sua obra e trajetória artística. São textos de figuras com amplo currículo na área das artes, mas ao mesmo tempo próximas a ela. Portanto, conseguem dizer com fluidez e desprendimento tanto sobre a obra quanto sobre a artista. Quem contribui com os textos são: Agnaldo Farias, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, crítico de arte e curador; Júlio Martins, curador e editor, que também editou seus livros de artista e foi curador de sua exposição individual de mesmo título da publicação mencionada; Luiza Proença, crítica de arte, editora e curadora independente e Pablo Lafuente, pesquisador, curador e professor, que a partir de 2020 assumiu a direção artística do MAM Rio junto a Keyna Eleison.

A edição bilíngue, que recebi a partir da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte – seguida de um alerta sobre o seu conteúdo inesperadamente obscuro que, conforme o interlocutor que me presenteou com uma coleção de materiais financiados pelo Fundo de Cultura, nem é o tipo de material que deveria ter sido

financiado pelo dinheiro público –, conta com uma advertência na capa sobre o seu conteúdo explícito. No interior da publicação, não encontramos apenas as imagens da exposição específica que lhe dá nome, mas um apanhado de obras de Marta Neves realizados em quase uma década de trabalho, sem ordem cronológica e nem todos devidamente contextualizados, embora todos eles presentes de alguma maneira nos textos da artista ou dos demais autores.

Sustentou a decisão de concentrar o estudo em apenas uma artista a percepção da amplitude e complexidade de sua obra, ainda pendente de uma sistematização e análise no âmbito acadêmico. Na publicação *à boca pequena, naturalmente* nos deparamos com 28 trabalhos artísticos, a maioria deles na forma de série ou coleção, algumas das séries ainda não finalizadas, de tal maneira que a quantidade de obras para análise se multiplica consideravelmente. Soma-se a isso um contingente desmesurado de referências diretas e indiretas a pensamentos e produções artísticas, literárias, intelectuais e oriundas da cultura de massa. Apesar dessa amplitude, pelas razões já mencionadas, optou-se por uma abordagem de pesquisa que pudesse atravessar a produção da artista, inclusive para além do livro, orientando-se pela questão: Como Marta Neves opera o núcleo poético de seu trabalho para pensar o ser e o fazer na arte contemporânea no Brasil?

Somando às inferências anteriormente postas, parti da hipótese de que o trabalho de Neves traz novas perspectivas para pensar a relação entre arte e política, desestabilizando premissas relativas a ambos os conceitos, assim como seus modos de abordagem vigentes. Utilizando-se de estratégias do humor, ela nivela o lugar do artista ao lugar comum, aproximando suas questões às questões sociais de qualquer cidadão imerso na invisibilidade do cotidiano. Dessa maneira, a artista sugere que a instituição artística é mais uma instituição social e o artista mais um trabalhador, permitindo leituras sobre questões pertinentes às problemáticas contemporâneas a partir de suas provocações e de uma manifesta e paradoxal negação por produzir criativamente.

Nesta linha, a investigação se realizou a partir da análise das obras de Marta e das entrevistas concedidas por ela, incluindo as referências que ela traz na obra, assim como as mencionadas pelos críticos, embora nem todas encontrem entrada no texto da dissertação. O contato com a obra, a artista e a respectiva análise levaram às bases da pesquisa bibliográfica, que transitando entre teóricos de áreas diversas e

literatos, contribuem para uma discussão acerca das estratégias do humor e suas possibilidades políticas nas expressões artísticas, com ênfase no contexto brasileiro.

A partir disso, foram desenvolvidos quatro capítulos. O primeiro capítulo, *A forma-verbo, livro ou não*, versa sobre as produções artísticas de Marta Neves que contribuem para a discussão sobre a forma-livro nas artes visuais, incluindo uma imersão mais aprofundada na publicação *à boca pequena, naturalmente* no subcapítulo *à boca pequena naturalmente, uma cartografia para percorrer o Universo de Marta Neves*. No tópico *Antologias do ordinário e do absurdo*, analisam-se os livros de artista de Marta, seus aspectos estruturais e discursivos, em articulação com os elementos de humor e aproximações com a cultura do absurdo, lançando luz à concepção de homem comum em sua obra. E, ante as operações que a artista realiza da forma-livro, subvertendo-a, no subcapítulo *Livro-negação ou os não-livros de Marta*, embarca-se na discussão sobre os não-livros e propõe-se uma diferenciação sutil, lançando o termo livros-negação.

Uma artista “borderline”, segundo capítulo, se debruça sobre as obras que apresentam certa carga autobiográfica e sinalizam posicionamentos, afinidades e tendências do trabalho da artista. Reforçando o que a operação de Marta Neves com a forma-livro já indicava, localiza-se a artista no lugar de borda, particularmente entre arte e vida. Inicia-se a análise das estratégias do humor em seu trabalho, com ênfase inicial na relação com a comédia e a figura do estrangeiro. No subcapítulo *Autobiografias depreciativas: sobre ser artista-trabalhadora-brasileira*, a análise de trabalhos, incluindo alguns do início da sua carreira, cujo teor autobiográfico tem maior peso, permite observar um movimento da artista de uma abordagem mais individual para uma perspectiva coletiva, manifestando o desejo de público ou de praça-pública, que em articulação ao lugar de borda aproxima suas táticas do personagem conceitual idiota. Aprofundando-se na discussão iniciada no item anterior, o subcapítulo *“Eu prefiro não”: a recusa da criação e da produtividade* propõe conversas entre Marta Neves, Bartleby e Duchamp, encorpando a análise da relação entre o lugar de borda e a negação na postura da artista, além de refletir sobre a opção pelo empréstimo e apropriação – em um processo de anarquizar – em detrimento da criação como um desdobramento do desejo de público. Do encontro entre as estratégias do humor, o lugar de borda e a negação tática, situa-se o erro como núcleo poético do trabalho da artista.

Troll das Neves: as peças de Marta, terceiro capítulo, se aprofunda nas obras cujos aspectos de afinidade e posicionamentos da artista relacionados às questões da arte e da vida transitam da autorreferência para uma maior aproximação com o público, iniciando também uma discussão mais ampla sobre os usos que ela faz das estratégias do humor, debruçada especialmente sobre os estudos de Mikhail Bakhtin e Elias Saliba, além de aproximações com Brecht no que tange à quebra da quarta parede. Discutem-se inferências sobre o kitsch como tema operativo recorrente em sua obra, a sensibilidade *camp* como aspecto tangente ao kitsch e o *queer*, elementos que funcionam em interação com o seu lugar de borda.

Conceitos centrais para a dissertação, como o riso carnavalesco, o cômico popular e a praça pública são desenvolvidos neste capítulo. O subcapítulo *Eu é uma outra: A artista personagem desestabilizando lugares de fala e de poder* confere atenção especial às obras de Marta Neves que operam uma espécie de transformismo, aprofundando o aspecto já apontado a partir da presença da tríade kitsch, *camp* e *queer* no início do capítulo e estabelecendo uma conversa entre o trabalho de Marta e o de Teresinha Soares. Em interação com os conceitos centrais, o grotesco e o burlesco são desenvolvidos em seus usos táticos pelas artistas para tratar de questões políticas, particularmente relacionadas ao gênero e à sexualidade. No tópico *Provocações de Marta: entre o escárnio e a homenagem*, inicia-se a discussão desenvolvendo as reverberações do lugar de borda na sua relação com a arte e a vida, investigando a ambivalência das provocações que a artista empreende em seu trabalho e a função dos elementos da publicidade em conversa com a obra de Sebastião Nunes.

No quarto e último capítulo, *Celebrar é impossível: vamos celebrar*, retoma-se a discussão dos conceitos relacionados ao humor, o lugar de borda e a provocação tática de Marta Neves em suas obras, articulando-os com uma discussão sobre o riso, a proposição reinventiva do trágico por Nietzsche sob a ótica dionisíaca e como esses elementos interagem na consumação de uma estratégia de arte e política. No subcapítulo *A arte encontra a Vida encontra a Arte é Festa ou não é nada*, debruçando-se principalmente sobre as intervenções realizadas pela artista, sua relação com a cultura do senso comum e a cidade, realiza-se uma aproximação entre o trágico dionisíaco e o riso carnavalesco, de modo a compreender os rumos da transição intermitente e alinear na trajetória da artista, quanto a um movimento do individual para o público ou coletivo. Igualmente, investiga-se a centralidade das

estratégias do humor que ela utiliza para este movimento e seu espelhamento, também, no que ela propõe como relação entre arte e vida. A partir dessa discussão, busca-se maior imersão nos aspectos políticos da obra no tópico *Carinho, compaixão, afinidade: outra perspectiva de arte política*, pautando-se na conversa com os conceitos de afinidade, gesto menor, cosmopolítica em sua correlação com o personagem conceitual idiota e a anarquia. O kitsch compõe essa mesma discussão, agora sob a perspectiva de Milan Kundera, desenvolvida no romance *A Insustentável Leveza do Ser*, contribuindo para uma leitura sobre a ambivalência desse elemento na obra da artista e compreensão de sua função como tema operativo para a sua estratégia de humor na arte e manejo de seus posicionamentos e intenções políticas na obra. Consolida-se a partir da interação entre esses conceitos e leituras a relação afetiva de Marta Neves com o homem comum e a arte, que se dá pela via da compaixão.

Ademais as subdivisões, orientadas principalmente por grupos de obras elencados pelas conversas estéticas, poéticas e políticas que estabelecem entre si, todo o estudo é atravessado por uma discussão acerca das estratégias do humor nas artes visuais, tópico central despertado pela obra da artista. Pela intensa relação com a escrita que o seu trabalho estabelece, ressaltando que Marta Neves também é escritora e menciona em peso influências da literatura, mas também porque o próprio humor encontra maiores discussões e estudos nessa área, a presença de teóricos da literatura e obras literárias também é uma constante, assim como da filosofia. Em articulação com discussões da arte contemporânea, esse caminho tortuoso permite tocar a poética do erro desenvolvida por Marta, que a partir do encontro entre arte e vida permite pensar nas possibilidades e potencialidades poético-políticas da arte bem-humorada.

2 CAPÍTULO 1. A FORMA-VERBO, LIVRO OU NÃO

A palavra é uma constante na trajetória e no trabalho de Marta Neves, sempre compondo a obra, seja a partir do título, de frases, prosas breves, intertextos, citações, slogans ou textos inteiros. Para além da palavra, mesmo os trabalhos que aparentam ser exclusivamente visuais são narrativos, deslocando imagens ou composições gráficas de seus contextos e ressignificando-os a partir de uma elaboração que explora os aspectos semióticos da visibilidade. Suas performances nunca são silenciosas, se não pelo texto dramático, pelos ruídos que evocam.

Até mesmo o que deveria ser um catálogo, acaba se configurando como um trabalho artístico, coletivo e atravessado por palavras potentes que proporcionam uma experiência com a obra da artista, potência tal que deu impulso a este estudo. Dessa maneira, embora aqui não se proponha uma orientação por categorias formais, constitutivas ou mesmo de conteúdo, decidiu-se por dedicar um espaço especial a este aspecto do trabalho de Marta, que, por sinal, também é escritora e manifesta como suas principais influências nomes da literatura, recorrentemente presentes também em suas obras.

No âmbito da arte, os livros ou formas-livro e os escritos de artista envolvem amplas discussões, que, desde Marcel Duchamp, contribuiram para desestabilizar as noções constituídas sobre o que é arte. Pode-se mesmo considerar que a transformação da relação entre enunciado e visibilidade foi um divisor de águas entre a arte moderna e o que chamamos de arte contemporânea, conforme observa Ricardo Basbaum:

[...] o artista contemporâneo encontra condições de compactar esse intervalo de tempo, fazendo com que signo plástico e enunciado verbal aproximem-se de um mesmo instante, partes simultâneas e diferenciadas do mesmo processo: o enunciado criativo e seu espaço próprio deslocam-se para o interior da obra, na qualidade de elementos de sua estrutura. Desta forma, ao abrir-se a instantaneidade do enunciado a obra abandonaria o caráter de "unicidade, privacidade e inacessibilidade" próprios da experiência moderna [...], possibilitando que os significados originem-se efetivamente na atualidade da experiência, sem que resistam sob a forma de uma interioridade fixa e inatingível. (BASBAUM, 1995, p.382)

Na cena artística brasileira, a relevância de tais discussões, possivelmente, ganham maior relevância, considerando que mesmo no âmbito da arte moderna a aproximação entre escrita e arte já se insinuava, instaurando-se definitivamente a

partir dos anos 1950 e resultando em um número considerável de obras que se relacionam com a forma-livro, seja a partir da afirmação ou da negação. No texto *Caixas e Livros* (2012), Frederico Moraes reúne uma lista de 23 artistas e 80 obras dessa natureza, produzidas entre 1950 e 2012, apropriando-se do estreitamento entre a forma-livro e a forma-caixa na arte brasileira proposto por Guy Brett. Os números auxiliam a vislumbrar a expressividade dessas produções no país, embora a lista de Moraes não abranja todos os artistas nacionais que exploram as interfaces entre escrita/imagem, enunciado/visibilidade.

É válido, para pensar a potência dessa relação, lembrar da aproximação entre artistas e poetas em produções coletivas ou que se contaminavam na poesia concreta e no neoconcretismo, o que chegou a confundir os lugares de pertencimento das obras de 'um lado ou do outro', além dos lugares de literato e artista, situação da qual Ferreira Goulart é um exemplo. O trabalho de Marta Neves bebe dessa herança ostensiva e recente, tanto no âmbito internacional quanto nacional, embora o problema central em sua obra não seja próprio às discussões formais acerca da forma-livro.

Ademais a relevância do jogo entre palavra e imagem, enunciado e visibilidade no trabalho de Neves, considera-se nesse estudo que este aspecto é decorrente das estratégias do humor exploradas pela artista e do seu interesse no ordinário. Desde as comédias da antiguidade, o cômico é mais próximo das camadas populares, tanto como tema quanto como modo de expressão e se manifesta a partir de um choque na comunicação, que pode se dar de maneiras diversas, sempre em busca de alguma espécie de riso. A tônica cômica e humorística, afora a diversidade de recursos e modos que abarca, aproxima-se mais da literatura e é intrinsecamente desviante:

[...] embora o campo do humor apresente, no decorrer da história, uma tendência a se configurar, de modo semelhante ao campo literário, - de formas específicas no que diz respeito à edição, à circulação, à escolarização, à crítica, à demanda por leitores, à consagração do autor, o discurso humorístico necessita, devido a suas propriedades mimotópicas ligadas à imitação de gêneros e de textos, que o próprio sujeito-humorista procure romper a todo momento as regras (também instáveis) do campo, fazendo com que esse último se mantenha, dessa maneira, num espaço de criação permanentemente instável. (SALIBA, 2018, p.76-77)

O posicionamento desviante, outro modo de dizer da permanência em um espaço de criação instável, permite estabelecer uma aproximação entre as estratégias do humor como característica nuclear na poética de Marta Neves e o modo como a

artista se localiza no trabalho com a forma-livro na arte contemporânea, que em si compreende tensões e superposições entre modos expressivos, furando fronteiras. Apesar disso, há territorializações, tanto no que tange à forma-livro, que na história da arte aparece como um desvio, quanto em um contexto mais amplo, no que diz respeito à arte contemporânea, sobre a qual Basbaum observa:

[...] os limites que jogam com a determinação e a identidade do artista não mais se configuram em simples problema de cruzamento de fronteiras (entrar e sair), mas sim enquanto delineadores de uma figura de especialidade que acaba conduzida a vivenciar estes atravessamentos a partir de uma possível singularidade de inserção: escapar das determinações de um campo ou mesmo amplificar sua atuação a partir de uma deliberada mistura de linhas de identidade marcam também a seu modo o território do artista e suas realizações – traço muito claro em algumas das mais importantes trajetórias artísticas do século XX, em suas superposições entre arte e ciência, literatura, filosofia, pedagogia etc. (BASBAUM, 2013, p.68)

Sob essa perspectiva, o artista que pretende singularizar-se foge da territorialização, mantendo-se em movimento em um lugar de fronteira, sem entrar ou sair dele, semelhante ao espaço de criação instável do humorista. É esse olhar que guia o percurso pelo trabalho de Marta Neves, que é uma artista do desvio e, por isso, escolhe o humor, nas suas palavras “Humor é um jeito de ver a vida. Não é causar riso estúpido, de piadinha babaca, não é isso, é muito mais do que isso, é uma coisa muito maior. É um desvio da norma.” (NEVES, 2020. Informação verbal).

A forma-livro é um ponto de partida, primeiro, por ter sido o principal modo de contato com o trabalho da artista, mas, principalmente porque, em consonância com a sua produção, Marta Neves se desvia do livro, levando a embarcar na discussão sobre os não-livros e a inferir uma sutileza, uma singularidade a partir de sua obra – os livros-negação.

2.1 À BOCA PEQUENA, NATURALMENTE: UMA CARTOGRAFIA PARA PERCORRER O UNIVERSO DE MARTA NEVES

Catálogo-livro-revista-exposição-bidimensional, com o mesmo nome de uma das séries de Marta Neves e da exposição individual realizada no Palácio das Artes em 2017, *à boca pequena, naturalmente* motivou e foi uma base rica para a realização da presente pesquisa, razão pela qual considerei pertinente começar por ele a escrita sobre o trabalho e a trajetória da artista. A edição publicada pela Editora Nunc reúne

um total de 28 trabalhos de Marta Neves, realizados entre 1999 e 2017. A maioria deles é composta por mais de uma obra, caracterizando séries que compartilham entre si o veículo – a exemplo dos livros – ou singularidades técnicas. Dessa maneira, a quantidade de trabalhos se multiplica, em certos casos indefinidamente, pois algumas das séries não foram consideradas concluídas por Neves ou permanecem em plena produção. O repertório formal e técnico é diversificado, carregando como marca da artista o humor, frequentemente ácido.

A edição elaborada em parceria com Júlio Martins, curador da mencionada exposição, é em si intrigante. Por não se limitar ao que se pressupõe de um catálogo, uma vez que não se restringe à exposição realizada, e se diferencia dos demais livros da artista, ante o atravessamento por textos seus e de críticos convidados, à *boca pequena naturalmente* acaba por configurar – em consonância com determinados trabalhos de Marta e, mais do que isso, com o seu desejo – uma obra coletiva, com intenção e função.



Figura 3 – Marta Neves. *Beleza é aquilo que as coisas bonitas têm* (2007). Fotografia em pratos de porcelana. 25 cm diâmetro. Fonte: NEVES, 2017. Autoria: Marta Neves.
– No livro *à boca pequena naturalmente* a obra desdobra-se em outra a partir da abordagem publicitária proposta pela artista.

Embora em princípio a forma-livro por vezes se faça de revista (há obras-anúncio como anúncio de obras), outras de livro de crônicas sobre arte, a experiência proporcionada pela edição encontra confluência nas palavras de Osorio (2004), para quem o livro de artista é um polo de agregação poética, no qual o artista pode vislumbrar a tensão entre processo e forma, fragmento e totalidade, agregando e destituindo a hierarquia entre os momentos do ler e do ver, promovendo a convergência entre múltiplas temporalidades. O autor afirma que no livro de artista a forma-livro não é secundária e tampouco se destina à documentação, mas funciona “[...] como um elemento de transcrição, onde se cruzam múltiplas temporalidades, técnicas e meios de expressão” (OSORIO, 2004, p.403).

Com o projeto aberto à contaminação na disciplina Seminário de Pesquisa em Andamento I, uma questão sugerida e pertinente sobre tal edição tomou curso, considerando que a potência do livro foi tal que fez dele ponto de partida e mapa para investigação sobre a artista: o que quer este livro? Marta Neves é professora, pesquisadora e escritora. Ao lançar seu nome na internet, além de referências a seus trabalhos e exposições, encontramos também sua participação em projetos sociais, eventos acadêmicos e contribuições críticas, conquanto não foram encontrados estudos ou produções aprofundadas sobre o seu trabalho. Em matéria de Lilian Monteiro no *Jornal Estado de Minas*, em fevereiro de 2020 – onde, por sinal, Marta Neves é mencionada como “uma das mais importantes artistas plásticas mineiras do cenário atual” (MONTEIRO, 2020, n.p.) –, Neves tece uma sólida contribuição sobre o trabalho da estilista Virgínia de Barros, da qual vale trazer um trecho:

A exposição de Virgínia Barros é uma espécie de território onde podemos caminhar com pés mais livres, sem a estreita vigilância das imposições antigas, vindas dos homens que sempre desenharam pés e moças, saltos e apertos. Eu mesma aprendi que para afinar a perna era preciso levantar a panturrilha numa agonia que também me disseram que era linda. Hoje, tenho seis parafusos enfiados aqui pelo osso, vindos de uma queda de um salto duro de madeira. Fico pensando nos *escarpins* que a artista surrealista Meret Oppenheim, numa perspectiva crítica que só um humor sem riso besta tem, colocou numa bandeja, amarrados e enfeitados como se costuma fazer com esses assados finos. No caso, a 'iguaria' montada pela artista era oferecida ao deleite do fetiche masculino, a nos lembrar que a tortura do bicho abatido é o gozo de seu comedor. (NEVES apud MONTEIRO, 2020, n.p.)

O trecho da fala de Marta, dentre outros na mesma matéria, oferece uma pista sobre a construção do seu olhar e discurso acerca da arte: traz algo da sua experiência subjetiva conjugada com uma visão da vida ordinária, estendendo-se para

uma perspectiva coletiva e politizada, articulando referências intelectuais e artísticas diversas. Dispensada de sua função como professora universitária em 2019, por suspeitas razões políticas, Marta Neves lecionou, dentre outros conteúdos, estética e história da arte. Fica claro que a artista conhece os modos de inserção e difusão nos circuitos de arte, inclusive trazendo provocações quanto a isso em seu trabalho artístico e escrita. Se no decorrer de *à boca pequena, naturalmente* e em consonância com sua produção plástica e conceitual, ela persiste em afirmar sobre seu desleixo, desinteresse, fracassos e negação da ocupação de um lugar na arte, toda sua tortuosidade demanda uma visão que ultrapasse as declarações imediatas:

[...] Pergunte aos seus alunos sobre a colega/profissional comprometida e disciplinada. O trabalho de Marta, dizia, possui a honestidade e a força próprias de quem vive nas bordas do sistema de arte, mirando os dois lados, dentro e fora, comentando com acidez a certeza dos que estão dentro, entre os quais ela própria, respeitando e comovendo-se diante da dignidade dos que estão fora, também são seus próximos, e porque são ingênuos não resistem a alegrar e celebrar, tosca, ingenuamente, suas vidas, a vida em geral. (FARIAS, 2017, p.73-74)

Ademais a celebração sarcástica e dionisíaca que marca sua produção artística, diga-se desleixada, despreocupada ou desinteressada, o que Marta engendra com a publicação *à boca pequena, naturalmente* parece um constructo consciente para difundir e proporcionar um contato singular com sua obra nesse espaço do 'livro', visto que o registro nunca é suficiente para reproduzir a experiência com os trabalhos de arte, seja qual for a sua natureza, ou por sua materialidade ou por sua contaminação pelo sítio. A publicação, portanto, viabiliza uma maior inserção da obra da artista no circuito de arte.

Junto a seus convidados, Marta Neves se engaja em preencher a lacuna crítica sobre a própria produção – em português e inglês, o que não é irrelevante. Em suma, ela desenvolve um material rico e audacioso, similar ao resultado de projeto de 'marketing', alinhado com estratégias recentes dessa área – embora zombe dela e afins, a exemplo da publicidade –, perfeitamente atrativo para a persona à qual se destina: claramente o público acadêmico e íntimo à cena artística e intelectual global. Trata-se de um recorte mais segmentado, que não necessariamente se reproduz na totalidade do seu trabalho artístico.

As obras que compõem a publicação são acompanhadas de seus títulos e datas. Entretanto, nem todas são devidamente contextualizadas e, em alguns casos,

fica-se na dúvida sobre a existência material do trabalho ou se é apenas uma invenção para o livro. A relação entre os registros imagéticos e os textos também não é previsível. As escritas da artista não dizem, necessariamente, do processo, dos seus impactos, de onde os trabalhos foram expostos. Em certos casos, ela elabora outros textos, que conversam com uma obra em específico ou com várias e, de certa maneira, as contamina, permitindo ao leitor uma experiência outra – diferente daquela que seria no contato material, particularmente porque, em muitos casos, esse contato sequer seria possível.

Vibrando a tônica específica de cada produção com a qual trama o texto, Marta Neves expõe a si, a sua relação com a arte e com o ser artista. Semelhantes e diferentes, os escritos críticos dos convidados trazem visões e cenários que contextualizam algumas obras e a carreira artística de Marta, mas também não se atém, necessariamente, ao registro precedente ou posterior de imagens dos trabalhos na edição. Em ambos os casos, identificam-se uma linguagem e referências que ressoam um conhecimento intelectual prévio, motivo pelo qual é possível identificar o recorte de público mencionado.

Ciente da efemeridade de muitas de suas produções, mesmo as materiais, considerando suas intenções e modos de exibição que, diferente do que se poderia supor, não se destinam particularmente a museus, galerias e afins – tal o caso das faixas da série *Não ideia* –, Marta Neves cuida em manter e trabalhar os registros fotográficos, audiovisuais e escritos sobre suas produções. Sem conformismo ou ressentimento por seu reconhecimento desproporcional no circuito de arte mineiro, ela utiliza uma estratégia coerente com a tônica de sua trajetória artística: um humor despudorado e ambíguo, a partir do qual realiza um contínuo equilibrar-se na borda entre o ‘sagrado mundo da arte’ e o universo do ordinário. Não por acaso, ela escolhe para a capa da publicação *à boca pequena, naturalmente* sua ‘autodivulgação’ enquanto artista trabalhadora: um banner sem título, cuja forma do enunciado coincide com classificados de jornal, especialmente de ‘acompanhantes executivas’ ou prostitutas.



Figura 4 – Mata Neves. **Sem título (1999).** Banner pintado à mão. s.d.
Fonte: NEVES, Marta. *À boca pequena, naturalmente*. Belo Horizonte: Nunc, 2017. Autoria da artista.

Fica em pauta que, para além de um trabalho de divulgação ou registro da sua produção, a partir de *à boca pequena, naturalmente* Marta Neves também estabelece seu posicionamento e visão acerca da relação com a arte. Entretanto, não se limita a divagações teóricas e tampouco opta por excluir-se da cena, como se ela, enquanto artista-crítica, estivesse fora do contexto que evoca. Contribui para entender a postura de Marta a contextualização do banner (Figura 4):

Naquele momento, Marta Neves se encontrava num impasse da profissão do artista, formada pela academia de arte mas desempregada. Ela ironiza a demanda que lhe fora atribuída anteriormente como professora – a lecionar “desenho de paisagem”, uma disciplina vinculada ao ensino tradicional de arte, que já não fazia sentido, mas que a artista contornava levando os estudantes a cemitérios e lugares incendiados. (PROENÇA, 2017, p.116)

Das linhas cartográficas traçadas em *à boca pequena, naturalmente*, percebe-se que há um recorrente encontro entre as vivências subjetivas da artista, a relação com certas comunidades locais (físicas e virtuais) e seus atravessamentos pela globalização, afora inferências acerca do universo intelectual, artístico e cultural. No emaranhado dessa trama, Marta Neves parece compor, a partir de sua experiência como artista-pesquisadora, trabalhadora, mulher, brasileira, belo-horizontina, uma comédia sobre a arte contemporânea.

A presença da escrita é apenas um dos aspectos que possibilitam pensar na confluência entre forma e narrativa na constituição de um discurso que, por mais que pareça filosófico, é antes de tudo fictício. O interesse de Marta Neves pelo ordinário faz com que a artista embarque na captura de imagens e construções de sentido acerca da banalidade, em especial a banalidade das massas – aqui compreendidas enquanto pessoas comuns, sem quaisquer privilégios ou visibilidade –, articulando conceitos teóricos e próprios na elaboração de uma ficção que agencia possibilidades de pensar a realidade social e histórica na qual ela se insere e da qual é herdeira:

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. [...] Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. [...] A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. (RANCIÈRE, p.58-59)

O burlesco e o obscuro são constantes em seus trabalhos, nos quais a artista persiste em um processo de ‘desencantamento’ da imagem e de valores cultivados em seu âmbito cultural. Além do já mencionado banner, outra obra que explicita essa persistência é a fotonovela *Por amor à arte* (2005), um pornô no qual ela contracena com seu companheiro e toma trechos de empréstimo, de diversos autores intelectualmente relevantes, para constituir o roteiro da narrativa.



Figura 5 - Marta Neves. Por amor à arte (2005). Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista. – Recorte dos primeiros quadros.

Nenhum erotismo subsiste nessa obra: o cômico assinala um rompimento com a excitação pura, a qual Merquior (1967, p.161) chama “erotismo-de-consumo”, e a

“risada” convoca o elemento crítico na relação com a obra em substituição ao gozo exclusivo da sensualidade. Ainda que obscenidades e erotismos diversos já constem na história da arte Mineira – como nas obras de Teresinha Soares –, o humor despudorado da artista não é sem consequências.

Seu pecado primordial contra a arte da sua terra consiste, antes, em seu apreço por uma estética desviante, considerada de “mau-gosto”, pobre, carregada, reprodutível, excessiva. A artista boêmia escolhe, contraditória com sua preguiça declarada, o caminho mais difícil, logo que prefere ser herdeira de Nelson Leirner do que de Alberto da Veiga Guignard ou associados – embora, importante esclarecer, não os despreze –, o que ainda persiste como valor sistemático para a arte de Belo Horizonte e Minas Gerais, conforme Maria Angélica Melendi observa:

Lido e escrito a partir do eixo barroco / Guignard / neoconcretismo, o discurso sobre arte em Belo Horizonte marginaliza qualquer produção que possa ser entendida como desviante dessa norma. O formalismo mineiro, se existe, parece residir na recusa em aceitar qualquer narrativa (literatices!), qualquer referência, qualquer tradição que se desvie do legado barroco / Guignard / neoconcretismo. (MELENDI, 2017, p.82)

No texto *A abominável Marta das Neves, confissões*, Júlio Martins relata sobre a censura sofrida pela exposição *à boca pequena, naturalmente* em 2017, ao ser interdita à visitação de menores de 18 anos, mesmo acompanhados dos pais. O crítico infere, discorrendo sobre um dos trabalhos de Marta, quanto à sua provocação a partir da própria obra, relativa ao cenário artístico que marginaliza sua produção:

Marta escreve L.H.O.O.Q (ela tem fogo no rabo) sobre a imagem de uma santa católica, uma afirmação duchampiana que parece se endereçar à “mineiridade” da arte de seu contexto local, tendo em vista que sua obra não encontra lugar na oficial história da arte mineira nem a visibilidade merecida no circuito de arte local [...]. (MARTINS, 2017, p.149)

Provocações ao moralismo cristão do mineiro à parte, essa obra é apenas uma das várias referências que Marta Neves (e seus críticos) faz a Duchamp, mas ao invés de travestir a Gioconda, perverte a Santa. Bordada em lantejoulas e miçangas, é essa a obra que abre a publicação *à boca pequena, naturalmente*, seguida de outras da mesma série, *Cenas para uma vida melhor* (2004). Nesses trabalhos, algumas imagens evidenciam a provocação de Marta às instituições de arte ou não, a exemplo da reprodução da logomarca da franquia *Jurassic Park* (Figura 6), onde em lugar do nome do filme, ela inscreve Inhotim. Este ‘parque’ detém um dos principais acervos

de arte contemporânea de Minas Gerais e do Brasil e, em contrapartida, também é um patrimônio público de idoneidade questionável, que tem dentre seus aspectos marcantes os valores absurdos para consumo de qualquer coisa em seu interior.



Figura 6 – Marta Neves. Cenas para uma vida melhor (2004). Série de bordados e colagens. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

Entre as referências a literatos, artistas, teóricos, conceitos ou elementos da cultura de massa, há um cuidado necessário para não cair nas armadilhas das contradições abarcadas por Marta Neves, que toma o erro como um modo de operação da arte. Assim como em outros trabalhos, os aparentes paradoxos são conscientemente acolhidos pela artista, tal ela afirma sobre *Cenas para uma vida melhor*, que contém ao mesmo tempo a baixeza e a grandeza. Entre textos da artista

e comentários de críticos distintos acerca de obras distintas, encontramos no livro em questão o persistente embate entre sua proposta sobre a arte e o circuito artístico e sua persistência em manter-se num lugar de borda, algo marcante em sua poética, que se constitui a partir desse lugar do ‘entre’, fronteira, linha ou muro sobre o qual a artista se equilibra para vislumbrar o ‘dentro’ e o ‘fora’ e criar um outro espaço, um espaço de encontro entre eles. A publicação *à boca pequena, naturalmente* é um agenciamento sobre o agenciamento que é a obra artística de Marta Neves. É desse lugar que podemos pensar a função desse livro e sua potência:

Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito. Um livro tampouco tem objeto. Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos. Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.12)

A publicação *à boca pequena, naturalmente* é um agenciamento superposto ao agenciamento da obra de Marta, que nega anular suas intenções e modo artístico ante qualquer demanda por um certo modo de ser artista ou fazer arte, permanecendo em tensão com a instituição artística e equiparando-a às demais instituições sociais – uma vez que ela coloca o artista em lugar horizontal com o ‘público-alvo’ dessas instituições. Simultaneamente, essa tensão é também um modo de conexão entre os âmbitos supramencionados, em uma tentativa de anular o hiato entre eles. Compreendo esses agenciamentos de Marta, que transitam entre as provocações e celebrações, como modos de se conectar por meio de diferentes manifestações da afinidade.

Agenciamento estético que é o livro, a publicação é capaz de suscitar uma desterritorialização: “[...] um movimento de individuação/singularização no sujeito, que encontra incentivo para potencializar algumas de suas muitas impressões com o exercício do percepto, da fruição e da sensibilização que, por sua vez, o desterritorializam.” (KIRST, 2003, p.45). Em consonância, o funcionamento de um agenciamento cartográfico:

[...] pressupõe intenções de quem a percorre. Ela tem como objetivo arrancar o percepto das percepções, do objeto e dos estados de um sujeito percipiente. Bem como arrancar o afecto das afecções, passagem de um

estado a outro. A cartografia busca extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. (KIRST et al, 2003, p.99)

Para extrair um ser de sensações, Marta Neves explora as estratégias do humor. Ademais a insistência com a qual ela menciona o kitsch, ele não é o centro de sua investigação e tampouco uma estratégia. Percebo-o como um conceito ou tema operativo, o mais importante dentre outros com os quais interage, conceitos e temas manuseados pela via das estratégias do humor. Presente no discurso e formalmente na obra da artista, ela joga com o kitsch, atribuindo-lhe sentidos múltiplos, correlacionando-o com questões do homem comum e do artista como ser social.

Em uma perspectiva cartográfica, o kitsch seria uma intensidade que flui de um corpo estereotipado para outro (o corpo do artista e o corpo do homem comum – o corpo da arte e o corpo da vida), desestabilizando ou diluindo tais identidades inventadas para inventar outras. O humor como uma expressão cultural indomável em absoluto, transitando entre o oficial e extraoficial, entre a escrita, a dramatização, a oralidade e o plástico, é sempre desvio. Quando orquestrando uma estratégia poética, ao modo como percebemos na obra de Marta Neves, a comunicação e sua confiabilidade são abaladas, permitindo operar qualquer ideia ou conceito pela via do erro.

As estratégias de humor no centro de uma poética conferem uma singularidade inegligenciável no que tange à recepção. Sujeitos distintos podem perceber a mesma abordagem de maneiras completamente diversas. Os graus de afinidade e cumplicidade do interlocutor com aquilo que a artista expressa e com o modo como ela expressa são determinantes para isso. Apenas a neutralidade é improvável. O humor de Marta Neves provoca ou envolve e o próprio humor atua diretamente nas emoções, ainda que convoque também o pensamento ante o *bug* causado pelo choque entre o esperado e ocorrido – a quebra da confiança na comunicação:

[...] o humor trabalha num nível abaixo da consciência, daí porque ele provoca quase sempre emoções de forma muito mais eficaz. Ou seja, a piada faz a nossa consciência voar abaixo do radar, aumentando nossa energia emocional, quase sempre de forma imperceptível. (SALIBA, 2018, p.34)

Por essas e outras inflexões, a trama caótica e paradoxalmente organizada que Marta tece na publicação à *boca pequena, naturalmente*, coerente com seu próprio trabalho, é o que levou a pensar nesse empreendimento como uma cartografia, a qual

não parece possível percorrer sem intenções ou sem se confrontar com as intenções da artista e de seus críticos, ainda que elas sejam endossadas pela ficção. Ao escrever sobre seu próprio trabalho e deixá-lo ser escrito, povoado, Marta Neves cria outros trabalhos, que funcionam como labirintos alternativos e servem mais à emancipação da sua obra do que como uma produção concorrente à acadêmica, crítica ou histórica sobre ela. Sua potência se afirma como uma cartografia possível para o contato com a obra e a artista, com semelhantes ambiguidades, desvios e interrogações próprias a quaisquer contatos e relações que não se justificam no ato, o que, inclusive pelo mencionado amparo da escrita da artista, evoca outras leituras e conversas para além das presentes em *à boca pequena, naturalmente*.

2.2 ANTOLOGIAS DO ORDINÁRIO E DO ABSURDO

Nada é mais absurdo do que o ordinário. A vida cotidiana seguindo um dia após o outro, sem grandes surpresas, fundada nas necessidades básicas, na sobrevivência tranquila como ápice das ambições, no deixar-se levar pelos fluxos do entorno e do mundo, das grandes mídias e aquilo que elas difundem sobre o político, o histórico, o banal, o humano. Mergulhado na banalidade, o homem comum não é um só. As camadas sociais produzem diferentes tipos de homem comum e suas respectivas estéticas. Alguns tipos ainda gozam de maiores ilusões sobre a sua importância, como o bom homem ou mulher de família, amparados por seus nacionalismos deformados e cristianismos. Outros reproduzem essa percepção de si caricaturizada dos primeiros, enquanto rastejam para conseguir o mínimo, mais animal do que humano – sobreviver. Há ainda outros. Cada qual reproduz seu kitsch.

O que Marta Neves quer com o homem comum? Por que se interessa tanto por ele? O homem comum é aquele que não passa de estatística. Se ele morre, torna-se número para as narrativas das ciências e meios de comunicação. Se ele passa fome, estatística. Se ele sofre violência, também. O homem comum é um homem sem família, sem posto, sem nada que o distinga e o torne digno de ter um nome. O que nós sabemos sobre o homem comum é que ele é humano e está entre nós. Nunca nos vemos como o homem comum quando pensamos nele, porque perceber-se como homem comum nos transformaria no homem absurdo de Albert Camus: aquele que confronta a total ausência de sentido da existência, o vazio e o desespero de viver para a morte (PANTALEÃO, 2016). E, ao nos tornarmos absurdos, deixamos de ser

comuns. O homem comum vive para a morte, ignorando todos os dias a ausência de sentido de sua vida amparado em alguma crença, religiosa ou não.

Para o saber, o homem comum é a generalização mais básica de qualquer humanidade, ele é o personagem cômico por excelência: o baixo, o banal, o desinteressante e sem valor. A ele é atrelada também a vida comum, aquela que se estende à banalidade cotidiana. O homem comum e sua vida banal são isentos de qualquer celebridade ou narrativas. Não nos interessamos por ele e a arte não o deseja: prefere os heroísmos e o sofrimento comovente ou que leve à indignação. Não queremos nada com o homem comum, pois, mais do que entediante, a banalidade da vida é assustadora e ele nos mostra a sua face. Paradoxalmente, embora o homem comum se difira do homem absurdo, é ele quem encarna o absurdo da existência. O homem comum e a vida cotidiana em sua pluralidade são os objetos de Marta Neves e, particularmente por sua escolha pelo humor, não surpreende que sua perspectiva permita conversas com a noção de absurdo, ela mesma, absurda:

O homem absurdo, assim, é o ser vivente desse mundo, que não acredita no sentido profundo das coisas e que não se separa do tempo. É preciso rejeitar a nostalgia, o apego ao passado. O tempo é o que existe agora. O homem absurdo não tem futuro. [...] Percebemos, então, que “há assim uma felicidade metafísica em sustentar a absurdidade do mundo” (CAMUS, 2014, p.97) e é na arte que o homem absurdo encontra seu deleite. O personagem absurdo precisa ser um homem vencido de antemão, sem ilusões providas da esperança e da nostalgia. Assim como na guerra se trata de viver ou morrer, no mundo absurdo a questão é respirar com ele [...] (PANTALEÃO, 2016, p.26)

Com possibilidades estéticas, poéticas e políticas para além do que foi atrelado por Martin Esslin ao termo, não considero que Marta desacredita da humanidade como se supõe do Teatro do Absurdo, mas busca desnudá-la de todas as máscaras, capturar sua crueza, até encontrar nela o homem absurdo e celebrar essa condição trágica – não a tragédia dos grandes mitos, mas o seu resquício no cômico. Os três livros de artista que Neves publicou em 2017, paralelamente à edição *à boca pequena, naturalmente*, por sua forma, concentram e possibilitam uma experiência intensa com a investigação da artista sobre o humano, com cada imagem compondo uma espécie de crônica sobre o absurdo no ordinário.

Diferente do catálogo que se veste de livro de artista e de outras operações da forma-livro por Marta Neves, essas três edições são identificadas por ela como livros de artista e, dentre todas as suas obras atravessadas pelo ‘verbo’, diria que são as

mais comportadas quanto à proximidade com o que se convencionou chamar por este termo, embora tenham a incomum opção por uma edição seriada, com vários exemplares distribuídos, próximas do trabalho com o livro fora do âmbito artístico.

Solução de equilíbrio (2017), tomando um dos elementos técnicos caros à produção de artes visuais (o equilíbrio), reúne uma série de fotografias (suas ou não) que contam com esse elemento em contextos inusitados e banais, com atenção especial às gambiarras e deficiências em seus cenários. Apropriações furtivas e reinventadas no que tange à pessoa do discurso, *Impressão Nascer do Sol* (2017) e *Me ama é o caralho* (2017) são compostos por *prints*, capturados de publicações em grupos no Facebook, os quais a artista acompanhou e dos quais coletou postagens consideradas peculiares, que trazem algo da tragicomédia cotidiana de pessoas comuns, marcadas pela pobreza material e repertório cultural próprios aos seus contextos.



Figura 7 - Marta Neves. Solução de Equilíbrio. 2017. Livro de Artista. Fonte: NEVES, 2017a. Autoria da artista.

No que tange aos dois últimos, publicados em formato e escalas de cor semelhantes, cada um traz peculiaridades no jogo de identidades realizado pela artista para preservar a privacidade dos autores das publicações. Em *Impressão: nascer do sol* ela substitui a foto dos perfis originais por variações de fotos suas. Em *Me ama é o caralho*, ela compromete a definição das imagens pixelando-as, semelhante ao recurso utilizado pela mídia para preservar a identidade de pessoas em situações criminosas ou escandalosas, particularmente menores de idade.

Em *Solução de Equilíbrio*, Marta Neves realiza uma interessante operação envolvendo a contracapa: onde geralmente são encontrados textos que sintetizam o teor do livro, ela coloca uma imagem que reaparece na primeira página desse livro sem introdução. Assim, ela cria um equilíbrio precário, semelhante ao das fotografias expostas, uma simetria manca entre o final formal do livro e o seu início, ou, sob outra perspectiva, entre o começo antes do começo do livro – uma vez que capa, lombada, contracapa e orelhas costumam ser os primeiros elementos visualizados – e o seu início propriamente. Nas últimas páginas da edição, encontramos um texto da artista sobre o trabalho e uma crítica de Júlio Martins, que foi seu parceiro também nestas edições.

No breve relato de Marta sobre a origem de *Solução de Equilíbrio*, ela emite um ruído sobre as fotografias visualizadas, ao revelar que as imagens mais inspiradoras da série não estão lá, pois tiveram o registro comprometido pela precariedade do celular, embora o mesmo aparelho tenha viabilizado a maior parte das fotos, ao menos aquelas que foram capturadas pela artista. Jogando com a noção de equilíbrio, cara a uma certa abordagem dos estudos e do fazer artístico, a artista evoca a fantasmagoria que se afirma a partir do texto – o equilíbrio não está lá mais do que as imagens que escaparam ao registro, embora ele funcione como tal, assim como todas essas outras imagens, desenhadas pelas palavras, tornam-se presentes:

A primeira “Solução de Equilíbrio” é decididamente uma memória, uma morte feia e cheia de si. De lá para cá tento resgatar o equilíbrio de fato. E seguem imagens com alguma simetria encontrada, equivalências de cor que aparecem por acaso, fabricações de estabilidade precárias e prontas pra cair. Cada uma delas é uma invenção de contenção do desmoronamento, é uma evidência do equilíbrio instável e impossível. [...] Daí falar agora mais do que não está presente do que daquilo que aparece nas fotografias, porque várias vezes a tentativa de registro falha. Há câmeras melhores – mas essas não têm solução. Há equilíbrios de laboratório, mas sem a empáfia das latas com areia. [...] (NEVES, 2017a, n.p.)

A operação do banal em *Solução de equilíbrio* parece ilustrar a cultura crítica e o regime estético que, interessado pela vida dos anônimos, busca pelo rastro de verdade: “[...] o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro. E ele se torna rastro do verdadeiro se o arrancarmos de sua evidência para dele fazer um hieróglifo, uma figura mitológica ou fantasmagórica.” (RANCIÈRE, 2005, p.51). O texto é um elemento tático fundamental para esse efeito. Acessar *Solução de Equilíbrio* sem ler os dois parágrafos da artista ao final seria uma experiência incompleta.

A breve narrativa, ao modo realista-ficcional próprio ao discurso de Marta Neves, desperta uma circularidade, sensação que conjuga com a ideia de equilíbrio, criando um flashback da visualidade experimentada, agora contaminada pelos fantasmas das imagens que não estão lá e pelos trocadilhos entre o conceito material de palavras como “equilíbrio”, “estabilidade”, “cair”, “contenção”, “desmoronamento”, “instabilidade”, “impossível”, “falha”, “solução” e sua conotação afetiva, de experiência na condição humana. O olhar sobre as fotografias, ou a memória desse olhar, choca o teor cômico explosivo das imagens com a sua latente condição trágica. A intenção desse choque pela artista é deflagrada em sua afirmação no texto do livro: “[...] na verdade, não há solução de equilíbrio e as melhores fotos nunca existiram. O celular é ruim, o equilíbrio também. Tem que ser assim.” (NEVES, 2017^a, n.p.).

Novamente, percebe-se a superposição, ainda que não imediata, entre palavra e imagem na obra, que a partir da circularidade na forma da edição, lança o leitor-vedor na fronteira entre literatura e arte: o lugar do livro de artista, segundo propõe Adolfo Navas (2013), que complementa:

[...] feito com objetivo e natureza diferentes, não é só um livro que convida a outra leitura, a outra relação palavra/signo e imagem. Encontra-se num espaço atravessado por várias disciplinas, daí que a reconsideração da forma livro entranhe várias possibilidades reunidas: livros-espaco, livros-sequência, livros-processo de leitura, em suma, livros-polimórficos. Para chegar ao livro como obra de arte, com um imaginário próprio, é necessária a indagação da linguagem que o livro quer comportar, a procura de outra sintaxe cultural. (NAVAS, 2013, p.39-40)

Solução de Equilíbrio devolve o leitor-vedor para o cotidiano, para paisagens invisibilizadas por sua banalidade ou precariedade e que, entretanto, aproximam-se de noções caras à arte, operação constante na obra de Marta Neves. Aproximação que se faz mais sutil em *Impressão: nascer do sol*, a partir do título apropriado de uma

pintura de Claude Monet, fazendo referência ao suporte de origem do trabalho (Monet Canvas) e, conforme a artista:

É também uma espécie de paisagem precária de vidas precárias, um conjunto de troços generalizados que só o artista impecável, o cientista e o jurista “não têm”. Mas como troço, sendo errada ou “errotista” (como quer o Grupo Etecetera), entro de sola nessa paisagem e substituo as fotos das pessoas que comentam e publicam nas tais páginas por fotos minhas (única alteração feita, além das trocas de nomes). O resto é o mesmo mundo mal acabado de restos que se vendem lá. (NEVES, 2017b, n.p.)



Figura 8 - Marta Neves. Impressão Nascer do Sol (2017). Livro de artista. 19x10 cm. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

O único texto para além daqueles dos próprios *prints* está na contracapa, exercendo a função esperada de sinopse enquanto, sem maiores delongas, a própria capa já inicia a experiência com o conteúdo, que toma as demais páginas. Idêntico nos aspectos formais de edição é *Me ama é o caralho*, que, contudo, já não faz qualquer referência ao âmbito artístico, a não ser pela provocação no texto da contracapa – estendida para o âmbito intelectual como um todo –, que de maneira análoga, tem ênfase no erro.

A diferença entre os dois livros está nas escolhas gráficas para tratar os retratos e nomes atrelados às postagens. Em *Me ama é o caralho*, a artista realiza outra operação, pixelando-os “como nas denúncias dos blogs jornalísticos”, em afronta ao “mundo da paz branca”, instigando novamente o relançar-se no cotidiano bruto: “Busque no facebook, você acha os rostos” (NEVES, 2017c, n.p.). Apesar da edição imediatamente semelhante, essas sutis operações gráficas junto aos breves textos criam experiências diferentes no contato com cada um dos livros.

O movimento comum aos três livros é devolver o leitor-vedor ao cotidiano, afetado pelas questões lançadas pela artista em seus textos e composições. Retorno, portanto, transformado ou transtornado pela reflexão e abertura do olhar para o erro – o próprio e o alheio –, considerando-se que essa atenção ao erro não necessariamente instiga a corrigi-lo. O que se propõe corrigir é o olhar ou o julgamento, a valoração quanto ao que é correto. O erro é parte da condição humana e esta é a provável razão da insistência da artista nele.

Questão recorrente no trabalho de Marta Neves, com diferentes níveis de provocação, o erro vem contracenar com a forma-livro, mesmo nestas edições chamadas livro de artista, desestabilizando a forma. Assim como à *boca pequena*, *naturalmente*, eles compreendem elementos básicos dessa natureza: “[...] a sua característica serial, a sequência espaço-temporal informativa e a importância do conteúdo em relação a seu registro material” (NAVAS, 2013, p.39).

As características que permitem perceber esses livros como antologias do absurdo e do ordinário – a saber, o movimento de circularidade em *Solução de Equilíbrio*; a intertextualidade com o universo online das redes sociais em *Impressão: nascer do sol* e *Me ama é o caralho* e a devolução do leitor-vedor ao cotidiano por todos eles – desafiam com sutileza outra noção atrelada aos livros que, por sinal, permite que eles sejam associados às caixas: a finitude do texto. Processos que mais explicitamente desafiam o livro, ao mesmo tempo em que o afirmam, são

desenvolvidos pela artista nos trabalhos que seguem em conversa com a discussão sobre não-livros.

2.3 LIVRO-NEGAÇÃO, OU OS NÃO-LIVROS DE MARTA

Retornando ao que seriam as qualidades específicas da natureza do livro, somam-se aos aspectos mencionados por Navas (2013) as condições fundamentais lançadas por Johanna Drucker acerca dos livros de artista, que foram sintetizadas por Sússekind (2004, p.458) como: “seqüencialidade, legibilidade e estrutura finita”. Esses aspectos estruturais da forma-livro proporcionam uma experiência singular e previsível com o livro enquanto suporte do texto. Assim como acontece com outros suportes e estruturas, caso da tela para a pintura, essa condição do livro também é pensada e questionada, movimentada por uma inquietação que carrega outros aspectos para além do material, conforme observado por Navas:

[...] no universo do livro-obra há uma inegável rematerialização do livro como objeto e ideia. Poéticas, então, com intenso grau de metalinguagem, pois pelo grande peso do objeto livro pensa-se tanto sobre a sua natureza quanto sobre a sua herança cultural como objeto físico, com características simbólicas. O que também significa que se distancia da mimese da figura do livro (extrapola a sua imagem mais conservadora) e foge da estratificação do sentido (daquela pasteurização da sociedade cultural quando só é mero consumo ou entretenimento), representando outra percepção da leitura: a obra-livro sempre cria uma situação de leitura diferente a partir dos próprios recursos morfológicos (de sua liberação formal). (NAVAS, 2013, p.39)

Uma vez que o autor se refere aos livros-obra, isto é, a uma variedade de obras de arte que tomam o livro como material, o que diferenciaria um livro de um não-livro? Observo que as operações com a forma-livro ocorrem tanto no meio artístico quanto no literário e, portanto, não se tratam de problemas específicos das artes visuais, a exemplo da já mencionada aproximação entre áreas a partir da poesia concreta. Por sinal, novamente essa proximidade aparece, sinalizando problemas que funcionam como gatilhos para a produção de trabalhos que poderiam ser chamados de não-livros.

Discorrendo sobre o *Plano-piloto para poesia concreta*, Sússekind observa que as tensões provocadas pela proposta estrutural do poema nesse contexto ampliam o campo de possibilidades do poema aproximando-o do objeto plástico. O poema concreto rompe com qualidades originais da natureza do livro, logo que sua percepção

deixa de ser linear para se manifestar como “uma sintaxe grafoespacial, num sistema de inter-relações ativas entre os componentes do poema.” (SÜSSEKIND, 2004, p.463). A estrutura temporal-linear atribuída às criações literárias passa a explorar o espaço-tempo, conferindo atenção aos componentes materiais e semióticos da escrita, de modo que se empreende uma crítica ao livro e às formas narrativas,

Desestabilizando-se, assim, formatos livrescos canônicos e modelos genéricos absolutizados, por meio de uma consideração sistemática de suas propriedades físicas e de sua continuada vinculação aos "valores contingentes da materialidade". (SÜSSEKIND, 2004, p.464)

Podemos atrelar essa transformação das criações literárias e artísticas à proposta de Rancière sobre a passagem do regime poético para o estético, assim como à tradição absurda. Rancière observa que as transformações no objeto e modo de fazer das ciências humanas é herdeira da literatura, que reivindica, a partir de Victor Hugo, uma transição da história dos acontecimentos para a história dos costumes (RANCIÈRE, 2005). Tal mudança é associada à própria mudança estética das artes, que “por um lado, revoga as escalas de grandeza da tradição representativa e, por outro, revoga o modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades.” (RANCIÈRE, 2005, p.50). Toda a transformação estética que redimensiona o interesse para o humano em sua insignificância e banalidade também marca a ‘tradição absurda’, que conforme Esslin, o teatro recuperou:

Esslin assegura que a tradição absurda estaria ligada à *commedia dell'arte* e a seus *clowns* e paradoxos, a Shakespeare e sua absurdidade, bem como ao cinema falado e mudo de Chaplin e Keaton, aos diálogos surrealistas, ao *folk-theatre* austríaco, aos primeiros trabalhos de Brecht – os quais chama de “early Brecht” – à literatura verbal *nonsense* a partir dos textos de Freud, Rabelais, Lewis Carroll, Edward Lear, Ring Lardner, Flaubert e Joyce, Kafka, Jarry, dentre outros. Daí compreendemos a assertiva de Margot Berthold, segundo a qual esse teatro nada inventou, mas redescobriu e se configurou numa junção de diversos elementos. [...] (PANTALEÃO, 2016, p.27-28)

Na empreitada absurda de repensar a condição humana, formas também absurdas, indiscerníveis segundo os critérios convencionais, surgem e é nessa perspectiva que podemos pensar nos não-livros ou livros-negação, que desestabilizam os formatos canônicos e modelos genéricos do livro – motivo pelo qual

se diz de uma 'natureza' desse 'suporte'. Segundo Sússekind, um livro funciona como não-livro

[...] pela exacerbação de tensões figurais entre continuidade e descontinuidade, por experiências de desfocamento, sobreposição, rasura, por mudanças de escala, por alterações conscientes de uma forma-livro no entanto necessariamente reconhecível, envolve, sobretudo, uma auto-reflexividade estrutural, um movimento de potencialização dos materiais empregados e de autotransformação continuada da sua organização formal e de uma materialidade que se define como elemento fundamental no processo de enunciação e significação dessas obras. (SÚSSEKIND, 2004, p.458)

A arte conceitual, seus precedentes e sucessividades compreendem um movimento de análoga contaminação entre elementos materiais e enunciativos, mas, nesse caso, de modo invertido, pois o cânone a ser rebatido concentra-se nos aspectos da materialidade e da visualidade da arte. Discorrendo sobre o *Grande Vidro* e a *Caixa Verde* de Duchamp, Basbaum destaca a superposição entre texto e imagem:

[...] Duchamp caracteriza uma estrutura verbal com presença no espaço, estabelecendo em relação ao objeto plástico um procedimento discursivo disjuntivo, em que as conexões palavra/objeto são retraçadas a partir das marcas produzidas por cada uma das matérias sobre a outra, no vazio deixado pela ruptura de uma adequação natural entre ambos os campos. A possibilidade de trabalhar a dimensão conceitual da obra, sem prejuízo da autonomia plástica, é um dos fatores decisivos na ampliação do campo da arte durante os anos 60. (BASBAUM, 1995, p.385)

No encontro entre as tensões e inquietações nos campos da literatura e das artes, o texto e seus suportes, inclusive em sua materialidade, tornam-se objetos comuns, principalmente pela aura de superioridade que carregam enquanto fonte de saber. Particularmente em um país no qual a literatura tem maior prestígio, o livro – ou sua negação – desperta como tema no seu trânsito através das áreas de conhecimento, com sua imagem e sentidos roubados e subvertidos para abarcar discussões mais amplas. Os trabalhos de Marta Neves se inserem nessa ampla discussão artístico-intelectual, atualizando a inquietação que não pode se dar como solucionada.

A noção de não-livro é evocada por conversar com uma gama mais ampla de obras da artista, conectando-se a partir de seus aspectos de negação com as estratégias do humor operadas por ela. Incorrendo no risco de um aparente pleonasma, bifurco a ideia inicial em não-livro e livro-negação, por considerar que o “não” no termo, embora compreenda o objeto negado, no sentido imediato, mais

pressupõe o que ele não é. Em contrapartida, com livro-negação penso nas obras da artista que tomam o livro como protagonista, como objeto performático que se distingue de outros trabalhos que convergem com a proposição do não-livro.

A diferença está nas sutilezas, incorporando a própria atmosfera que toma o texto e as entranhas do livro como fonte reflexiva, tais sutilezas semânticas importam aos que jogam com as palavras, inclusive pelas percepções que evocam. Recurso simples, mas válido para o proposto, encontra-se no dicionário, no qual encontramos o “não” como uma expressão para exprimir negação – apenas uma delas –, enquanto “negação” diz respeito ao **ato** de negar, de “ir contra”, de não aceitar algo como verdadeiro, somando ainda outras significações interessantes: “Falta de vocação ou pendor; inaptidão”; “Falta do necessário, carência”. A definição compreende também o sentido da negação na psicologia: “Segundo Freud (1856-1939), um dos mecanismos de defesa, por meio do qual a pessoa se recusa a aceitar em nível consciente determinado sentimento que perturba o ego; denegação”. (MICHAELIS, 2021, n.p.).

A negação, portanto, compreende uma significação mais abrangente do que o não, embora, assim como o não, sinalize a possibilidade de afirmar o que recusa. Interessa, também, seus aspectos de falta, carência, inaptidão, conceitos que promovem um encontro com a abordagem cômica – por vezes com rastros de uma tragédia atualizada e fracassada – que Marta Neves faz da vida ordinária, em paralelo à condição ordinária que propõe para a arte, para resgatá-la de sua solidão autoimposta. Contribuíram particularmente para essa bifurcação os trabalhos *A terceira margem do rio* (2003-2004), *Guia visual definitivo* (2011) e *Sem temer o vento e a vertigem* (2003), nos quais a artista dribla o livro enquanto fonte de saber privilegiada de maneiras distintas, questionando sua função a partir da negação.

A terceira margem do rio se configura como uma forma poética delicada – pouco usual no *modus operandi* da artista –, na qual a própria forma conferida ao livro nulo e nu, em articulação ao título do trabalho, se manifesta como uma poesia que, conforme a artista, deve ser lida do lado de fora. A obra é uma homenagem a Guimarães Rosa, autor apreciado por Marta Neves, conforme seu relato:

[...] é um livro objeto muito simplório que tenta dar conta, mesmo que de uma forma tão silenciosa, de um silêncio que eu acho que tem na história do Guimarães Rosa, desse sujeito que some pelo rio e que volta mas não volta, diz que volta e não volta e que talvez estivesse num outro lugar. Lugar da memória, lugar do pensamento, [...] lugar do desejo. Eu resolvi materializar

essa terceira margem, esse lugar estranho num livro, que fosse um livro objeto. (NEVES, 2021. Informação verbal)

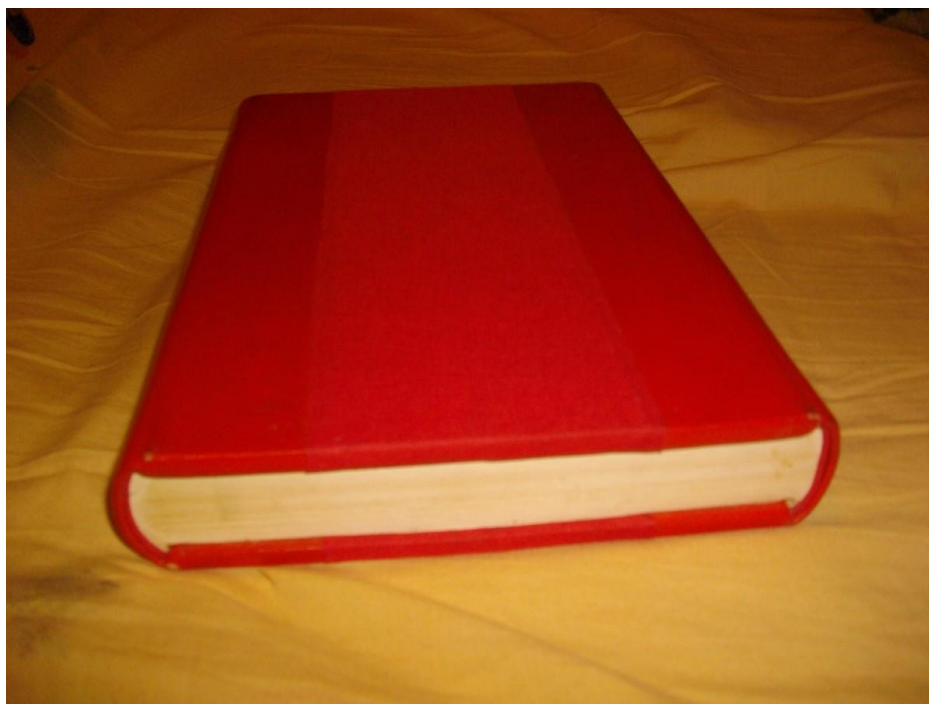


Figura 9 – Marta Neves. A terceira margem do rio (2003). Livro objeto.
Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

A artista elabora um livro impossível de ser aberto ao confeccioná-lo com uma segunda lombada no lugar da abertura. A partir dessa operação ambivalente, ao selar o livro ela expande suas possibilidades ao infinito, justamente por tornar seu conteúdo inacessível. O aspecto da criação imaginativa daquele que entra em contato com o texto é exaltado e ampliado pela síntese do livro objeto aprisionado exclusivamente em seu significado simbólico. Assim como outros trabalhos abordados por Sússekind como não-livros, *A terceira margem do rio* provoca:

[...] uma crítica literária que, baseada numa compreensão estreita da "arte como representação", e numa separação idealista entre a obra e sua fisicalidade, parece posta a nu diante de trabalhos nos quais se trata de "no fora, ver o dentro e, no dentro, o fora", nos quais as propriedades materiais acionadas são parte integrante do seu campo imaginativo e da sua textualidade. E nos quais, tendo em vista sua sistemática desconsideração, a própria configuração, o próprio processo de formalização, passam, com freqüência, por processos de desmontagem e por uma negação reiterada dos seus meios e suportes materiais de referência. Sobretudo no que, nesses meios, parece interagir com os padrões do livro convencional. (SÚSSEKIND, 2004, p.487-488)

Limpando todo o livro de conteúdo, além de torná-lo inacessível nesse pressuposto aspecto, *A terceira margem do rio* confronta uma visão do livro como transparência, depósito de conteúdo (SÜSSEKIND, 2004). Operação distinta, destilando maior acidez, se dá em *Guia visual definitivo*, trabalho realizado junto a Wilson de Avellar e identificado pela artista como livro-performance.



Figura 10 – Marta Neves e Wilson de Avellar. Guia visual definitivo (2011). Livro-performance. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

A obra tem uma dupla apresentação com pesos semelhantes. A primeira consiste no ato de lacrar o livro, intitulado *Guia visual definitivo da arte: da pré-história ao século XXI*, condenando-o, por sua proposta prepotente, a ser literalmente definitivo: lacrado com solda em um espaço expositivo alternativo, contando com a participação do serralheiro, que concretiza o ato. O resultado da performance é o livro objeto exposto, cercado por placas e tiras de metal. É interessante observar que embora o resultado seja parecido com o trabalho anterior, por tornar o livro inacessível, suas operações e sentidos não se confundem.

Em *Guia visual definitivo*, Marta Neves pune o livro por sua pretensão em esgotar de maneira enrijecida o campo artístico, esvaziando-o de sua intenção e significação, transformando-o apenas em um objeto duro, gélido e infrutífero, que passa a compor o campo que pretendia definir. Em contrapartida, em *A terceira*

margem do rio, a simplicidade do livro encerrado em sua forma expande ao infinito suas possibilidades enquanto tal. Em *Guia visual definitivo* não é a forma do livro o elemento central, nem a sua estrutura, é a sua intenção que sofre uma operação irônica que joga com o sentido de ‘definitivo’, criando a partir do ato outro significado:

O significado irônico ocorre como consequência de uma relação, um encontro dinâmico de diferentes criadores de significado, mas também de diferentes significados, primeiro, com o propósito de criar algo novo e, depois, para dotá-lo de um juízo crítico. (LIMA, 2007, p.150-151)

Assim como *Dado no gelo* (1976), de Waltercio Caldas, a literalidade é tática irônica no trabalho, optando pela superposição, em vez da tradicional concepção do irônico como oposição entre enunciado e visualidade (LIMA, 2007). Diferenciam-se, no entanto, apesar de operarem em comum o jogo semântico do uso do literal. Enquanto em *Dado no gelo* o enunciado repete a visualidade, no *Guia visual definitivo* o enunciado é transformado em um ato literal de sua proposição, subvertendo-a ao optar pelo significado mais próximo da materialidade.

Desafiando a dimensão do livro enquanto objeto fetiche a partir da exploração de outras camadas, em *Sem temer o vento e a vertigem* Marta Neves elenca o livro como ator, vestido e ensaiado para protagonizar uma comédia de erros que se realiza tal qual uma elaborada piada, ao modo das pegadinhas. Conquanto pudesse ser compreendido como livro-performance, o processo mais se aproxima do teatro, envolvendo também o espectador como participante fundamental da peça, ainda que desavisado.

Com todos os elementos pré-textuais e críticas simuladas por nomes importantes na contracapa, a artista disfarça livros de Amaury Jr., comprados no atacado em sebos, os divulga e lança na Galeria da Escola Guignard. Conforme relata, muitos compraram o livro sem saber do que de fato se tratava. Logo após a introdução, quem espera ler o texto da artista sobre “sedução e erotismo na estética da recepção” (subtítulo da obra), depara-se com o conteúdo da celebridade kitsch. Ao invés da leitura sobre, experimenta-se a própria sedução e ‘erotismo’ do livro enquanto objeto de erudição, cuja expectativa de prazer intelectual é interrompida pela frustração do desejo e flagrante do deixar-se seduzir. A obra opera pela via do choque entre expectativa e realidade, estratégia intrínseca ao humor, que também descasca mais uma camada da ironia:

Essa rede irônica está mais interessada na provocação do outro do que simplesmente numa rasa atitude de diversão do público ou provocação contra o espaço do museu. [...] Sendo assim, a meta dessa estratégia não é romper de forma absoluta com essa ordem, mas o de expô-lo em crise, registrando seus pontos não só de falência, mas de passagem, as novas possibilidades que uma tal crise poderia abrir. (LIMA, 2007, p.125)

SUMÁRIO	
1. Introdução.....	13
2. Cartas de uma obra de arte	31
3. Pedagogia, politicamente correto e responsabilidade social: doenças culturalmente transmissíveis	59
4. Contra os males da catarse precoce	65
5. Natureza e cultura: do etnônico ao curatorial	99
6. Galeria cenográfica e Disneyworld: o caso do excesso de preliminares	111
7. Porque a arte se entende, mas as obras não	131

**Figura 11 – Marta Neves. Sem temer o vento e a vertigem (2003). 14x21 cm.
Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista – Sumário do livro.**

Não apenas a crise dos espaços de arte, mas também a crise do livro enquanto mercadoria fetiche é alvo do livro-encenação em questão. Utilizando estratégias distintas de jogar com o livro em seus aspectos materiais, simbólicos, de conteúdo ou intenção, os três trabalhos colocam o livro em negação – nos dois últimos como objeto

ativo, em performance/encenação – e atravessam problemas tanto da arte quanto da literatura, inclusive em termos de influência e recepção. Igualmente, todos os três livros fracassam em suas ‘qualidades naturais’, fracasso consciente que, todavia, não anula ou repudia o objeto em si, mas propõe para ele outras possibilidades, motivo pelo qual percebo essas obras como necessárias de uma diferenciação sutil como livros-negação.

Em contrapartida, um arcabouço amplo de trabalhos de Marta Neves conflui com a ideia de não-livro, por fazerem referência a elementos constitutivos do livro ao mesmo tempo em que optam por distintos suportes e estratégias, coerentes, portanto, com outras produções artísticas e literárias que se utilizam dessa abordagem. Espalhar o texto tomando o mundo como livro, explorando suas variadas possibilidades, é uma das abordagens dos não-livros. Quanto aos modos de funcionamento do livro e do não-livro, aproveitando a analogia entre caixas e livros de artista, penso que analogia igualmente funcional para os não-livros seria o navio – veículo de carga e descarga, de trânsito ou deriva, sempre incorrendo no risco de submergir.

Nessas proposições, o texto se esparrama como uma ode ao erro - no gosto, no ato, na valorização, na língua, aproximando-os também dos livros *Solução de equilíbrio*, *Impressão: nascer do sol* e *Me ama é o caralho*. A abordagem do erro utilizando-se das estratégias do humor é um elemento que se repete, nos livros, não-livros, livros-negação, na obra da artista, e será discutida a partir de outras provocações e expressividades nos próximos capítulos.

3 CAPÍTULO 2 - UMA ARTISTA “BORDERLINE”

Não é apenas no que diz respeito à forma-livro que a poética de Marta Neves joga com a negação, compreendendo seus múltiplos significados. É comum que ela negue o status de artista em sua obra e discurso. Nega, também, atender à demanda de produção criativa, ter ideias, corresponder a comportamentos e modos de ser normalizados. Nega, ainda, os lugares da arte, preferindo dissolvê-la na existência. É no desvio que a poética da artista (que o é, embora diga não sê-lo) opera, criando errâncias que delineiam as margens – as fronteiras invisíveis, mas duras, tais quais as geográficas – entre os universos da arte e da vida. Com essa estratégia, ao negar, ela afirma as mesmas coisas recusadas, contudo, propondo outros destinos para elas.

O lugar de borda, entre ser ou não ser, fazer ou não fazer, pelo qual Marta erra, foi o que levou a pensar no seu flerte com a comédia – e não apenas com o humor. A referência à comédia em seu vínculo inalienável com a tragédia conflui com a postura da artista, com as estéticas e existências que ela escolhe, com suas preferências de abordagem e, não menos importante, com o que ela ‘prefere não fazer’. Por seu gosto pela literatura, as inevitáveis referências literárias são retomadas, nesse ponto, pensando a comédia ou tragicomédia que ela desenvolve e bifurca, criando encontros que oscilam entre distopias ordinárias e utopias dionisíacas, jogando com a narrativa, o teatro/performance e o drama em seus trabalhos.

O cômico e as artes plásticas não compreendem uma relação legitimada, apesar dos arabescos e motivos grotescos em objetos decorativos na antiguidade, ou de pontuais pintores, escultores e movimentos cuja estética é interpelada pela comicidade, casos de Hieronymus Bosch, de Giuseppe Arcimboldo e do surrealismo. Por um longo período, desde a antiguidade clássica, arte é um conceito cunhado em articulação com as ideias e ideais de beleza, perfeição e representação da natureza. A despeito da arte e da poesia serem igualmente orientadas pela *mimesis*, a última, que inicialmente dizia de toda a literatura ou da arte das palavras, gozava de maiores liberdades. Seu nascimento confundido com o drama permitiu que, apesar da resistência, ainda na antiguidade o cômico encontrasse um modesto lugar de reconhecimento.

A análise realizada por Gotthold Ephraim Lessing em *Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura*, em 1766, bastante alinhada com as perspectivas clássicas, permite localizar essa diferença entre os tratamentos da pintura – que

abrange as expressões plásticas – e da poesia – que abrange a arte das letras. O modo como essas fronteiras são pensadas é expresso de maneira particularmente interessante no comentário do autor sobre a representação dos deuses em cada uma dessas expressões:

[...] Os deuses e seres espirituais como o artista os representa não são inteiramente os mesmos que o poeta necessita. Nos artistas eles são abstrações personificadas que devem manter constantemente a mesma caracterização para que eles possam ser reconhecidos. Nos poetas, pelo contrário, eles são seres efetivamente ativos que além do seu caráter universal possuem outras qualidades e paixões que, segundo a oportunidade circunstancial, podem ser postas diante daquele. (LESSING apud LICHTENSTEIN, 2005, p.86)

Por seus limites e funções, a obra plástica deveria sempre se ocupar dos temas elevados, enquanto a poesia, ao ocupar-se de temas elevados, configurava-se como tragédia: “Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são das, operando e agindo elas mesmas”. (ARISTÓTELES, 1991, §9). À comédia autorizava-se o tratamento do que era inferior e, por conseguinte, sem referência nobre. Ela poderia lidar com o ordinário e com o que potencialmente eclodiria no riso, em contraposição aos sentimentos de “terror e piedade” (ARISTÓTELES, 1991, §56) que deveriam ser despertados pela tragédia.

É interessante pensar acerca da comédia em sua concepção, primeiramente sobre o que era, para os gregos, o inferior, pior ou ruim. Em sua *Genealogia da Moral*, Friedrich Nietzsche (1998) observa que, para os antigos, o ruim estava relacionado ao que não era nobre, isto é, à pobreza, à doença, aos vícios, à derrota:

[...] o juízo “bom” não provém daqueles aos quais se fez o “bem”! Foram os “bons” mesmos, isto é, os nobres, poderosos, superiores em posição e pensamento, que sentiram e estabeleceram a si e a seus atos como bons, ou seja, de primeira ordem, em oposição a tudo que era baixo, de pensamento baixo, e vulgar e plebeu. Desse *pathos* da distância é que eles tomaram para si o direito de criar valores, cunhar nomes para os valores: que lhes importava a utilidade! (NIETZSCHE, 1998, I.10)

Trata-se, portanto, de uma noção muito distinta dos princípios morais, sobre essas mesmas concepções, que se consolidaram na modernidade, mais relacionadas a preceitos metafísicos e afetados pela crença cristã. Pode-se acrescer ao que era considerado inferior, o estrangeiro e as diferenças evidentes em relação à aparência,

cultura, linguagem e afins (SILVA, 1999). Em contrapartida, a própria origem da tragédia e da comédia é cogitada como invenção estrangeira, algo do qual trata Aristóteles sem, entretanto, emitir um parecer definitivo. Interessa aqui, particularmente, pensar na etimologia da palavra comédia segundo essa hipótese:

[...] os Dórios para si reclamam a invenção da tragédia e da comédia; a da comédia, pretendem-na os megarenses, tanto os da metrópole, do tempo da democracia, como os da Sicília, porque lá viveu Epicarmo, que foi muito anterior a Quiônidas e Magnes; e da tragédia também se dão por inventores alguns dos dórios que habitam o Peloponeso: dizem eles que, na sua linguagem, chamam *kômai* às aldeias que os atenienses denominam *dêmoi*, e que os "comediantes" não derivam seu nome de *komázein*, mas, sim, de andarem de aldeia em aldeia (*kómas*), por não serem tolerados na cidade; e dizem também que usam o verbo *drân* para significar o "fazer", ao passo que os atenienses empregam o termo *práttein*. (ARISTÓTELES, 1991, § 11)

Na possível etimologia Dória, a comédia figurar-se-ia como uma prática de povos intoleráveis e fadados à errância. Os comediantes, de certa maneira, seriam então, além de nômades, potencialmente estrangeiros. Igualmente, é na comédia que o estrangeiro aparece com maior recorrência, sendo possivelmente associados às máscaras utilizadas na respectiva dramatização, sobre as quais Aristóteles observa que para representar o torpe ridículo, único de interesse da abordagem cômica, “[...] sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor”.

[...] talvez não seja muito arrojada a hipótese emitida por Pickard-Cambridge 'de que estes mascarados <os que compunham os κωμοί> se não limitassem a usar disfarces animais, mas que tivessem também representado, por exemplo, estrangeiros, tal como as crianças hoje em dia se vestem de peles vermelhas'. (SILVA, 1999, p.23-24)

Era nos aspectos da diferença equiparada aos nativos que mais se explorava a figura do estrangeiro na comédia, a fim de despertar o risível. Com a transformação progressiva do gênero, ainda na antiguidade, o cômico passa a explorar, para além dos aspectos físicos, as diferenças linguísticas e, paralelamente, torna-se pretexto para expressar críticas de teor político, inclusive voltadas ao território no qual se desenvolvia, utilizando o contraponto com o estrangeiro como uma estratégia de ambiguidade:

A figura do estrangeiro adquiriu, na comédia, a sua faceta própria. Desde sempre que o potencial ridículo da personagem parece ter valorizado, dos aspectos convencionais do teatro, alguns em particular: os costumes, o traje e, sobretudo, a linguagem. Não é alheio ao quadro, no seu conjunto, um sabor

depreciativo que faz daquele que se comporta de forma diferente e que não conhece a língua grega um tipo por excelência do estúpido e do brutalizado. Delineava-se assim o perfil básico, popular e directo, do estrangeiro. Foi preciso depois enquadrá-lo, como tantos outros motivos da tradição, dentro de uma comédia 'política', didáctica, artística e fantasista. Dentro desse processo, o estrangeiro ganhou um sentido novo como componente da sátira política, literária ou social, numa perspectiva da caricatura 'realista' da actualidade contemporânea; sem deixar de proporcionar efeitos igualmente inestimáveis no plano mais ousado da ficção pura, quando à imaginação do poeta acode a criação de um espaço fantástico, como é o caso da geografia relativa de Nefelocucolândia e do Olimpo. (SILVA, 1999, p.25)

O estrangeiro é uma existência fronteira, um ser que se equilibra em um lugar de borda entre a sua origem e o seu destino, vivendo e criando tensões entre culturas, experiências e espacialidades. O sujeito estranho, portanto, sem lugar fixo e nesse contínuo equilibrar-se é, de modo latente, sujeito ao erro e ao equívoco. Mas, igualmente, é aquele que compreende um olhar mais limpo e curioso quanto ao lugar do outro, uma vez que, não sendo do lugar:

[...] é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber [...] é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. Todo um programa se delineia aí: livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes. Contar histórias simples, respeitando os detalhes, deixando as coisas aparecerem como são. (PEIXOTO, 1990, p. 363).

O olhar bruto do estrangeiro em relação a determinada realidade abre uma brecha para tratar de suas problemáticas. Essa noção conversa com outro personagem que, posteriormente, passa a disputar espaço com a figura do estrangeiro nas peças cômicas: o idiota, que por sua postura próxima à do filósofo, tornou-se também um personagem conceitual. A etimologia da palavra idiota, em sua origem grega, vem do próprio estrangeiro e do núcleo comportamental desse sujeito, tendencioso a uma comunicação não confiável, tornando-o intrínseco às estratégias do humor:

O idiota, no sentido grego, é aquele que não fala a língua grega, e que por isso está separado da comunidade civilizada. Reencontramos esse sentido na palavra "idioma", uma linguagem quase privada, que exclui, portanto, uma comunicação regida pela transparência e pelo anonimato, que é o próprio intercâmbio entre os locutores. (STENGERS, 2018, p.444)

O lugar da ambiguidade, proporcionado pela relativa ignorância dessas personagens, proporciona às táticas do humor o desenvolvimento de uma série de

críticas e provocações direcionadas às sociedades. Com isso, o humor torna-se uma ferramenta política por excelência, o que é possivelmente ampliado por sua origem atrelada ao popular, ao comum, ao ordinário, conforme já foi observado. Nessa linha, nos estudos culturais do humor, ele tem sido investigado sob a perspectiva de demonstrar o quanto “[...] incentivou laços de sociabilidade, sublimou agressões ou ressentimentos, administrou o cinismo ou estilizou a violência. Mas também foi a arma social e política dos impotentes, contribuindo para criar uma cultura da divergência ativa e oculta.” (SALIBA, 2017, p.20). Por suas correlações originais, que persistiram e se sofisticaram, o humor em si ocupa o mesmo lugar de borda de suas personagens preferidas, funcionando como uma espécie de mediador de conflitos:

O humor, ainda que assuma muitas formas diferentes, não pode ser reduzido a uma única regra ou fórmula. Em vez disso, devemos vê-lo como um processo de resolução de conflitos. Neste sentido, o humor é um processo, não uma visão ou um comportamento. É o resultado de uma batalha em nosso cérebro entre os sentimentos e os pensamentos, uma batalha que só pode ser compreendida ao se reconhecer o que causou o conflito. Noutros termos, o humor às vezes é a única forma de lidar com o turbilhão da vida. (SALIBA, 2017, p.9)

Por seu desdobramento psíquico, as estratégias do humor podem ser localizadas no lugar da relação entre espaços demarcados por fronteiras, relações ruidosas e conflituosas, por compreenderem nos polos do entre uma verdade convencionada e segmentada da diferença. Vale ressaltar, ainda, que justamente quando investe em uma premissa política, ao tratar a comicidade das desgraças, a tônica continua o diálogo com o trágico ou com o distópico. Considero que é nesse lugar que Marta Neves se equilibra, jogando com o estado de tensão que cria as ambiguidades e contradições aparentes em seu trabalho e discurso. Tensão, inclusive, entre os recursos da escrita e do plástico, além dos já mencionados ringues, os quais a artista confronta. Não surpreende que, de diferentes maneiras, ela se faça de personagem da comédia que empreende, em alguns casos, tomando-se por alvo de sua própria provocação.

3.1 AUTOBIOGRAFIAS DEPRECIATIVAS: SOBRE SER ARTISTA-TRABALHADORA-BRASILEIRA

Eu acho que é uma parte da minha vida, acho que essas coisas são parte da minha vida. Acho que o humor tem a ver com a maneira como eu lido com as

próprias desgraças e infortúnios da vida. É um jeito de lidar com o fato de que, até de que eu me sinto, aquela coisa que a gente estava falando, que eu me sinto um pouco diferente: eu não sou a mulherzinha, eu não sou a bonitinha, eu não sou a bacana, eu não... Eu acho que, desde a adolescência, principalmente, é uma maneira, talvez, de chamar a atenção. Uma maneira, talvez, de dar uma resposta. É uma maneira, talvez, de eu mesma conseguir tolerar a vida - brincar com ela. Então, esse é um jeito meu, eu acho, de construir a minha própria existência e que não tem como ele não resvalar para a arte. E se tornou uma ferramenta. Não acho que é uma muleta. Acho que é uma ferramenta. Não pode ser muleta também, porque se virar uma muleta você fica querendo fazer gracinha, o que não é o caso. Eu acho até que tem um nível trágico em alguns trabalhos meus, que quem só enxerga a gracinha não é capaz de perceber. (NEVES, 2021. Informação verbal)

Para falar de um certo conjunto de trabalhos nos quais Marta Neves se coloca, em uma camada mais superficial, como objeto de sua própria troça e trazer as respectivas reflexões que eles convocam, não pude encontrar maneira melhor de começar do que com as palavras da própria. A referência ao humor como sinônimo que ele se tornou do cômico, mas sempre acentuando sua relação com o trágico, foi recorrente no discurso da artista nas duas conversas realizadas com ela nos anos de 2020 e 2021. Para Marta, o humor é uma estratégia de arte e de existir. A própria maneira como ela lida com a arte a confunde com a vida, não apenas na sua obra, mas em todo o seu processo, o que é possível ponderar a partir de algumas de suas falas, como sobre o processo realizado para captura das fotografias de *Solução de Equilíbrio*, que teve o livro de artista já analisado, publicado em 2017, como um de seus desdobramentos:

Eu tenho que estar atenta. As coisas vão aparecendo, entendeu? Eu trabalho assim: eu trabalho coletando restos dos outros, coisas alheias. Mas às vezes eu esqueço, esqueço de fazer, porque eu penso em arte todo dia e não penso ao mesmo tempo. Eu não saio para trabalhar especificamente. Então, por isso, por causa dessa minha dispersão, eu às vezes acabo perdendo certas coisas. Eu podia ser um pouquinho mais centrada. Seria bom. (NEVES, 2020. Informação verbal)

Para capturar o potencial artístico do cotidiano, a artista permanece em um estado latente de pesquisa e criação, que por ser difuso em sua própria existência, acaba por não oferecer uma organização ideal, conforme o seu próprio olhar e exigência para consigo. É perceptível em sua fala um sentimento ambíguo em relação às suas escolhas processuais e agenciamentos quanto ao circuito artístico, como também expressa e publica no texto *Pouco profissional é amador de que?*, presente no livro *à boca pequena, naturalmente*:

Pode ser que esse incômodo venha de eu separar desastrosamente arte e vida (ou não seria “vida e vida”?). E assim confundir o delicioso não levar-me a sério com ser pouco profissional (desmazelo com as próprias ideias e vazios préstimos, um certo desábito do circuito, um contínuo esquecimento dos agenciamentos necessários). (NEVES, 2017, p.37)

Marta Neves considera que produz pouco – ao menos sob a projeção do que demandam as galerias –, que é desmazelada – não só com os processos, mas também com os registros e organização dos seus trabalhos –, que não responde à expectativa do que gostaria quanto à aproximação com o público. Há um nível de exigência da artista com o próprio trabalho, uma cobrança amável e descontraída, ao menos no discurso, que se choca com, nos mesmos discursos e trabalhos, a ode à despreocupação, à descontração, à preguiça (da qual ela também reclama), ao ócio, ao amadorismo, à festa: “O álcool causa cirrose, mas há que se ter um mínimo rigor na escolha da cachaça” (NEVES, 2017, p.37). Seu rigor é dionisíaco.

Novamente, o mencionado processo relacionado ao humor, como uma estratégia para transacionar os conflitos, estabelece uma relação intrínseca com o trabalho da artista e com a sua persona. Essa ambígua relação de Marta Neves com ela mesma, tal qual com a arte, suas instituições e agentes, ganha uma feição singular nos trabalhos autorreferentes, que de maneira mais ou menos direta sugerem uma carga autobiográfica que, na verdade, de certo modo, é mais constante no trabalho e discurso da artista do que aparenta.

Nos anos 1990, início da sua carreira, *C'est qu'il y a un jeu dans les mots*, do qual se sabe apenas a década e *Dear Martha, I'm still waiting for you* (1998) são duas instalações que chamam a atenção por compreenderem respostas da artista ao meio, entre ácidas e sensíveis. Essa tônica não voltará a aparecer em suas obras na maturidade, quando sua sensibilidade pende ao público e a grupos segregados e, a si, ela direciona a exigência. As duas instalações são trabalhos formativos de sua trajetória, que contribuem para pensar o desenvolvimento de seu percurso.

Em *C'est qu'il y a un jeu dans les mots* (90s), que a artista traduz como “Há um jogo nas palavras”, se sobressaem as pimentas distribuídas em quase todos os objetos, culturalmente femininos, da instalação: na gaveta de uma penteadeira antiga, no recipiente de lentes de contato, no rolo de linha, no espelho de mão, na foto 3x4 e, pressupõe-se, no interior da bolsa vermelha, fechada ao pé da mesa. A predominância do rosa é perturbada pelo vermelho também em outros detalhes além das pimentas. Na parede diante da mesa, encontra-se uma pintura que continua a penteadeira, com

mais duas gavetas cor de rosa e o tampo coberto por batons e esmaltes vermelhos. Segue-se uma imagem-espelho, contendo um provável triângulo amoroso e a palavra “Promesa”. Acima, a estatueta do rosto de uma santa desvia o olhar para a direita.



Figura 12 - Marta Neves. *C'est qu'il y a un jeu dans les mots* (90s). Instalação. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

Já nesta época a artista jogava com a publicidade, transpondo a figura de uma marca de cosméticos (*Promesa*) para o trabalho, conjugando com a pimenta e outros elementos populares, dentre os quais se inclui a própria cor rosa. A composição traz a percepção sarcástica da artista quanto ao universo feminino, ferindo sua promessa de pureza, inocência e feminilidade com o vermelho e o ardor da pimenta. As escolhas na composição da artista mancham de sexualidade ou de agressividade (o vermelho e a pimenta são ambíguos) a expectativa de objeto de desejo sagrado e submisso, tal

qual deveria ser uma moça – que a partir do seu desejo e de sua reação, torna-se sujeito e, mais do que isso, capaz de responder à imposição passiva-agressiva de sujeição, ancorada na identidade do feminino. A sua intenção com as pimentas era, justamente, responder às condenações por seu desvio de conduta em relação a tais expectativas, uma resposta ardorosa: “[...] É meio que uma resposta também, pode vir uma agressão pra mim, mas vem também a pimenta da minha resposta”. (NEVES, 2021. Informação verbal).

A escolha do slogan da marca de cosméticos dos anos 50 que, para a artista, era posta ao universo feminino, é igualmente interessante, por sugerir certa disputa entre mulheres. Há uma tensão na cena desencadeada pela situação de escolha, da qual o sujeito é o personagem masculino, que uma vez congelado pela imagem no momento anterior a uma suposta alternativa, permanece em estado de ambiguidade. Portanto a imagem provoca percepções sobre comportamentos e posicionamentos convencionalmente femininos e masculinos.

É curiosa a possível referência do slogan à iconografia tradicional da carta que representa o arcano maior *Lamoureux*, traduzida como *Os Amantes* ou *Os Enamorados*, do Tarô de Marselha. A simbologia da carta em sua versão mais popular, cujo original data nos anos de 1760¹, apresenta em primeiro plano um trio composto por um homem e duas mulheres, uma delas olhando para o homem, que olha para aquela que está de perfil, enquanto a outra figura feminina olha em outra direção, como se estivesse se virando para onde está aquele que consulta a carta.

Além do significado relacionado a uma escolha entre alternativas, ou, ainda, à indecisão, é relevante pensar que os oráculos, dentre outros esoterismos, são componentes culturais convencionalmente vinculados ao universo feminino, dentre os quais se encontra a própria pimenta, que Marta retoma em trabalho futuro em seu sentido mágico, voltado à proteção e ao crescimento saudável de cabelos e unhas². A partir dessa leitura, ainda que a artista considere que, naquela época, não tinha uma ‘consciência sofisticada’ quanto às questões de gênero como tem hoje, o trabalho responde com riqueza simbólica e conceitual a essas mesmas questões, conquanto,

¹ Faz referência à versão mais antiga com esta iconografia, editada de 1760 a 1890, posteriormente, editada pela Editora Grimaud, a partir de 1931. Fonte: Constantino K. Riemma. Clube do tarô, 2005-2020. Resenha de Bete Torii. Os tarôs de Marselha. - <http://www.perfumeprojects.com/museum/bottles/Promesa.shtml>

² Marta Neves. *Para ter unhas e cabelos bonitos*. Performance. 2012.

conforme ela observa e é perceptível em sua trajetória, ainda questionando e provocando quanto a problemáticas relacionadas à mulher cis.



Figura 13 - Myrurgia. Promesa. Imagem da caixa do perfume. Espanha. 1917. Fonte: Philip Goutell. Lightyears, Inc. 2005-2021



Figura 14 - Nicolas Conver. L'amoureux. Tarô de Marselha. Jogo de tarô. 1760.

Dear Martha, I'm still waiting for you (1998) segue uma lógica compositiva análoga. A instalação começa no chão, com dois sapatos vermelhos de salto alto diante de um 'terço' feito de pelúcia escura, com um ursinho alaranjado pregado na cruz por algum material cor de rosa, que simultaneamente o prende e o adorna. No centro do terço, um espelho exhibe uma pequena narrativa escrita em batom vermelho: "Um dia eu dei prum [sic] menino que me comia e ia falando: Ai! Peitinhos de Marylin [sic] Monroe. Ele mete com força, pega pela cintura e soca a cabeça da gente na parede!!! Ontem eu sentei a buceta na cara dele!".

Novamente, o trabalho traz ao mesmo tempo uma provocação quanto ao comportamento de homens e mulheres e seus modos de relação. Nesse caso, é mais explícita uma postura subversiva da figura feminina, tanto pela linguagem da micronarrativa, quanto pela ironia do ato de a personagem 'sentar a boceta na cara dele', fazendo um trocadilho com a expressão popular 'sentar a mão na fuça', que se

refere a dar um tapa em alguém. O órgão simbolicamente associado à fraqueza torna-se arma para vingar-se da violência no sexo.



Figura 15 - Marta Neves. Dear Martha, I'm still waiting for you (1998). Instalação. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

O trabalho ainda sugere uma percepção da artista quanto a suas próprias experiências e posicionamentos como mulher. O ursinho crucificado, fora um componente simbólico da antipatia de Marta pelo cristianismo e, particularmente, pelo catolicismo, sugere também o sacrifício da ingenuidade e da infantilização atribuídas ao feminino, reforçado pelo sapato vazio diante do distorcido objeto de oração, indicando uma ausência: ausência que deixou também a experiência-oração que relata com batom – e, portanto, é fácil de apagar – no espelho.

Posteriormente a esses trabalhos, a artista passa a perceber-se, além de mulher, com outras camadas. Camadas que não configuram uma experiência isolada. Transitando entre a autocrítica e uma provocação sarcástica a pessoas de sua convivência pessoal e profissional, *Reconciliação instantânea* (2001) é uma série composta por troféus grafados com anti-honrarias, a partir os quais Marta condecora

a si ou a outros: “À vagabundagem de Marta Neves”; “Tributo à Marta Neves, por nunca ter se esquecido de que não possui nem a cama onde dorme.”; “À covardia dos que se interessam pela covardia de Marta Neves”; “A você, porque não pode perder a chance de ver o câncer crescer em Marta Neves”. (NEVES, 2017, p.94-101).



Figura 16 - Marta Neves. Reconciliação instantânea (2001). Instalação com troféus e placas. Dimensões variadas. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

Os troféus, de estética semelhante aos concedidos em premiações populares, refletem a tática da artista em responder por meio de seu trabalho – cuja ambiguidade entre o escárnio e a homenagem é recorrente –, como no caso dos anteriores. Responde inclusive a críticas e desprezos que se direcionam a ela enquanto artista. *Reconciliação instantânea* também conversa com os ex-votos produzidos por Marta no anos 1990, nos quais ela subvertia os objetos históricos que lhe despertam encanto pela riqueza que carregam sobre modos de ser, comportar e pensar sociais, agradecendo, em vez de graças milagrosas, desgraças tragicômicas.



Figura 17 - Marta Neves. Série de ex-votos (1996-97). Bordado e objetos sobre papel artesanal. Dimensões: 39,5 x 25 cm. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

É perceptível a partir dos anos 2000 que as escolhas estéticas de Marta Neves afastam-se das referências populares tradicionais e se tornam mais econômicas, ‘menos criativas’, apropriando-se de elementos das mercadorias industriais ou da indústria cultural. Mesmo quando volta a bordar, como na série *Cenas para uma vida melhor* (2004-2014), o bordado toma de empréstimo imagens prontas e explora uma composição limpa, crua e ainda mais aguda em sarcasmo, de modo que o discurso se choca com o bordado, uma vez que a técnica é associada ao delicado e ao feminino normalizado.

Segundo a artista, os ex-votos foram uma base importante para o desenvolvimento da sua obra subsequente: “os ex-votos, eu fiz durante muito tempo e eles são meio que o ponto de partida pra vários outros trabalhos, onde eu faço a mistura da palavra com a imagem”. (NEVES, 2021. Informação verbal). Em relação aos seus trabalhos dos anos 1990, observa-se que os ex-votos também foram a primeira produção em série da artista, somando aproximadamente 30 obras entre as que foram acessadas.

Todavia, considero que a característica dos ex-votos que mais repercute na sua produção posterior – para além do processo e da poética – está no conceito, que opta por um olhar mais amplo em relação a comportamentos culturais e sociais, no qual a artista se inclui como parte, em detrimento de uma poética mais lírica, conquanto igualmente ácida e tangente às mesmas questões. Soma-se a isso que a poética dos ex-votos se utiliza de uma linguagem mais acessível, ainda que não confiável, o que também se torna recorrente em seus trabalhos e foi, possivelmente, determinante para a sua aproximação da linguagem publicitária.



GUARDE BEM ESSE SORRISO

Essa é Marta Neves, jovem artista plástica de 36 anos que parou de sorrir.

Acometida de confusão e banalidade generalizadas, resultantes dos sucessos a que se expôs em seu meio profissional e social, ela precisa urgentemente de um transplante de cérebro, apenas realizável em Veneza (Itália). De origem humilde, Marta pede sua ajuda para sorrir e criar novamente.

Colabore com essa causa comunicando-se conosco através do e-mail: nevesmarta@hotmail.com

Figura 18 - Marta Neves. Guarde bem esse sorriso (2000). Cartaz e projeto para outdoor. Dimensões desconhecidas. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

Projeto frustrado por razão desconhecida, *Guarde bem esse sorriso* (2000) foi pensado para ser exposto em um outdoor. Composto por um fundo rosa-choque e uma fotografia da artista ao modo das revistas sobre celebridades, ela imita o discurso dos pedidos de doação, para solicitar um transplante de cérebro em Veneza (Itália), por ter seu órgão danificado pelo sucesso profissional.

Neste trabalho, assim como no banner pintado à mão (*Sem título*, 1999 – Figura 4) no qual se anuncia de maneira inusitada, ao estender a autorreferência ao ser artista, Marta Neves bifurca a autocrítica ambígua antes concentrada na experiência subjetiva, passando a referir-se ao fazer, ao meio, ao circuito e às condições de atuação e sobrevivência relacionadas à arte. Estratégia semelhante é desenvolvida,

agora em série, nos banners que inauguram o trabalho *Não Ideia* (2001), nos quais a artista divide em 4 partes o relato – em terceira pessoa – sobre sua falta de ideia para elaborar uma obra para a 3ª Bienal do Mercosul, onde a obra é exposta. Conforme Farias a descreve na publicação *à boca pequena, naturalmente*:

Acima de cada texto, a imagem da destemida artista que transformava em obra o fracasso em tentar produzir uma obra ou mesmo desistir de tentar produzi-la: 1. No ano número 1, Marta Neves teve a ideia de ter uma ideia para um projeto a se realizar. Mas nada lhe veio à mente; 2. No ano número 2, disseram a Marta Neves que ela tivesse uma ideia para projetar alguma coisa. Mas nada aconteceu; 3. No ano número 3, Marta Neves teve uma série de vagas ideias confusas conforme projetos alheios. Mas não funcionaram; 4. No ano número 4, Marta Neves resolveu (o que não é exatamente um projeto nem uma ideia) nunca mais ter ideias. (FARIAS, 2017, p.71)



Figura 19 - Marta Neves. Não Ideia. (2001). Banners. Dimensões desconhecidas. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

Considero que *Não Ideia* consolida o que os *ex-votos* – com maior intensidade, embora presente também outros trabalhos iniciais – sugerem sobre o curso que Marta Neves tomaria em sua trajetória artística: a aproximação da artista, em sua condição de existência e persona, do homem comum e a instalação da sua vida e produção na borda entre a arte e o ordinário, o que confere aos seus trabalhos uma perspectiva mais comunitária em detrimento da introspecção. Tais considerações se dão uma vez que, a partir de *Não Ideia*, Neves assume seu interesse pelo ordinário, pelo kitsch e por jogar com os problemas sociais e culturais junto a outras pessoas, utilizando-se da escuta e da observação na pesquisa difusa em seu próprio existir. Ela estende seu

incômodo pessoal ou estrito à sua condição de artista a uma questão coletiva, que acomete, em algum nível, em algum momento, a existência de qualquer outra pessoa e, fora a acidez e a provocação, ela passa também a demonstrar solidariedade e afinidade quanto a certas existências e pautas. O que é inerente à poética de *Não Ideia* se desdobra em seu modo de exposição, que ultrapassa as instituições de arte, envolvendo em paralelo a colocação das faixas na rua.

Nesse ponto, é interessante entender algumas características relacionadas ao funcionamento do humor, que embora tenham sua teorização pensada a partir dos tipos e gêneros humorísticos textuais, cabem à presente análise, inclusive pela força dos enunciados nos trabalhos de Marta. O primeiro ponto de reflexão sobre a estratégia da artista diz respeito à própria camada da comunicação explorada por ela. Embora converse com o discurso publicitário, diferente dele – ou nem tanto –, a mensagem construída a partir de um discurso do humor não é unívoca. Travaglia (2015) infere que o texto humorístico rompe o tratado de seriedade da comunicação e, por conseguinte, trata-se de uma comunicação não confiável. É justamente desse rompimento com a confiabilidade comunicativa do texto que ocorre a surpresa própria ao humor, que por vezes irrompe no riso ou gargalhada:

A surpresa no ato da comunicação humorística, rompida sua confiabilidade, se dá pela bissociação, em que dois mundos são cruzados, superpostos, numa interseção, de modo que o receptor pensa estar falando de um quando na verdade é de outro que se trata, ocorrendo por vezes a imbricação de ambos. (SODRÉ, 2018, p.12).

Recordando o que foi abordado sobre os livros de artista, não-livros (livros-negação) e quanto a transformação na relação entre enunciado e visibilidade que marca a arte contemporânea, a superposição entre mundos distintos gerando ruídos nos sentidos é recorrente nos novos modos de expressão. No cerne da poética de Marta Neves situamos esses elementos, que são paralelamente intrínsecos às estratégias do humor, manifestos sinteticamente no lugar de borda entre arte e vida. Nessa perspectiva, o fazer artístico de Marta promove um encontro paradoxalmente harmônico – diante de tantas ambivalências – entre estratégias da arte contemporânea e do humor. Em contrapartida, se nem toda obra de arte contemporânea é bem humorada, existem outros recursos táticos específicos do humor que conferem características plurais às abordagens dessa tônica, dentre as quais Travaglia destaca:

- 1) Humor quanto à composição: a) descritivo; b) narrativo; c) dissertativo.
- 2) Objetivo do humor: a) crítica social ou a caracteres; b) denúncia; c) liberação; d) riso pelo riso.
- 3) Humor quanto ao grau de polidez: a) humor de salão; b) humor sujo ou pesado; c) humor médio.
- 4) Humor quanto ao assunto: a) negro; b) sexual, erótico, pornográfico; c) social; d) étnico.
- 5) Humor quanto ao código: a) verbal ou linguístico; b) não verbal.
- 6) Scripts que levam ao humor: a) estupidez, burrice; b) esperteza, astúcia; c) ridículo; d) absurdo; e) mesquinhez.
- 7) Mecanismos (recursos para criar humor): a) cumplicidade; b) ironia; c) mistura de lugares sociais ou posições de sujeito; d) ambiguidade; e) uso de estereótipo; f) contradição; g) sugestão; h) descontinuidade de tópico ou quebra de tópico; i) paródia; j) jogo de palavras; k) trava-língua; l) exagero; m) desrespeito a regras conversacionais; n) observações metalinguísticas; o) violação de normas sociais (TRAVAGLIA, 2015, p. 54-55).

No conjunto de trabalhos de Marta Neves é perceptível uma exploração rica dos diversos recursos do humor, que serão retomados e expandidos para a análise de seus trabalhos. Neste momento, interessa enfatizar, na mencionada virada que sua obra apresenta a partir de *Não Ideia*, os objetivos que jogam entre a crítica social ou a caracteres, presentes em todo o seu trabalho, e a liberação – dedicada àqueles que participam e são homenageados pelos trabalhos. Quanto aos mecanismos, conjuga-se a mistura de lugares sociais ou posições de sujeito, no processo e na poética, com o jogo de palavras e com a ironia, além da violação das normas sociais, que se dá a partir da instalação das faixas na rua.

A mistura de lugares sociais ou posições de sujeito é o ponto principal que configura a virada mencionada, quando a artista se lança na borda, criando relações e conversas entre âmbitos tradicionalmente segmentados entre si. Dessa estratégia, depreende-se a relação com outras personas, especialmente de profissionais, que de diferentes maneiras passam a atravessar seu trabalho e, no caso de *Não Ideia*, constituem um papel significativo para a produção e mesmo interferem na noção de autoria:

Eu faço questão que não seja faixa impressa, que você acha em todo lugar, você pode encomendar uma faixa que ela vai ser silkada. Não, eu gosto que seja pintada à mão, porque tem um... ao pintar o cara erra o português, o cara conserta seu português, ele acha que tem acento onde não tem, ele muda, ele sublinha uma palavra que você não sublinhou, ele muda a cor e tal do jeito que ele... não está no arquivo. Eu mando, hoje em dia eu mando o arquivo e tal, mas ele refaz, porque ao fazer à mão ele muda. Isso é que eu acho genial! E acho que tem uma coisa da visibilidade de uma coisa escrita à mão que é diferente daquela que é impressa, daquela que é mais regular e tal. Por mais que eles tenham uma letra super regular, porque eles fazem

tudo certinho e tal, mas tem algo que é diferente: você vê que é feito à mão. É mais precário... o erro, a precariedade, o desvio do certo fazem parte do trabalho. Tem que ter. Não pode ser impecável. Ali então, não pode ser impecável mesmo! Estou lidando com o desastre. Ninguém consegue resolver nada. Não pode ser certinho. Mas, por outro lado, é impecavelmente pensado para ser assim. Que às vezes as pessoas não entendem, [acham] que então qualquer merda vale pra mim: não! É impecavelmente pensado para pecar. Para errar. (NEVES, 2020. Informação Verbal)

A partir de *Não Ideia* a artista desenvolve um trânsito do individual para o coletivo, junto a toda uma reconfiguração da sua obra, que começa a se utilizar de terceirizações inusitadas: da criação, por recolher de experiências alheias seu material; da execução, logo que ela confere aos contratados alguns toques de autoria (inclusive, em certos casos, a assinatura) e as imagens, que com frequência são executadas integralmente ou parcialmente por outros ou imitadas.

3.2 “EU PREFIRO NÃO”: A RECUSA DA CRIAÇÃO E DA PRODUTIVIDADE

Na análise sobre a forma-livro no trabalho de Marta Neves, foi mencionado o processo peculiar dos seus três livros de artista, *Solução de Equilíbrio* (2017), *Impressão: nascer do sol* (2017) e *Me ama é o caralho* (2017). Particularmente no caso dos dois últimos, o material que a artista edita e publica não são de sua autoria propriamente dita, exceto sob a perspectiva de autoria que, desde Duchamp, é compreendida mais como processo de seleção e escolha do que como criação (GROYS, 2015). As postagens selecionadas para os livros são extraídas cuidadosamente de uma ‘coleção’ – como a artista chama –, de *prints*, que permanece em estado latente para a geração de potenciais obras. Igualmente, *Não Ideia* (desde 2001) e *Retratos de Falados de Paisagem* (desde 2003) se utilizam de arquivos de relatos que a artista colhe de pessoas diversas, sempre que tem oportunidade, conforme o processo relatado na entrevista:

Paula: O *Não Ideia* também são frases de outras pessoas?

Marta: De outras pessoas, são frases reais. São todas reais. São *Não Ideias* de outras pessoas, são *Não Ideias* que eu não fiz ou não tá lá o tempo inteiro.

Paula: Mas, assim, só pra eu entender, você pediu essas pessoas?

Marta: Eu peço, eu peço. – “Como você imagina que é Hong Kong, você já foi lá? Não”. Já teve até narrativa de gente que foi no lugar, que é genial também, que é de um equívoco fenomenal [...]. Mas, normalmente, são lugares que as pessoas não conhecem. O cara nunca foi em São Paulo – “Como é que você acha que é São Paulo?”. Já pedi em conversa de bar, já pedi em conversa na casa dos outros, já pedi tomando café, já pedi

conversando em sala de aula, já pedi conversando no Facebook, já... vários lugares.

Paula: Pessoas conhecidas e não conhecidas?

Marta: É, eu tô conversando aqui, aparece uma pessoa, você me apresenta uma pessoa assim – “Ah esse é fulano de tal”, “Ah, vou perguntar um negócio aqui” –, entendeu? (NEVES, 2020. Informação Verbal)

Não seria equívoco dizer que o principal material de interesse da artista é a experiência humana – real e imaginária – com o mundo. Existe, portanto, o já mencionado processo de pesquisa contínuo, a partir do qual ela alimenta um arquivo em estado latente de criação. Anarquivo seria um termo mais interessante para dizer desse material do que coleção, uma vez que o colecionador estabelece outro tipo de relação com o que possui. O conceito, que surge da experiência do coletivo SensLab e é discutido por Erin Manning, propõe um arquivo em devir:

[...] O anarquivo é um repertório de traços de eventos. Os traços não são inertes, mas são portadores de potencial. Eles são reativáveis e sua reativação ajuda a desencadear um novo evento que continua o processo criativo do qual eles vieram, mas em uma nova interação. [...] O anarquivo é feito dos movimentos formativos entrando e saindo do arquivo, para os quais os objetos contidos no arquivo servem como trampolins. O anarquivo, como tal, é feito de tendências formativas; forças composicionais buscando uma nova tomada de forma; iscas para mais processos. Arquivos são suas estações de formas; [...] Como excede o arquivo e não pode ser contido em nenhum objeto ou coleção de objetos, o anarquivo é, por natureza, um fenômeno de multiplataforma. É ativado nas trocas: entre a mídia, entre as expressões verbais e materiais, entre os arquivamentos digitais e off-line e, acima de tudo, entre todas as várias formas de arquivamento que pode ter, e as interações ao vivo e colaborativas que reativam os traços anarquicos e, por sua vez, cria novos. (MANNING, 2015, p.156)

Dos relatos autorizados aos *prints* desautorizados, o acervo anárquico de ideias que não são suas ou que são a negação da própria ideia poderia remeter à noção de *readymade*, contudo, não se confunde com o que se entende pelo termo no geral. No máximo, ele flerta com as compreensões gerais sobre o *readymade* e, certamente, conversa com o gosto de Duchamp pelo jogo de palavras. Há, contudo, algumas leituras sobre certos tipos de *readymades* que se aproximam da operação que Marta Neves realiza. Trata-se do *readymade* retificado e pintado, a exemplo de L.H.O.O.Q (1919) e o semi-*readymade*, a exemplo de Barulho Secreto (1916), que são também aqueles que apresentam maior relação com os trocadilhos (SCHWARZ, 1987, p.47).

Por outro lado, apesar das aproximações e das claras referências da artista a Duchamp, a “beleza da indiferença” (SCHWARZ, 1987) não poderia ser associada ao trabalho de Marta Neves, que não é indiferente, pois toma partido, assumidamente,

do mau-gosto e sua relação com o ordinário. Além disso, o processo realizado pela artista, mesmo a partir dos objetos, é mais próximo de uma humanização do que foi desumanizado no humano, do que de uma “desumanização da obra de arte” (FONTAINE, 2016).

É justamente por essa razão que se diz de uma poética do erro. Embora Neves fale muito do kitsch e se utilize dele, ele funciona mais como um dos meios que lhe permitem explorar inúmeras camadas do elemento central da sua poética, que conforme as categorizações de Travaglia (2015) quanto ao funcionamento do humor, corresponderia aos “Scripts que levam ao humor”. Contudo, ele não inclui o que seria o ‘script’ de Marta, que é o erro – o mais próximo disso seria o absurdo. Em uma das entrevistas realizadas, a continuidade da resposta da artista sobre o processo de trabalhos como *Não Ideia* e *Retratos falados de Paisagem* deixa mais claro todo o constructo criativo que ela desenvolve na relação com outras existências e práticas:

São narrativas de outras pessoas. No mesmo esquema. Todas. Só o primeiro é que é diferente. Que é uma coisa, é uma *Não Ideia* das minhas angústias de não ter ideia, são minhas. Enfim. Aí eu peço, né, já que é tudo tão emprestado. A pessoa tá falando, tem um lugar, a pessoa não conhece o lugar, ela vai descrever o lugar, eu vou escrever. É igual àquela brincadeira do telefone sem fio: eu vou escrever o que ela falou, ao escrever eu já me desvio, porque eu interpreto e a interpretação é erro, é acerto e erro. Aí eu falo assim – “Não, então, a imagem também é melhor que, vou fazer uma imagem”. A imagem já é interpretação do texto, então vai ter outro desvio. E melhor ainda que não seja o final, que o final não acabe aqui, que não seja o meu desenho. Alguém copia o desenho e aí vai reinterpretar ao copiar. (NEVES, 2020. Informação Verbal)

Se desde Duchamp, deslocar objetos ou discursos e contratar técnicos para executar uma ideia são ações corriqueiras, o que se diferencia no processo de Marta é a intenção de contaminar o material a partir das múltiplas interferências, dentre as quais a dela é mais uma e não a única. Percebe-se que é um processo dinâmico e trabalhoso, arrisco, tanto quanto seria produzir toda uma obra com ‘as próprias mãos’. Então, sobremaneira diante da dimensão de suas séries, que multiplicam os trabalhos consideravelmente, parece paradoxal no discurso da artista a defesa de uma baixa produtividade, de uma economia de ideias ou de processos criativos, posicionamento sobre o qual Júlio Martins assertivamente pontua, isoladamente em seu texto, sem comentários além: “‘Eu prefiro não’, Bartleby o escrivão” (MARTINS, 2017, p. 151), cortando sua própria listagem de trabalhos aos quais se refere como “escritas de Marta Neves”.



**Figura 20 - Marta Neves. Retratos falados de paisagem (desde 2003).
Pintura terceirizada sobre parede. Dimensões variadas. Fonte:
Colaboração da artista. A autoria da artista.**

O personagem da novela de Herman Melville exala ambiguidade, o que é reforçado pela impossibilidade de conhecer suas motivações, porquanto a ficção é narrada por seu contratante. Um dos pontos que concentram essa ambiguidade diz respeito à manutenção inicial de sua produtividade, mesmo diante de sua negação. Tal postura acaba por adequar-se ao seu modo de recusar, pois ele não utiliza a palavra ‘não’ isoladamente ou qualquer outra negativa enfática: ele *prefere* não fazer. O verbo preferir, compondo com a negativa, transforma o sentido da sentença, configurando-se como uma desobediência polida, quase dócil:

Não se trata de um “I can’t” ou “I won’t”. Sequer é um enfático “I don’t want to”. Como tal, apenas expressa um desejo, postulado na forma de uma negação. A se julgar pelo modo como Bartleby enfaticamente insiste em desobedecer as ordens, a despeito dos apelos e da indignação dos ocupantes do escritório, seria possível nos perguntarmos se essa fala, demasiadamente polida e educada, não contribui para o caráter dúbio do personagem. Se, por um lado, ele é um ícone de insubordinação, por outro ele ainda não consegue livrar-se das marcas que fazem dele um subordinado. Bartleby é uma figura passiva e apequenada, que carrega em sua locução sua condição prévia de humilde copista. Como expressão ao mesmo tempo de subordinação e insubordinação, é ele próprio uma figura do devir. (QUEIROZ, 2016, l.9)

Um aspecto dessa desobediência dócil que choca o leitor é a afirmação do personagem sobre ‘não ser exigente’, mesmo diante da persistente recusa de todas as sugestões que ele recebe para um novo trabalho:

- Gostaria de ser vendedor numa mercearia?
 - Há muito confinamento nesse tipo de trabalho. Não gostaria de ser vendedor. Mas não sou exigente.
 - Confinamento demais... para você que passa o dia inteiro confinado?
 - Eu preferia não ser vendedor – respondeu Bartleby, como a encerrar a discussão.
 - Que lhe parece um emprego num bar? Não teria de cansar a vista.
 - Não me agradaria absolutamente. Mas, como já falei antes, não sou exigente.
- Sua loquacidade inesperada me animou e tratei de voltar à carga:
- Nesse caso, não gostaria de viajar pelo país recebendo contas para comerciantes? Seria bom para a sua saúde.
 - Não. Eu prefiro fazer alguma outra coisa.
 - Não gostaria então de viajar para a Europa, acompanhando algum jovem e distraíndo-o com a sua conversa.
 - Não me agradaria, absolutamente. Parece-me que nada há de preciso nisso. Gosto de me fixar em algum lugar. Mas não sou exigente. (MELVILLE, 2017, p.78-79)

O que Bartleby prefere não fazer ultrapassa a atividade laboral para a qual foi contratado, estendendo-se, por exemplo, às demandas comportamentais, a encontrar outro trabalho, a responder perguntas, a estabelecer um diálogo e a desocupar o escritório – que ele irredutivelmente fez de morada, ao ponto de, por não conseguir fazer com que ele deixasse o recinto, seu contratante decidir se mudar para outro local. Paradoxalmente, mesmo que pela via da negação – associada a outros comportamentos que, embora econômicos, são imprevisíveis e mesmo absurdos por parte do personagem –, ele se relaciona e chega ao ponto de conquistar o carisma de outros, inclusive do seu contratante. Na ocasião em que Bartleby é expulso do Edifício, após exaustivas tentativas de convencê-lo a se retirar, “uma procissão silenciosa” de “espectadores compadecidos e curiosos” o acompanha na travessia da rua (MELVILLE, 2017, p.82). Na mesma linha, enquanto ainda no escritório, os demais funcionários e o narrador (seu contratante) são contaminados pelo uso do verbo ‘preferir’, que passam a utilizar em suas frases, algo que se deu logo antes que Bartleby decidisse, definitivamente, deixar de escrever. Bartleby é contagioso.

A trama, obviamente, envolve discussões mais complexas, que não cabem à presente análise. O elo que aproxima a estranha ficção centrada em Bartleby do trabalho de Marta Neves é, novamente, o mecanismo da negação. As reflexões trazidas pela narrativa somam à compreensão de negação o desejo, o devir e seu

potencial para estabelecer relações singulares. Pela via da negação, Bartleby ocupa um lugar de borda entre fazer ou não fazer, participar ou não participar, existir ou não existir – considerando a presença fantasmática que o personagem adquire nos momentos finais da novela. Esse lugar do entre é também próprio à poética de Duchamp, sobre o qual, fazendo uma leitura pela perspectiva da recusa ao trabalho, Lazzarato pondera:

A recusa ao trabalho “artístico” não é uma simples oposição. Não constitui a negação de um par de termos independentes (arte/não arte), mas opõe-se à própria causa da sua união. [...] A recusa leva a uma heterogeneidade radical. Nada está mais distante do trabalho capitalista que a ação ociosa, cujo desdobramento de um potencial político-existencial deve desfazer tanto a arte como a sua simples negação. [...] Se Duchamp recusa a injunção de ser um artista (autodefine-se como “um descomunicado da arte”), ele não abandona as práticas, os protocolos e os procedimentos artísticos. O “anartista” pretende reorganizar as funções e os dispositivos artísticos. Trata-se de uma posição delicada, cuja recusa não se instaura nem externa nem internamente da instituição arte, mas no seu limite, nas suas fronteiras e, a partir desse limite e dessa fronteira, procura eliminar a oposição dialética entre arte/antiarte. (LAZZARATO, 2017, p.27-28)

A recusa ao trabalho ou a ação ociosa são posicionamentos difíceis de sustentar por várias razões, dentre as quais a sobrevivência é a mais básica. Ainda assim, do que advém desse processo de Duchamp, penso que a atuação no limite entre o fora e o dentro da instituição artística, assim como o desejo de reorganizar as funções e dispositivos artísticos são as influências mais relevantes que Marta Neves herda do artista. É possível que justamente por ser uma artista-trabalhadora, passando a maior parte da sua vida exercendo múltiplas funções, dentre as quais o trabalho burocrático em uma repartição da Previdência Social, em certo momento, ela abraça uma algazarra entre arte e vida, dispersando seu processo no próprio existir e, a partir disso, elaborando maneiras anárquicas de pensar e fazer arte – mesmo que por vezes reclame disso.

Lembrando que a anarquia, de maneira simplificada, é um posicionamento político que recusa grandes sistemas e organizações verticais, propondo uma lógica de decisões e direcionamentos a partir de pequenos grupos, de modo a tornar o político efetivamente coletivo – sem qualquer centralização do poder –, naturalmente esse posicionamento leva a uma arte que preza pela relação, pela doação, pela mistura com o mundo e com o outro. Em confluência, assim como comecei com uma

fala da Marta, finalizo esse capítulo que se destina a pensá-la junto à sua obra, também com suas palavras:

[...] eu acho que seria lindo se a gente pudesse ter mais possibilidades de, dentro de um sistema – porque eu queria que a vida em geral fosse menos burocrática, acho que se a vida toda fosse menos formal, se ela fosse mais informal – com pequenos grupos que fossem se juntando, se organizando minimamente para produzir, para fazer a arte circular, talvez a gente tivesse um processo um pouco mais abrangente, mais democrático. Um processo não só de acesso à arte, até de venda, de sobrevivência. Agora, esse universo tão complicado, tão massudo, tão carregado, eu acho que é difícil. Eu entendo que pra certas produções as coisas têm que ser grandiosas. Você não vai fazer um filme, um longa-metragem de duas horas sem grana nenhuma, na tora. Que saídas um cineasta, por exemplo, tem para realizar certos projetos dele, que não sejam grandes patrocínios, que não seja um processo mais complexo? Mas, talvez se a gente tivesse uma disseminação. Não tem uma grande utopia. Fico pensando em pequenas utopias. Uma disseminação maior de iniciativas pequenas, onde os artistas pudessem, com dignidade, propor, realizar e sobreviver com seus trabalhos, seria lindo. Uma coisa menor. Não tão grande, mas menor um pouco. Com processos menos burocráticos, menos fechados para o acesso geral, menos elitistas, eu acho que seria melhor. Isso já seria um início de caminho. (NEVES, 2021. Informação Verbal)

4 CAPÍTULO 3 – TROLL DAS NEVES: AS PEÇAS DE MARTA

O movimento de uma poética que se nutre das experiências particulares para uma perspectiva plural no trabalho de Marta Neves não foi linear. A Série de ex-votos, iniciada nos anos 90, indicava essa tendência a partir das conversas com elementos históricos e populares cruzados com temáticas contemporâneas relacionadas à vida e à arte. Progressivamente tortuosa é a aproximação realizada pela artista rumo a uma poética polifônica, com eventuais ações que efetivamente envolvem o público. As transformações advindas desse movimento podem ser percebidas como certo amadurecimento das estratégias do humor no seu trabalho, confundindo-se com o amadurecimento da própria. Esse pulso recupera algo do cômico popular, não só como referência, mas em seu próprio funcionamento, algo da ordem do desejo de ressurreição da praça pública.

Desde a antiguidade o cômico mantinha vínculo com o popular e assim prossegue, desdobrando-se em diversas manifestações, incluindo sua intelectualização. Na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o caso de François Rabelais*, Mikhail Bakhtin (1987) destrincha alguns dos elementos dessa relação, com ênfase nos períodos que constam no título, ressaltando suas particularidades, inclusive em comparação a outras práticas de humor mais intelectualizadas. Para o teórico, o riso carnavalesco seria da ordem do público e nasceria principalmente das festas populares, ultrapassando o caráter de diversão: promovia o deslocamento da vida para um mundo à parte, extraoficial, no qual os poderes e as diferenças sociais, cotidianamente vivenciados, eram diluídos.

A estética do grotesco, nesse contexto, é central para o funcionamento desse humor carnavalesco, marcado pela ambiguidade própria ao encontro e interlocução entre ambivalências, que no plano dessa interação, já não são distinguidas por hierarquias ou sentidos absolutos. Segundo o autor, a verdadeira natureza do grotesco:

[...] é a expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo) considerando como uma fase indispensável, inseparável da afirmação, do nascimento de algo novo e melhor. Nesse sentido, o substrato material e corporal da imagem grotesca (alimento, vinho, virilidade e órgãos do corpo) adquire um caráter profundamente positivo. O princípio material e corporal triunfa assim através da exuberância. (BAKHTIN, 1987, p.54)

A exuberância como recurso do grotesco exagera, particularmente, os aspectos relacionados ao corpo, o “baixo material e corporal”, com simpatia pelos aspectos de maior potencial para despertar o riso. A operação do grotesco enquanto recurso cômico tem nas festas populares seu principal habitat, conquanto encontre eco no teatro em especial, na literatura – da qual Bakhtin destaca a obra de François Rabelais – e nas artes plásticas – a exemplo de Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel, o Velho.

Na análise de Bakhtin o ápice do cômico popular ocorre nos espaço-tempo da Idade Média e do Renascimento, degradando-se com a ascensão burguesa, quando o grotesco torna-se inaceitável e o riso carnavalesco perde sua potência, cedendo a manifestações unilaterais, como a sátira. (BAKHTIN, 1987). O riso carnavalesco é o riso da praça pública, um riso popular e histórico. Seu aspecto público é como um catalisador capaz de promover transformações na e a partir da cultura. Por conseguinte, essa potência é dispersada, embora não extinguida, porquanto o grotesco é absorvido e esvaziado de sua historicidade, cerceado no âmbito do particular e do cotidiano:

O século XVI marca o apogeu da história do riso, cujo ponto culminante é o livro de Rabelais. Com a Plêiade, observa-se em seguida uma descida bastante abrupta. [...] O século XVII marcou a estabilização do novo regime, o da monarquia absoluta, dando nascimento a uma “forma universal e histórica” relativamente progressista. Ela encontrou sua expressão ideológica na filosofia racionalista de Descartes e na estética do classicismo. Essas duas escolas refletem de maneira clara os traços fundamentais da nova cultura oficial, distinta da cultura da Igreja e do feudalismo, mas impregnada como esta última de um tom sério, autoritário, embora menos dogmático. [...] Nessa nova cultura oficial, as tendências à estabilidade e à completude dos costumes, ao caráter sério, unilateral e monocórdio das imagens predominam. A ambivalência do grotesco torna-se inadmissível. Os gêneros elevados do classicismo libertam-se inteiramente da influência da tradição cômica grotesca. (BAKHTIN, 1987, p.87-88)

Ainda conforme o autor, a cultura do grotesco sobrevive nos gêneros canônicos inferiores – comédia, sátira e fábula –, nos gêneros não canônicos – romance, diálogo de costumes e gêneros burlescos –, e no teatro popular – tabarin, turlupin e outros –, cuja postura oposicionista permitia a penetração do grotesco neles, embora permanecessem nos limites da cultura oficial e, assim, o riso e o grotesco alteravam-se e degradavam-se em sua natureza.

Quando o autor ressalta essa decadência do cômico popular por sua limitação a questões cotidianas, deve-se compreender que diz da abordagem particular do humor. Ele já não funciona para tratar das questões existenciais, políticas, da vida

pública, do mundo, como um riso coletivo e universal, no sentido de todos rindo de tudo; já não cria brechas para expor as opressões e poderes que maquinam cotidianamente ao mesmo tempo em que alimenta a crença na transformação e celebra a cultura popular, com seus conhecimentos e visões de mundo. Deixa-se de criar uma vida paralela e intermitente no seio das festividades não-oficiais. Extingue-se esse pequeno, mas potente hiato de liberdade, característica crucial do grotesco.

Se antes, o cômico popular criava ilhas, ele se dispersa no cotidiano e deixa seus vestígios no particular. Não raro seus motivos tornam-se triviais e mesmo maldosos. A ambivalência diz mais do sujeito individual e suas questões subjetivas do que da existência da vida e do mundo enquanto algo coletivo. É a partir de si que o indivíduo troçador fala do mundo. A alegria e a promessa de transformação do riso carnavalesco treme nos cantos da boca, mas é vencida pelo riso amarelo e por uma abordagem crítica unilateral, degeneradora, da qual o ator do cômico tende a se eximir:

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer corporalmente vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento. O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras “sérias”; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo. (BAKHTIN, 1987, p.33)

Ao que parece, esse é o caráter do humor e do riso que subsiste na contemporaneidade, embora encontre saídas distintas que recuperam com maior intensidade, não diria o cômico popular, mas o desejo dele. Uma das formas que persiste e retém elementos fundamentais do grotesco em sua natureza é a burla ou o burlesco, além de estratégias de produções culturais que conversam com essa tática:

[...] o termo burlesco foi usado pela primeira vez no contexto da literatura, no século XVII, na França, para designar obras que tratavam de maneira vulgar nobres realidades, ou vice-versa. É dessa forma que o burlesco entra no teatro, através de peças que fazem burla de nobres personagens, ou enobrecem personagens populares no intuito de causar graça. (SAIDEL, 2013, p.46)

Bakhtin localiza o burlesco como um substituto do termo grotesco na literatura, enquanto nas artes plásticas seria similar ao arabesco. Não se consideram, ainda, as possíveis manifestações da tradição do grotesco na arte contemporânea. No teatro, o Arlequim, herdeiro dos bobos e bufões, protagoniza uma discussão, concentrada na Alemanha, acerca da permanência do grotesco – a partir dessa personagem – mesmo nas peças “sérias e decentes”, das quais os representantes do classicismo exigiam retirá-la. (BAKHTIN, 1987).

Sua origem consta na *commedia dell'arte*, um dos acontecimentos posteriores à Idade Medieval e Renascimento que, segundo Bakhtin, consegue preservar elementos importantes da função original do grotesco: “[...] ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo [...]” (BAKHTIN, 1987, p.30). A principal diferença entre o Arlequim e seus predecessores seria a existência dos últimos em estado permanente de atuação de si, enquanto o primeiro tratava-se de uma representação pontual na peça teatral:

Os bufões e bobos são as personagens características da cultura cômica da Idade Média. De certo modo, os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrolava fora do carnaval). Os bufões e bobos [...] não eram atores que desempenhavam seu papel no palco [...]. Pelo contrário, eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais, encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte numa esfera intermediária, nem personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos. (BAKHTIN, 1987, p.7)

Nas manifestações artísticas modernas e contemporâneas, os descendentes dos arlequins, bobos ou bufões recuperam nas estratégias dessas personas fronteiriças a potência do cômico popular de diferentes modos. No teatro, o Arlequim foi um personagem do entre atos, dos intervalos e que, posteriormente, ganha em importância, intervindo na própria peça. Pode ser compreendido como um metanarrador, que rompe com a verossimilhança ao se dirigir diretamente ao público, convocando-o e fragilizando o lugar de espectador – fundado no envolvimento com a peça a partir da emoção – e evocando o pensamento, o posicionamento crítico. É inspirado nas reminiscências dessa personagem, particularmente a partir da atuação de Karl Valentin, que Brecht busca a quebra da quarta parede no teatro:

As festas populares e os cabarés, onde Karl Valentin realizava suas apresentações, eram ambientes livres em que as pessoas assistiam aos espetáculos se divertindo, bebendo, comendo, conversando e interagindo diretamente com os artistas. Tal possibilidade de interação chamava a atenção de Brecht, admirado com a capacidade improvisacional de Valentin que lhe permitia se relacionar de maneira viva com o público. O público durante esses eventos se sentia atuante e consciente da efemeridade do teatro. Brecht percebeu então, que isso acontecia porque não havia barreiras que separavam palco e plateia. A ideia de uma quarta parede, presente no teatro tradicional da época, não era aplicada ao teatro cômico popular, pois o ator podia e devia se dirigir diretamente ao público (efeito popularmente conhecido como triangulação no linguajar cômico), esta percepção fez com que Brecht pensasse na eliminação da quarta parede em seu teatro para evidenciar ainda mais o efeito de distanciamento. (BORDIN, 2017, p.170-171)

Um exemplo do efeito de distanciamento deflagrado nas peças teatrais, recurso também utilizado na literatura, é o jogo do bufão, personagem presente mesmo em peças não cômicas, a exemplo dos dramas de Shakespeare. Essa figura, ao mesmo tempo em que representa o outro, representa a si, invocando o público ao tempo presente e, a partir desse jogo, demanda-se um posicionamento crítico tanto ao ator quanto ao público diante do representado. (BORDIN, 2017). É perceptível nesse recurso a recuperação da ambivalência grotesca, além do seu caráter de exuberância no exagero nos disfarces utilizados pelos personagens, caso do nariz de Karl Valentin. Os recursos da paródia, amplamente utilizados nesse modo teatral, operam, ainda, a relação entre o alto e o baixo, conforme a predominância dessa tática para tornar os poderes “espantalhos cômicos” (BAKHTIN, 1987): “A denúncia do bufão pretende acabar com os velhos paradigmas que dificultam a vida, para que o novo possa se manifestar e transformá-la”. (BORDIN, 2017, p.170).

A influência das personas do bufão e do bobo, entretanto, encontram terreno ainda mais fértil na performance. Não se trata, aqui, de uma ação artística pontual, mas de um estado difuso de performance, a partir da qual a própria figura do artista é representada por ele, confundindo as fronteiras entre a pessoa e o personagem, a que podemos citar, no Brasil, a performer Elke Maravilha. Ela começa sua burla em reação ao seu aprisionamento, ocorrido durante a ditadura, por um ato subversivo decorrente de sua amizade com Zuzu Angel, cujo filho, morto pelo regime, fora dado como “desaparecido e procurado” pelos poderes: “Elke foi presa sob a alegação de atentar contra a segurança nacional quando, ciente dos acontecimentos, rasgou cartazes com a foto do filho de Zuzu no aeroporto Santos Dumont” (SAIDEL, 2013, p.72). Ao perceber a complicada situação na qual se encontrava, ela utiliza da maquiagem como

burla, passando um lápis verde nas sobrancelhas, desenhando uma boca enorme e exagerando no *rouge*, sempre quando sabia que seria interrogada.

Ao fazer-se de louca diante do risco, simultaneamente ao posicionamento político, a postura do Elke é semelhante à do bufão. E assim permanece, representando-se e representando uma outra, expressando posicionamentos e opiniões livremente, protegendo-se com a armadura-fantástica da personagem que criou para e a partir de si.



Figura 21 - Marta Neves. As 12 Tarefas. 2006. Intervenção. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista. - O trabalho é escrito e idealizado pela artista, que convida Elke Maravilha para concretizá-lo.

A recuperação do jogo dos bobos e bufões conversa com a intenção de vazar as fronteiras entre arte e vida, encontrando nas novas manifestações burlescas uma continuidade frutífera de possibilidades, com transformações inevitáveis, logo que se encontram atuantes em novos contextos. Com a migração do burlesco para as Américas, no século XVIII, sua predominância na literatura cede espaço à sua espetacularização no teatro, voltada principalmente para o público trabalhador e protagonizada por mulheres. No *Vaudeville*, em Nova York, as peças incluíam números que combinavam o cômico e o erótico, nos quais as mulheres mostravam partes do corpo ou travestiam-se de homens. Posteriormente, no Brasil, destaca-se a presença do burlesco no Teatro de Revista, que mantém estreita relação com o Carnaval. (SAIDEL, 2013). É perceptível uma tendência à retomada do burlesco por grupos oprimidos ou em momentos de maior opressão, caso do ato de Elke e do *New-burlesque* em Nova York:

O movimento intitulado *New Burlesque* irradiou-se a partir da cidade de Nova York, na década de 1990. Segundo o depoimento de artistas, ele foi uma resposta de oposição à política higienista de “tolerância zero”, implantada pelo então prefeito Rudolph Giuliani, que comandou a cidade entre 1994 e 2002. Dentro do programa do ex-prefeito, qualquer contravenção deveria ser punida com a mesma dureza de um crime de maior potencial ofensivo, no intuito de inibir qualquer ação que atentasse contra os padrões estabelecidos. Fazendo menção ao burlesco do início do século XX, sua versão dos anos de 1990 investe em figurinos com uma visualidade vintage ou retrô, utilizando como base para o roteiro da cena (quase sempre) um número de dança que culmina no *streaptease*. Apesar do formato mais ou menos condicionado a uma fórmula, a inventividade e as discussões que se levantam a partir disso são inúmeras. (SAIDEL, 2013, p.57)

As possibilidades e potencialidades do burlesco, todavia, considerando seu elo com o grotesco e o cômico popular, ultrapassam a abordagem do erótico. Conservando a ambivalência e a ambiguidade em seu centro, depara-se com trabalhos que sofrem influência de toda essa trajetória que vem desde a antiguidade até o século XX, que tramam elementos cômico-grotescos com complexidade e energia provocadora, assim como outros que são facilmente e basicamente apenas absorvidos pela indústria cultural. Por essa razão, carregado, ainda, da tendência histórica de desvalorizar tais abordagens, seu potencial, inclusive enquanto estratégia de arte e política, de flerte com o resgate do público, pode ser subestimado.

No trabalho e trajetória de Marta Neves percebo influências de tais origens meticulosamente trabalhadas, em conversa com obras ou lógicas de múltiplos tempos. Se não alcança o estado da praça pública, do riso carnavalesco em sua universalidade cósmica, ela joga com a possibilidade e manifesta o desejo de reavê-lo:

Sei que será impossível transformar essa exposição em celebração. Gostaria muito de saber partilhar uma efervescência que me tira o sono (esse, sim, tão meu chapa) e que talvez seja o que eu entenda por arte (palavra pomposa e cacetinha cujo futuro, espero, seja uma democrática diluição atmosférica). A idéia de celebração que me veio à cabeça são aqueles grandes espetáculos de música onde os cantores se oferecem inteiros como festa à multidão. Parece que atualmente o que entrego ao espectador são só as moscas de uma festa que vivi intensamente, mas sem a presença dele. Tudo bem, vá lá, orgulho-me também das moscas. (NEVES, 2017, p.37)

Marta Neves encontra na contemporaneidade alguns elementos que, no atual contexto, auxiliam a criar o efeito de aproximação com a cultura popular e a empreitada de tentar fazer germinar o cômico popular no seu tempo, razão pela qual

persiste na menção e uso do kitsch, que aqui defende-se mais como conceito ou tema operativo utilizado pela artista do que como algo central em sua poética. O kitsch é o elo entre a persona da artista e o mundo do homem comum. Além de compreender em si uma ambivalência genérica, que revela seus opostos conforme o uso, contexto ou leitura, o kitsch compartilha outras semelhanças com a concepção popular do grotesco, como o exagero análogo à exuberância, a ingenuidade e a relação com certas camadas do baixo corporal e material, desdobrando-se também no baixo cultural – evento que não coube à análise de Bakhtin, a cultura de massa.

Vilém Flusser considera o kitsch como lixo reciclado, incômodo necessário à transição de um momento histórico para outro pós-histórico. Numa leitura histórica, que funde visões materialistas, psicológicas, ambientalistas e outras ainda, não sem ironia, o autor compara as movimentações culturais ao próprio tempo no qual ocorrem, na relação com a natureza, com a industrialização e a tecnologia. Ele equivale o kitsch a um método que nos permite viver no lixo:

A reversão do lixo em semi-acabado transforma passado em futuro. Exemplos: pneu jogado e transformado em futuro pneu vulcanizado; complexo reprimido e transformado em sublimação futura. O Kitsch transforma passado em presente. Exemplos: casa gótica no Jardim Europa. As ciências do lixo transformam o lixo, imprimem sobre ele informação nova. Resultado: cultura da massa. As ciências do lixo combatem o lixo. O Kitsch gosta do lixo. (FLUSSER, 2012, p.3)

Na leitura do pensador, contudo, enquanto o grotesco nos aponta o futuro, o kitsch nega o futuro, porque torna o presente bonito, frequentemente utilizando-se da re-apresentação do passado para isso, de onde viria o recorrente uso do prefixo 'neo'. Os resultados dessa operação podem ser desde ingênuas inutilidades decorativas, como uma lembrancinha turística, até um regime autoritário, com graves consequências sociais, culturais, econômicas e históricas, como o nazismo. É possível pensar o kitsch como resíduo da degeneração do grotesco, logo que, diante da diluição da noção de povo – a qual Bakhtin relaciona à praça pública – o cômico popular torna-se produto, restringe-se ao particular e ao cotidiano: lugar do kitsch por excelência. Ele, mais assimilável e acessível que a arte ou qualquer elemento da alta cultura:

O cidadão da idade Kitsch recebe e consome os elementos artísticos ou culturais do mundo exterior em seu tempo livre e só age sobre o mundo através de um trabalho parcelado, desprovido de significações – ou seja, de

Gestalt de conjunto, de coerência mental – trabalho de que está efetivamente separado, e mesmo alienado. [...] Na sociedade complexa, o empilhamento de objetos e de microacontecimentos na vida cotidiana, o esmigalhamento da criação em microdecisões sem consequências nem sanções, poderão traduzir a imagem de uma vida Kitsch, valorizada no esnobismo, abrangendo, em diversos graus, a totalidade da vida contemporânea, inclusive a frivolidade da época 1900. (MOLES, 1972, p.40-41)



Figura 22 - Marta Neves. Da série Cenas para uma vida melhor (2004-2014). Colagem com ursinhos de pelúcia. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

Produto cultural de um vertiginoso processo de industrialização e efemeridade de valores coletivos, que passam a ser ditados pelos estados e sua cultura oficial, assim como pelos mercados, o kitsch se insere à maneira de uma festa dispersa no

cotidiano, intoxicando a vida com sua ambiguidade: seu festejo pode vir do ruído de canções-chiclete ou de bombas, de fogos de artifício ou de armas de fogo. Objeto de Marta e meio reconicionado de muitos de seus trabalhos, tais aspectos do kitsch são evidentes em obras como o já analisado livro *Me ama é o caralho* (2017) ou a mencionada série *Cenas para uma vida melhor* (2004-2014), composta pela releitura cômica e polêmica de imagens entre desgastadas e sensacionalistas, bordados e colagens predominantemente utilizando lantejoulas e vidrilhos, inflama provocação em uma peça feita de ursinhos – o rosto de Osama Bin Laden (Figura 22).

Nesse e em outros trabalhos da série, é evidente o uso dos elementos de redundância e exagero próprios do kitsch “à brasileira” (LEITÃO, 2013), sincronizados com uma ironia que joga com a percepção quanto às imagens e ideias construídas por meio do que é veiculado pela mídia e discursos do senso comum. Marta provoca descomedidamente a qualquer um e a si quanto à adoração ao poder e tudo o que estamos dispostos a fazer, intencionalmente ou simplesmente por estarmos imersos em uma lógica mecânica que o sacraliza, para alcançá-lo ou sentir, ao menos, um gostinho.

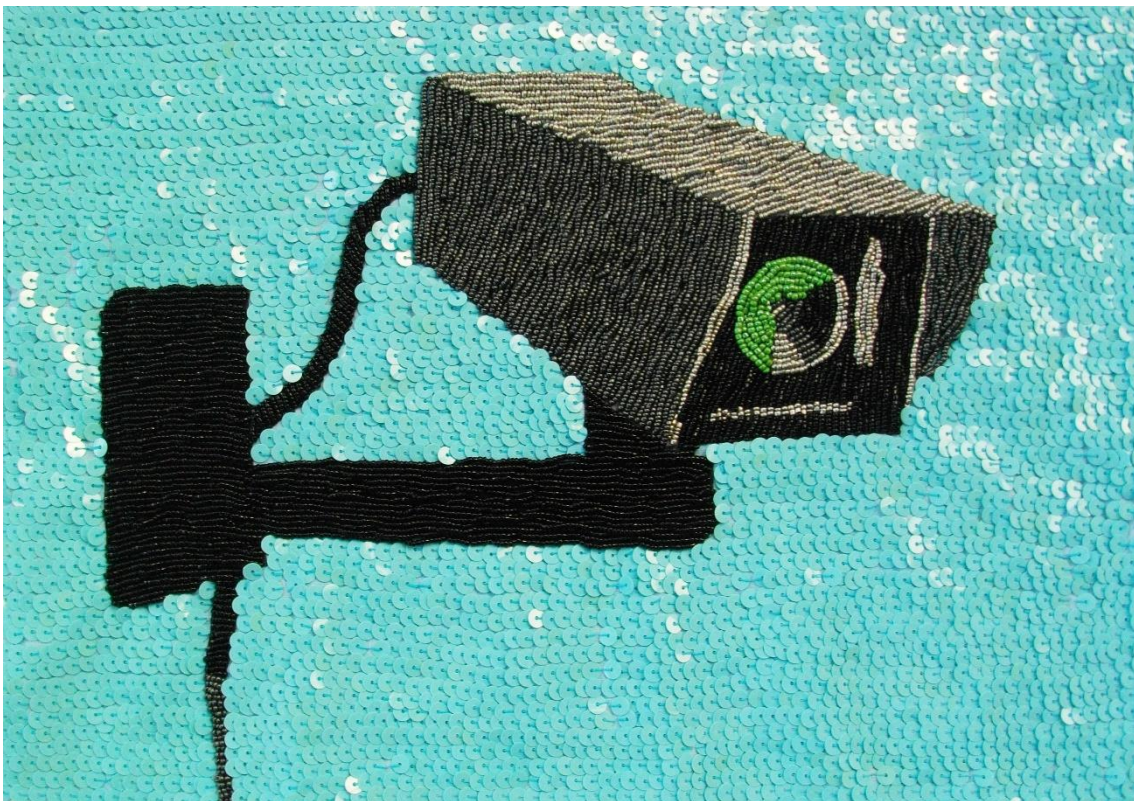


Figura 23 - Marta Neves. Da série *Cenas para uma vida melhor* (2004-2014). Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

Em contrapartida, há outra nuance em sua trajetória que pode se confundir com o kitsch pelas semelhanças que carregam, particularmente sob a ótica do kitsch à brasileira proposta por Débora K. Leitão (2013): exagero, repetição ou redundância, imitação desviada, antinatureza, excesso de natureza ou natureza transviada em cultura. A percepção que a autora compreende do kitsch à brasileira o emaranha com o *camp*, que se relaciona com ele, sem que por isso se faça sinônimo.

A partir das notas de Susan Sontag (1987) sobre o *camp*, é possível pensá-lo como uma versão politizada do kitsch, no sentido de ter se apropriado de táticas inerentes a ele para fazer valer um certo modo de ser e de sensibilidade diante do mundo. Ironicamente, a sensibilidade *camp* é considerada pela autora como apolítica, por menosprezar o conteúdo em detrimento da estilização. Segundo Sontag “*Camp* é uma visão do mundo em termos de estilo – mas um estilo peculiar. É a predileção pelo exagerado, por aquilo que está ‘fora’, por coisas que são o que não são.” (SONTAG, 1987, I.3-4). Em sua possível releitura do kitsch, o *camp*, bebe da fonte do grotesco ou do burlesco, particularmente por seu estado de sensibilidade, que não se manifesta apenas como um produto estético, mas enquanto uma postura diante da vida, conforme dito, uma visão de mundo. Portanto, é um possível berçário dos bufões contemporâneos:

A questão fundamental do Camp é destronar o sério. O Camp é jocoso, anti-sério. Mais precisamente, o Camp envolve uma nova e mais complexa relação com o "sério". Pode-se ser sério a respeito do frívolo, e frívolo a respeito do sério. Sentimo-nos atraídos pelo Camp quando percebemos que a "sinceridade" não é suficiente. A sinceridade pode ser simples vulgaridade, estreiteza intelectual. Os recursos tradicionais que permitem ultrapassar a seriedade convencional — ironia, sátira — parecem fracos hoje, inadequados ao veículo culturalmente supersaturado no qual a sensibilidade contemporânea é educada. O Camp introduz um novo modelo: o artifício como ideal, a teatralidade. O Camp propõe uma visão cômica do mundo. Mas não uma comédia amarga ou polêmica. Se a tragédia é uma experiência de hiperenvolvimento, a comédia é uma experiência de subenvolvimento, de distanciamento. (SONTAG, 1987, I.10)

O *camp*, também, não se submete à generalizada cultura de massa, embora brinque com ela, mais se aproximando do *queer*, aspecto presente desde sua concepção, até em inúmeras leituras subsequentes. A dupla *camp & queer*, também presente no trabalho de Marta Neves, desavisadamente se embaralha com o kitsch. Todavia, o tratamento distinto na própria obra resolve aparentes ambivalências que, contudo, não são aquelas de interesse central em sua poética. Esclarecendo: há obras

ácidas que jogam com o kitsch; há obras, também ácidas, mas que operam como uma força, aliada, cúmplice, carinhosa, cuja fonte afetuosa vem da conexão com o *camp* e o *queer*. O kitsch se engrena como objeto, referência e meio duvidoso, traiçoeiro, ainda que divertido. Em contrapartida, o *queer*, para a artista, torna-se uma questão ética, um comprometimento com o desviante em relação ao qual partilha afinidade – ela mesma desviante, embora não em razão das mesmas questões que os grupos de indivíduos dos quais mais se aproximou.

Um dos diferenciais de uma ética *queer* enquanto postura política ou estética é a defesa do próprio lugar de estranheza que lhe foi designado. Recusa-se a igualdade, a normalização, a identificação. O *queer* aferra-se ao lugar da diferença e deseja mantê-lo, de modo que não visa se nivelar aos padrões sociais, mas busca visibilidade, condições de sobrevivência e atuação na sociedade. Embora o termo seja associado às lutas lésbicas e gays, suas questões não são necessariamente idênticas. Pelo contrário, certas elaborações *queers*, muitas vezes, tomam a fixação numa identidade homossexual como problemática, por ser o negativo do heterossexual e portanto afirmá-lo. O lugar do *queer*, que ele deseja e defende, é o do desvio e da indefinição, expandindo-se, portanto, para além das questões relacionadas à homossexualidade, embora encontre no vínculo com ela quase que a integralidade de suas discussões e teorizações:

[...] o *queer* aprecia a condição periférica e marginal que lhe designaram por ser dissidente, de maneira que esses sujeitos não buscam enquadrar-se nas regras ditadas pela sociedade patriarcal, consumista e neoliberal. Assim, esses sujeitos constituem-se de maneira antinormativa, cujas subjetividades colocam-se fora do controle da sociedade normalizada, visto que muitos/as rechaçam as identidades pois as compreendem como uma tecnologia de controle que possibilita a distinção do normal e do abjeto. [...] (SELISTRE, 2018, p.75)

Ao jogar com a própria identidade, algo presente em seu trabalho desde os anos 90, Marta Neves se alia ao *queer* como ética-estética de diferentes maneiras: nos seus transformismos, maquiagens ao modo *drag*, discursos e personagens, dentre outras elaborações, culminando com seu ingresso no coletivo Academia Transliterária. Reafirmando sua trajetória alinear, o primeiro impulso de Marta nesse sentido se manifesta em algo que ela considera como uma “semi-obra de arte”, mas que concentra em si as influências *camp*, a ética *queer* e o jogo com o *kitsch*. Configurando seu primeiro transformismo e sinalizando o que viria a se expandir e

complexificar em obras posteriores, as *Bonecas Marta* (1997-1999) são miniaturas do corpo da artista brotando em outros corpos, remetendo ao burlesco a partir do renascimento em série da artista sob outras formas, zombando do estereótipo das bonequinhas de plástico, que se estende às estéticas normatizadas e modos de existir do corpo e da sexualidade.



Figura 24 - Marta Neves. Bonecas Marta. (1997-1999). Biscuit e colagens em caixa de papel. 12,5 x 12 cm. Fonte: Colaboração da artista. A autoria da artista.

Queer, camp, grotesco e burlesco cirandeam na obra de Marta, convocando, ora timidamente, ora festivamente, o público a renascer – ainda que em brasas efêmeras, embora iluminadas e ferozes no tempo de sua existência, como as fogueiras das festas juninas. É sob a perspectiva caótica do encontro entre esses elementos: o grotesco e o riso carnavalesco, o cômico popular e suas apropriações nos tempos modernos e contemporâneo, na oscilação entre uma postura sarcástica e outra paródica alegre, entre ser uma e ser outra, entre rir de si e de tudo, mas também alfinetar certos alvos de troça, em equilibrar-se na fronteira entre arte e vida sem pretensão de eliminá-la, que prossegue a análise dos trabalhos adiante.

4.1 EU É UMA OUTRA: A ARTISTA PERSONAGEM DESESTABILIZANDO LUGARES DE FALA E DE PODER



Figura 25 - Marta Neves e Marc Davi. Rolezinho Oficiante (2015). Performance. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.



Figura 26 - Marta Neves e Marc Davi. Rolezinho Oficiante (2016). Performance. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

Uma missa católica, sabem os iniciados, dura cerca de uma hora e tem seu ritual com ritmo marcado por momentos subdivididos entre leituras, falas, atos, músicas, etc. Auxilia no envolvimento dos fiéis o espaço arquitetônico e as vestimentas dos protagonistas. Parodiando toda essa estrutura, Marta Neves e Marc Davi fazem do espaço do Viaduto das Artes sua capela, celebrando uma missa *queer* em cinco atos, que têm seus textos sagrados e homilias compostos por colagens de textos de Hilda Hilst, João Antônio, Luiz Ruffato, Marcelino Freire, Marta Neves, Nelson Rodrigues e relatos retirados de notícias e afins sobre os dramas de personagens desviantes: mulheres, travestis, transexuais, hermafroditas. Cada momento é assinalado por canções que combinam o lírico com o funk, o pop e outros ritmos inesperados.

Das vestimentas improvisadas, aos objetos cotidianos convertidos em simbólicos na composição do altar, os artistas vão até o fim e cobram o dízimo, despertando os pretensos espectadores de sua posição passiva. Essa é uma breve síntese da performance *Rolezinho Oficiante* (2015-2016). O evento com ares de espetáculo burlesco confere peso relevante a todos os seus elementos, sejam eles visuais, gestuais ou discursivos. A saudação inicial, tal qual nomeiam os artistas, inaugura a tônica cômica da peça de arte, que brinca com a gravidade religiosa e seu pretexto humanitário, elevando ao lugar de texto e tema bíblico as fatias de humanidade que ela recusa. Jogando com a tônica do discurso religioso, Marta e Marc elaboram um apócrifo com base em um recorte científico evolucionista – com certa dose de sarcasmo –, acompanhado de relatos, poesias e narrativas ficcionais mescladas no hipertexto paródico da cerimônia religiosa:

Sabe o Homem que encontraram no gelo?/ Encontraram no gelo da Prússia?
Enrolado?/ Os arqueólogos encontraram no gelo gelado da Prússia?/ Perto das colinas calcáreas da Prússia?/ Sabe o Homem que encontraram?/ Você viu?/ O Homem vestígio?/ O Homem engolido pela terra primitiva? Da Era Quaternária, não sei? Secundária?/ Sabe deste Homem?/ Irmão do Homem de Piltdown?/ Primo do Homem de Neandertal?/ Do velho Cro-Magnon?/ O Homem de 100 mil anos antes de nossa era? Ou mais? Um milhão de eras?/ Homem com mandíbula de chimpanzé?/ Não sabe?/ Homem desenterrado por acaso? Pelos viajantes, por acaso?/ Visto nas costelas frias da Prússia, repito? Prússia renana, vá saber lá o que é isso?/ O Homem ressuscitado, você viu na TV?/ De ossos miúdos? Esmiuçados?/ Abertos para estudo? À visita nos museus americanos?/ Como uma múmia sem roupa?/ O Homem embrionário?/ Das origens cavernosas da Humanidade?/ Sabe este Homem, não sabe?/ Mesolítico?/ Nômade?/ Perdido?/ Este Homem dava o

cu para outros homens./ E ninguém, até então, tinha nada a ver com isso.³
(Texto do documento cedido por Marta Neves – Anexo A)

Nos anos 1970, Teresinha Soares, a partir da instalação *Túmulos*, realiza três performance em três módulos:

Teresinha Soares realizou três performances, desdobradas em três módulos: (Módulo I, Vida); (Módulo II, Morte) e (Módulo III, Ressurreição). Na primeira, apresentada no IV Salão Nacional de Arte do Museu de Arte da Pampulha (1972), a artista oferece *chopp* para os espectadores/participantes. Na segunda, realizada no XXII Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1973), ela se coloca como morta debaixo de folhas de jornal e é descoberta pelos participantes do evento. E na terceira, apresentada na Pré-bienal de São Paulo, no Palácio das Artes de Belo Horizonte (1973), Teresinha aparece vestida de preto, com asas brancas de anjo e o rosto pintado como um palhaço, oferecendo queijo de Minas para os participantes. Na sequência, dois enfermeiros entram em cena carregando uma maca e recolhem as linguixas, que são os restos das vísceras da artista ressuscitada. (RIBEIRO, 2018, p.861)



Figura 27 – Teresinha Soares. Ressurreição, 3º Módulo (1973). Performance. Palácio das Artes. Fonte: RIBEIRO, Marília Andrés. ‘Fiz do meu corpo a minha própria arte’. Entrevista - Teresinha Soares. In: Rev. UFMG, Belo Horizonte, v.19, n.1 e. 2, jan./dez. 2012. p.130-139. Autoria desconhecida.



Figura 28 - Artista desconhecido. Cristo Pantocrator. Ano desconhecido. Fonte: pxhere.com. Autoria desconhecida. - Fotografia de ícone da igreja católica na Rússia.

³ Apropriação do conto *Homo Erectus*, presente no livro *BaléRalé*, de Marcelino Freire.

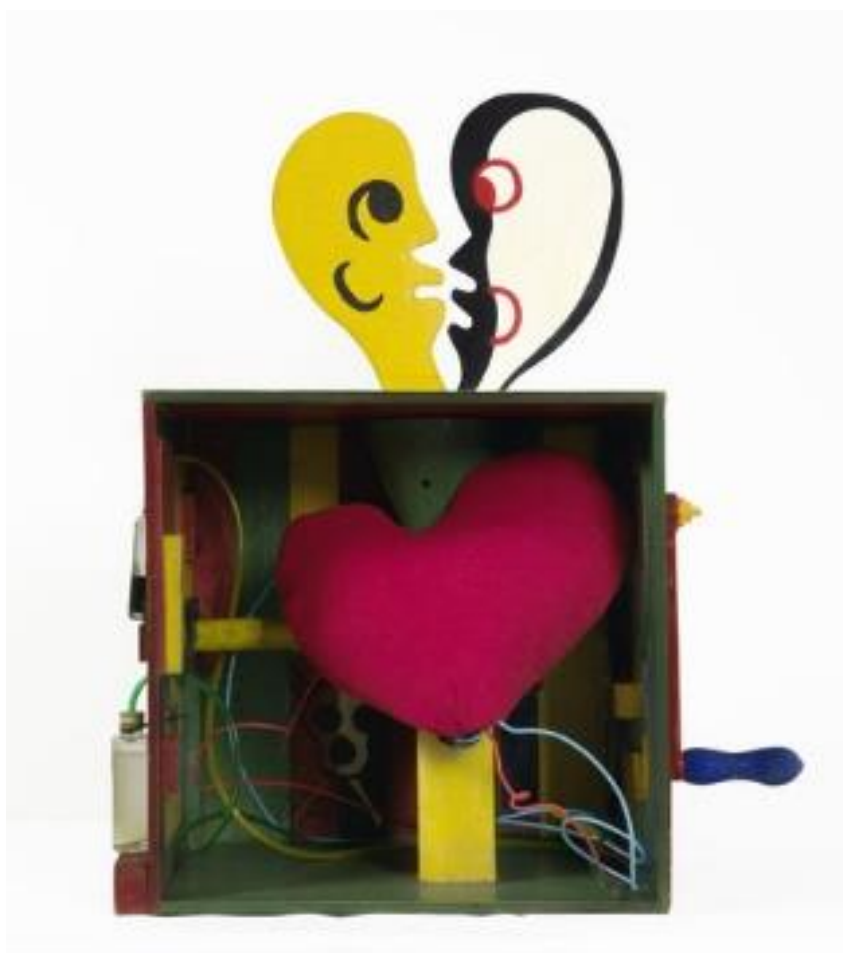
Embora Teresinha Soares tenha se vestido de anjo-palhaço e diga-se posicionada como a estátua da liberdade (SAMPAIO, 1973), seu gesto insinua semelhança com o protagonista bíblico do Novo Testamento, cuja posição lembra a do ícone bizantino, o Cristo Pantocrator (o onipotente ou onigerente?). Fora isso, os três atos da artista remetem a três acontecimentos simbólicos do mesmo personagem para a religião católica: a Santa Ceia, a morte e a ressurreição de Cristo. Não seria o primeiro nem o único trocadilho bíblico da artista que gostava de brincar com o latim das missas.

Anjo ressuscitado, Teresinha oferece casamento a quem pegar o primeiro pedaço de queijo, enquanto Marta promete ressurreição ante às mortes literais ou subjetivas de suas personagens desviantes dos padrões normativos, particularmente dos heteronormativos. Cada uma à sua maneira e na sua época traz em comum, não só, mas particularmente nestes trabalhos, a paródia religiosa no espaço artístico, realizada de forma cômica e divertida, como provocação à repressão da sexualidade. As artistas mineiras, ademais a distância cronológica, refletem não apenas um incômodo global ou nacional, como também particularidades da cultura local, cuja moralidade e produção artística tradicional é recorrentemente atrelada à religiosidade cristã e, em especial, católica, a exemplo da já mencionada intervenção ao modo duchampiano que Neves faz na Nossa Senhora.

As performances de Teresinha Soares têm ênfase no feminino, propondo uma fusão entre as percepções acerca da sexualidade e do amor, assim como ressalta a liberdade de escolha e poder das mulheres sobre o próprio corpo. Em *Túmulos*, o corpo da artista é dessacralizado quando associado a aperitivos. Contudo, suas vísceras comestíveis estão sobre uma derme feita de poemas de amor, ganhando uma alma livre e secular, da ordem de um amor que não é nem fraternal nem divino. A alegria e celebração festiva recusadas às santas é incorporada por ela, boêmia angelical, que com as transmutações de sua existência ganha o poder de simplificar o ardoroso desejo pelo casamento, tão impregnado na cultura como meio de realização – em peso, para as mulheres –, suprindo-o com um pedaço de queijo.

A liberação sexual e subjetiva da mulher é tema recorrente no trabalho da artista, que ficou especialmente reconhecida por sua *Caixa de fazer amor* (1967). O objeto elaborado à maneira das geringonças industriais contém uma manivela para referir-se ao mecanismo que faz a caixa funcionar ou se abrir, ou para remeter à caixa como um moedor de carne prestes a triturar o coração de pano recheado, conectado

a fios que ligam amor e sexo – os quais Teresinha Soares não separa. Se no topo da caixa as cabeças indicam onde tudo começa – o coração é intermediário, nem início nem fim –, os potes de vaselina sugerem onde se conclui. No fundo da caixa colorida por formas geométricas, a morte espreita como símbolo de perigo, ao modo dos invólucros de substâncias tóxicas, acessível apenas para quem já entrou pela porta, cuja chave figura ao lado, ou para quem vê o interior do objeto, exibido que ele é tal qual a peça de um corpo em autópsia.



**Figura 29 - Teresinha Soares. Caixa de fazer amor (1967).
Instalação. 60x55x37. Fonte: sp-arte.com. Autoria: Imagem de
divulgação da Retrospectiva no MASP**

Embora no trabalho de Teresinha as questões femininas tenham ênfase, na *Caixa de fazer amor* as cabeças não denunciam o sexo dos amantes, desprovidas de qualquer referência que aluda ao masculino ou ao feminino. Igualmente, a figura do anjo que representa no módulo da Ressurreição, embora seja ela mulher, é alegórica a um ser sem sexo definido. Em ambos os trabalhos, Teresinha joga com o baixo corporal, nivelando-o ao elevado (e desgastado) tema do amor, conferindo-lhe cores

mais ousadas e eróticas, com requinte burlesco, inclusive nos happenings, nos quais sempre convoca o público para uma festa: a comida, os animais e referências populares, a exemplo do futebol no trabalho *Camas* (1970), são recorrentes na trajetória com início, meio e fim da artista.

Ainda que a *Caixa de fazer amor* não evidencie o sexo dos seus interlocutores, na trajetória de Teresinha Soares a temática do amor é protagonizada pela interação homem e mulher, envolvendo, inclusive, leituras críticas sociais quanto ao papel e lugar da mulher, particularmente no âmbito dessa mesma relação, conforme sintetiza Marília Andrés Ribeiro:

Os primeiros desenhos em preto e branco, realizados em vinílica s/papel da série *Torsos e Mulheres* (1966) já apontam a intenção de focalizar a sensualidade do corpo masculino e feminino. A série de serigrafias *Um Homem e uma Mulher* (1967), que remete a um filme homólogo do cineasta francês Claude Lelouch, apresenta o entrelaçamento harmonioso Homem/Mulher através de cores quentes e de fragmentos dos órgãos sexuais masculinos e femininos. *Fizemos Amor e Também Filhos* (1968), que consiste numa série de gravuras em metal nas cores preto, branco e vermelho, chama a atenção para a maternidade e a sexualidade enquanto possibilidade de procriação. Mas, o álbum de serigrafias *EURÓTICA* (1970) revela, através da linha contínua e das cores de terra, a relação sexual da mulher com o homem, o animal e a natureza. Essa relação nem sempre é harmoniosa e, muitas vezes é perturbadora, carregada de tensão, como nas pinturas/colagens da série *Acontecimentos* (1966/67), onde a artista mostra a exploração da mulher, da prostituta, a violação, o assassinato e a crucificação das mulheres na nossa sociedade patriarcal dominada pelo machismo. Às vezes essa relação nos surpreende como na pintura/objeto *O jogo do Desencontro* (1968), onde a mulher torna-se voyeur da relação sexual do marido com a outra. Esta obra discute a questão do voyeurismo e do Triângulo Amoroso na *Paisagem do Cotidiano* (1967), título de uma outra obra da mesma série. (RIBEIRO, 2018, p.857-858)

Refere-se também ao grotesco o tema do coito, da prenhez, da morte e da vida que renasce, questões perenes no trabalho de Teresinha Soares, que alia o grotesco a questões políticas coniventes com o feminismo, pautando-se mais na sua percepção e nos acontecimentos do que nas teorias. Conforme foi tratado, Marta Neves estica o que diz respeito à mulher e traz no seu trabalho a perspectiva *queer*, incluindo entre suas inquietações a multiplicidade das possibilidades de modos de existir e amar. Se o amor é um tema de casal heterossexual no trabalho de Teresinha, no de Marta Neves ele ganha variadas dimensões, inclusive coletivas e frustradas, implicadas com outras questões não tão subjetivas, como a pobreza ou o deslocamento da norma. Se o guarda-chuva das questões relacionadas às relações, sexualidades e modos de existir no trabalho de Marta é exagerado, não é por estreiteza de Teresinha, nem por

desorientação da primeira: cada uma das artistas preocupa-se em explorar, com comprometimento, o seu tempo histórico e contexto pessoal.

Nos anos 70, as discussões sobre a pluralidade da ideia de mulher, que aproxima o feminismo do *queer* – logo que deixa de considerar apenas o sexo, abrangendo outras particularidades e, por conseguinte, a diversidade de modos de ser mulher – estavam apenas em seu início. Em paralelo, é entre os anos de 1960 e 1970 que a obra de Teresinha Soares aflora. A artista, entretanto, estava alinhada com o discurso e práticas feministas na arte em outros lugares do mundo, a exemplo do que embalava e se produzia no programa *Womanhouse*, nos anos 1970. Juliana Mafra discorre sobre esse evento que consiste em uma das primeiras movimentações coletivas de uma arte feminista e humorada:

[...] as artistas começaram a construir o que elas chamaram de Herstory, uma versão crítica e paródica de History, um trocadilho que indica a versão de um novo ponto de vista, o feminino, que inclui tecidos, maquiagens, absorventes, laços e outros materiais, que começam a fazer parte da linguagem artística, assim como os trabalhos manuais aprendidos de suas gerações anteriores. *Womanhouse* era também um espaço para as mulheres compartilharem suas experiências pessoais, expandindo-as para um sistema mais amplo, difundindo o slogan que ecoa até os dias de hoje, o pessoal é político. (MAFRA, 2017, p.101-102)

As questões tratadas por Teresinha Soares ainda eram atravessadas pela ditadura, o que também deixa traços em seus trabalhos, ainda que eles sejam sempre provocativamente alegres. Marta Neves, em contrapartida, inicia sua produção na efervescência das visões mais complexas e polifônicas acerca do gênero e da sexualidade, refletindo a assimilação ativa do caldo cultural que permanece em ebulição no decorrer de sua trajetória, a exemplo do já mencionado engate do particular para o coletivo.

Não se trata, contudo, num caso ou no outro, de pensar em uma evolução ou progressão, mas de compreender a conexão das artistas com o ecossistema político, social e cultural no qual se encontram para suas respectivas produções, sendo este contexto composto por elementos múltiplos, o que inclui desde a vida privada até o cenário político nacional e global. Ademais a diversidade, o grotesco, em especial nos seus desdobramentos do burlesco, é elo comum entre essas artistas mineiras e, no trabalho de Marta Neves, ganha uma dimensão exploratória tão ousada quanto o seu tempo favorece, configurando uma exploração mais difusa e esparramada de seus recursos, reverberando propositalmente a baderna pós-moderna.

Um dos movimentos que a artista empreende nesse sentido diz da sua transformação em outras personagens, a partir das quais ela também se representa, reavendo traços do jogo do bufão, explorado igualmente no teatro brechtiano. Além da já mencionada peça-performance, *Rolezinho oficiante*, em *Tire uma foto com Papai Noel* (2016), Marta Neves se veste de Papai Noel *queer*, com barba e maquiagem carregada, e inverte a cultura dos pedidos: é o poderoso personagem capitalista adotado como tradição natalina quem quer (*queer*) e pede.

Seus pedidos, contudo, se pautam em acontecimentos e notícias nacionais de cunho social ou fatos irrisórios, alguns mais genéricos e outros localizados entre 2010 e 2016. Além de proferir em voz alta os 10 pedidos do Papai Noel, como se fossem 10 mandamentos, ela se disponibiliza para tirar foto com os passantes, na entrada do centro cultural do Sesc, que fica localizado próximo ao Shopping Cidade, na região central de Belo Horizonte. Nos dois papéis, Marta se representa ao conferir aos personagens – padre, Papai Noel – seus aspectos femininos, estes, desviantes – mais próximos de uma *drag queen* do que da estética convencional feminina.



Marta Neves em *Leves Defeitos*
 Museu Sesc de Arte e Arquitetura
 Brasil, 2002, cor, 35mm, 180'
 Brasil, 2007, cor, 35mm, 180'

O exílio é fundamental para o amadurecimento profissional dos chatos.
 Exile is fundamental to the professional maturing of bores.



Figura 30 - Marta Neves. Leves Defeitos (2002). Fotoperformance. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista. - Texto do verso: "O exílio é fundamental para o amadurecimento profissional dos chatos."

Em *Leves Defeitos* (2002), torna-se noiva posando para o álbum de casamento, brincando com os cenários que, precários e decadentes, exibem nomes de 'cartões postais' diversos, principalmente de regiões do Hemisfério Norte, nomes que batizam bairros da periferia ou subúrbio, botecos, estacionamentos e outros estabelecimentos comerciais. Não por acaso, o formato final das fotografias é o de postais com frases inusitadas em seu verso. Com uma lógica formal distinta, mas tomando-se novamente por personagem travestida, Marta Neves é atriz pornô em *Por amor à arte* (2005 – Figura 05) e, em *Por amor à arte II* (2010 – Figura 30), faz-se de Alice animada na Fenda do Biquíni (da animação *Bob Esponja*).

As fotonovelas produzidas a partir de fotografias, edições e montagens têm seus diálogos e imagens compostos por trechos retirados de obras intelectuais e da animação *Bob Esponja*, sofrendo interferências pontuais da artista, que estende os créditos aos seus interlocutores: Carlos Drummond de Andrade, Charles Baudelaire, Fernando Pessoa, João Cabral de Melo Neto, João Guimarães Rosa, Luís de Camões, Manoel de Barros, Manuel Bandeira e Stéphane Mallarmé em *Por amor à arte*; e Arthur Danto, Bob Esponja, João Antônio, Marcelino Freire, Michel Onfray, Seu Siriguejo, Ricardo Basbaum, Spinoza e Teixeira Coelho em *Por amor à arte II*. Em *Leves defeitos* e *Por amor à arte I e II*, Marta se representa como alvo de sua própria

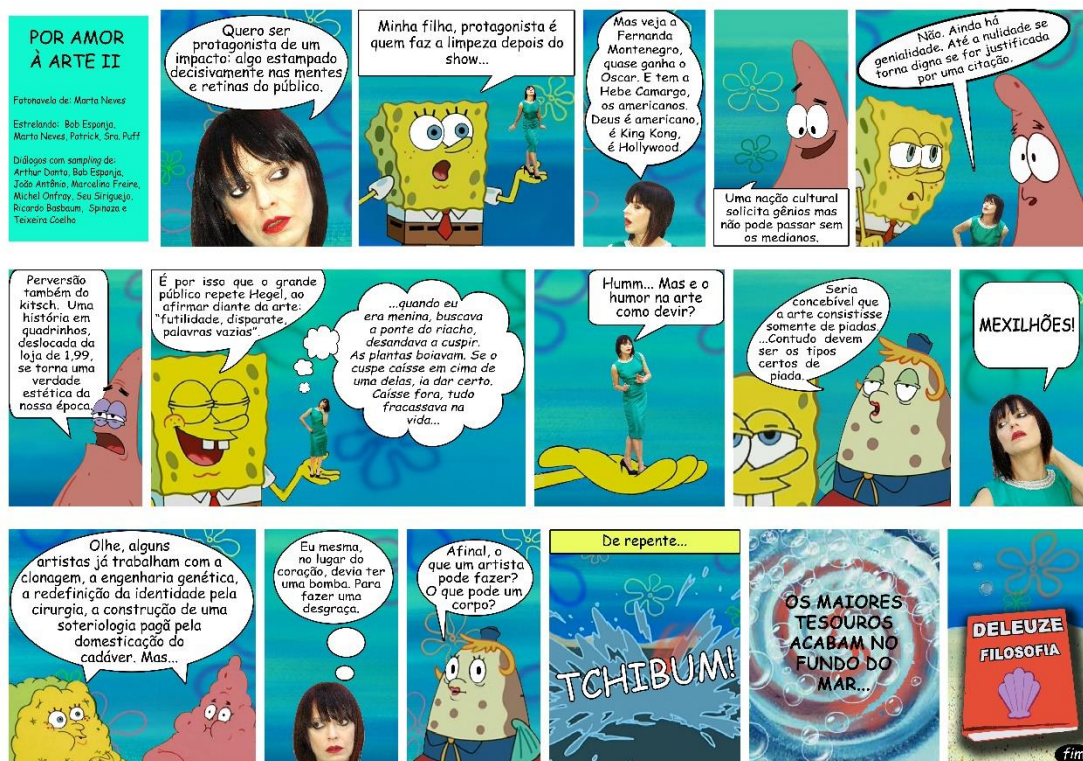


Figura 31 - Marta Neves. *Por amor à arte II* (2010). Fotonovela. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

burla, misturando alvos da sua acidez a referências pelas quais têm afeto, ou provocando sobre atos e modos kitsch dos quais não necessariamente se exclui.

Também são elementos de destaque nestes trabalhos a fragmentação – que se faz evidente pela presença em uma narrativa ficcional, produzida a partir de intertextos e ‘colagens’ –, a interrupção e o estranhamento, que cada conjunto expressivo utilizado por ela realiza de maneira singular, sempre com ênfase cômica. Assim como Marcel Broodthaers, analisado por Krauss (1999), pode-se pensar na ficção como ‘*medium*’ primordial de Marta Neves, utilizando-a para o desmascaramento da realidade, embora seu caminho na exploração da ficção como ‘suporte’ seja distinto e, arrisco, múltiplo. Essa ficcionalização, contudo, recupera elementos do grotesco em sua continuidade burlesca, remetendo, também, aos já mencionados personagens – o bufão, o bobo, o arlequim. Seu vínculo com um esforço de recuperar o grotesco em sua natureza popular, além do desejo da festa, está no recurso da paródia – implicada com o burlesco desde o romantismo – e da intertextualidade, que apresenta-se como recurso da paródia, mas não se limita a ela:

O hipertexto é completamente derivado do hipotexto, sendo que a derivação se constitui de dois modos: por transformação ou por imitação. A transformação se refere a um texto (paródia) e a imitação à reprodução de um estilo (pastiche). A hipertextualidade não é definida somente por meio das relações de transformação ou imitação, mas depende também das funções dessas relações. Ou seja, depende da intenção e do efeito, ou o que Hutcheon chamou de *ethos*. As funções podem ser lúdicas, satíricas ou sérias. Entrecruzando as duas relações (transformação e imitação) com as três funções citadas, temos o conceito de paródia: transformação textual com função (*ethos*) lúdica. (MAZZI, 2011, p.38-39)

O excesso de intertextos, referências e elementos parodiados no trabalho de Marta por vezes é ressignificado, caso de *Rolezinho Oficiante*, por outras, esvaziado de significado, tal o deslocamento realizado nas duas fotonovelas. São as “palavras fascistas” impressas nas capas de revista (*Sem título*, 2000-2001 – Figura 35), que a artista, a partir da tática burlesca, destrona, nivelando-as ao risível de uma animação cômica-kitsch, como *Bob Esponja*, ou na trama de uma cena pornô, ambas protagonizadas por ela junto a outros personagens. Conforme a artista, os trabalhos propõem um comentário sobre a arte e o kitsch:

[...] uma coisa metalinguística e que é um comentário sobre o kitsch total, porque todas as frases da primeira, do Por amor à arte, que é eu e o

Fernando, todas são tiradas de escritores [...] mas quando você tira os versos ou fragmentos do seu contexto eles viram um lixo, porque é exatamente o que está ali [...] (NEVES, 2020. Informação verbal)

Deslocada ela mesma enquanto artista em crônica crise de identidade, Marta Neves encarna a própria instabilidade do sujeito contemporâneo e seu tímido desejo de reaver o coletivo, manifesto na sombra de uma nostalgia dramática ante sua incompetência em sair de si, superando a relação com os objetos kitsch para alcançar o outro. Portanto, nas provocações que lança nesse sentido, ela não se inclui como personagem por acaso, mas por entender-se nesta crise de identidade da qual, contudo, não parece desejar, exatamente, sair.

A crise é, no momento, o centro possível de existência para questões sem respostas, conforme sugere a própria ideia do *queer*, a única que responde com honestidade a um momento movediço de revisões e transições. Momento no qual o futuro é, diante de sua incerteza, no máximo, uma esperança, ao menos para os que preferem o humor e sua potência criativa que se realiza na relação, do que uma perspectiva apocalíptica que implode toda e qualquer possibilidade. Em paralelo, enquanto personagem que vive em estado de autocriação, Marta recorre a outros recursos que manifestam diferentes nuances de provocação e evidenciam táticas intrínsecas à própria crise que representa.

4.2 PROVOCAÇANS DE MARTA: ENTRE O ESCÁRNIO E A HOMENAGEM

Em todo o conjunto de trabalhos de Marta Neves há provocação, reiteradamente articulada com outros elementos. Nos livros, provoca-se sobre a forma, a intenção, o conteúdo, os limites e funções. *à boca pequena, naturalmente*, empreendimento coletivo da artista com Júlio Martins e convidados, ultrapassa a função do catálogo, elaborando-se um livro de artista que cria trajetos e vivências singulares com as obras de Neves e promove um diálogo com sua visão sobre a arte e a vida – provocam-se os limites formais e categóricos da forma-livro.

Solução de equilíbrio cria uma teoria não-verbal sobre o equilíbrio, conceito caro à história da arte, deflagrando nas gambiarras cotidianas equilíbrios e simetrias que, embora figurem formalmente, são contaminadas pelo erro. Assim, provoca-se a tendência de um conceito e, simultaneamente, a finitude do livro, a partir do movimento de circularidade promovido pelo texto que, no final da edição, lança o

público a rever as imagens sob outra perspectiva. Igualmente, provoca os limites da forma-livro *A terceira margem do rio*, caixa selada, cuja inacessibilidade aguda ataca o potencial leitor de nada, causando uma hemorragia do seu próprio potencial de criação. Desafia-se a relevância da estrutura e do conteúdo dado.

Sob outro viés, o *Guia visual definitivo* provoca sobre as intenções presunçosas dos livros que pretendem aprisionar um mundo de possibilidades, ante o aprisionamento definitivo do pretensioso livro, transformando-o em escultura. Provoca-se a forma-livro enquanto ferramenta totalitária do saber e da verdade. *Impressão: Nascer do Sol* e *Me ama é o caralho* provocam a adequação do suporte e a legitimidade do conteúdo, ao apropriarem-se do material digital da internet – lugar do hipertexto – e ao valorizarem um conteúdo inapropriado: impropriamente apropriado, desautorizado, chulo, ofensivo, corrosivo de realidades ignoradas pelos temas que, outros que sejam, ainda exercem certo poder sobre o valor dos trabalhos artísticos e intelectuais.

Sem temer o vento e a vertigem acumula provocações, expondo a fragilidade da forma organizada, estruturada e sedutora do livro, culminando na alfinetada à relação de mercadoria fetiche estabelecida com esse objeto e no desencantamento da expectativa de fruição intelectual por meio dele. Nos livros, o principal alvo das provocações são o intelecto e a rigidez dos limites formais. Entretanto, Marta Neves ama os livros e *A terceira margem do rio* é uma declarada homenagem a Guimarães Rosa, uma paródia tridimensional da escrita do autor querido pela artista. Nos demais, se não pudermos falar de homenagem, podemos falar de cumplicidade e empatia nos três livros de 2017, cujas saídas editoriais desvelam algo da ordem da resistência, subsistência e sobrevivência nos arranjos criativos e vulgares, estéticos ou verbais.

Mesmo as obras carregadas de deboche: *Guia visual definitivo* é basicamente uma declaração de amor à arte, que Marta não cansa de provocar, e *Sem temer o vento e a vertigem*, uma ode ao humor, seu estrategista inseparável. Não podemos falar em homenagem ou sequer resquício de simpatia, contudo, em trabalhos como *Guarde bem esse sorriso*, *Dear Martha*, *I'm still waiting for you*, *C'est qu'il y a un jeu dans les mots* (a não ser, talvez, às pimentas), ou no banner sem título de 1999: estes são apenas ácidos mesmo, provocações que no máximo elevam a potência da resposta.

Noutra via, a *Série de ex-votos* nasce de um olhar carinhoso para essa prática cultural e religiosa, que com todo seu absurdo, guarda nas pecinhas de gratidão

histórias do ordinário. Elas, Marta não provoca, toma de empréstimo a tática para, então, subvertê-la – e provocar instituições, não só religiosas. *Não Ideia* provoca sobre a demanda por produtividade, soluções, realizações e celebra o vazio, o fracasso em corresponder às expectativas, o existir por existir, a vida em seu sentido puro e bruto. *Retratos falados de paisagem* provoca sobre a orientação, o guiar-se, o achar que se sabe alguma coisa sobre algum lugar e celebra a ficção, a invenção de quem desconhece, a orientação alternativa que é a desorientação exploratória.

Provocando sobre o fingir ser o que não é, adornando-se de cenários de paisagens-mercadoria, Marta Neves reproduz o estereótipo da noiva e seus álbuns fotográficos em *Leves Defeitos*, e se há alguma simpatia, ela se manifesta pela escolha formal do trabalho, finalizado como postal em possível referência a uma das práticas de artistas que promovem o encontro entre palavra e imagem, fazendo-as moverem-se no espaço e encontrar destinos para além dos espaços artísticos. Antes, o estereótipo é alvo de provocação, dessa vez reproduzido nas bonecas de plástico que a artista simula em biscuit, homenageando a diversidade que faz brotar a partir do simulacro do seu corpo miniaturizado em *Bonecas Marta*. Provocando sobre a especialidade ou preciosismo das formas artísticas, oferece em clima de festa sua cantoria amadora no elevador em *Eu não sou cantora* e em *Rolezinho oficiante* provoca os dogmas, as igrejas ou os shoppings, reverenciando suas personagens desviadas.

Atiça as práticas das citações, deslocadas como frases de efeito ou forçadas a alicerçar a produção de saber em *Por amor à arte I e II*, dispensando certo afeto às fotonovelas sobre as quais declara: é uma coisa muito brega, mas pela qual sempre teve uma tara. Provocações de Marta, ou melhor, provocações, já que a artista toma o erro como vara para equilibrar-se nos interstícios entre arte e vida. O termo vem de empréstimo do poeta etc. Sebastião Nunes, uma das referências da artista e arrisco que o contemporâneo com quem o trabalho de Neves mais conversa. Inclusive, é Nunes o responsável pela edição do livro-peça *Sem temer o vento e a vertigem*.

O autor tem lá suas próprias peças. Em 1996, imprime e distribui uma versão falsa do suplemento de cultura da Folha de São Paulo, com uma entrevista e trecho do seu livro *Decálogo da Classe Média* (1998). Recebida uma carta com ameaça de processo pelo jornal, Sebastião a incorpora ao livro, assumindo sua autoria. Na Bienal de Poesia de Belo Horizonte, em 1998, Nunes ministra uma falsa palestra sobre os 'inclames', conceito de sua teoria ficcional no livro referido, confundindo a plateia

quanto ao que se tratava: “[...] se estava diante de um sociólogo muito difícil, um ator improvisado ou simplesmente um doido varrido.” (ALCIDES, 2018, p.8)

Há um progressivo desafiar dos limites entre artes e entre arte e outras técnicas, com ênfase social no trabalho de Nunes e, no trabalho de Marta Neves, no ordinário e suas ambivalências. Em 2009, junto a Camila Buzelin, Neves apresenta *Ramsés ou a revolução cor de rosa* no evento sobre estética *Diálogos: Estratégias do Fracasso*, promovido pela PPGArtes (EBA-UFMG) em parceria com a FAFICH (UFMG), no Museu de Arte da Pampulha. No espaço destinado a discutir teorias estéticas em relação com a arte, as artistas recitam em jogral um texto composto por fragmentos teóricos, com ênfase na relação entre estética e vaidade, e exibem um trecho do curta-metragem intitulado *Vaidade*, de Fabiano Maciel, que documenta o risco e a rotina de revendedoras de cosméticos na região de Santarém e nos garimpos do sul do Pará. Para fechar, elas convidam Judith Coelho, criadora do método de plástica sem bisturi, para apresentar e aplicar sua técnica em uma convidada da plateia.



Figura 32 - Marta Neves e Camila Buzelin. *Ramsés ou a revolução cor de rosa* (2009). Intervenção com participação de Judith Coelho. Fonte: Colaboração de Marta Neves. Autoria da artista.

Sobre o evento, Marta relata:

Era uma coisa assim estrambótica no meio de um evento de discussões hiperacadêmicas sobre estética, sucesso, condução do mundo da arte, em relação à arte contemporânea, em relação às questões sociais, em relação ao patrimônio, em relação a um monte de coisas e tal. Era um evento estrambótico ali no meio e que eu acho que deixou todo mundo meio

chocado. Acho que as pessoas ficaram meio bestas com aquilo. “O que?!” ali no meio. [...] Era uma brincadeira mesmo com essa ideia de sucesso, com a ideia da casmurrice acadêmica, com o sentido da beleza, da beleza em arte pra beleza pessoal e principalmente com essa ideia mesmo de um ambiente tão fechado, tão restrito. Esse era um trabalho porreta nesse sentido, assim, de trabalho ácido. Muito carregado. Nós pegamos pesado! (NEVES, 2021. Informação verbal)

Semelhante ao movimento de Nunes, que mescla sua ficção teórica com uma prática oficial de transmissão de saber, confundindo os espectadores, Marta Neves e Camila Buzelin operam na inerente confusão do guarda-chuva conceitual ‘estética’, distorcendo a intenção do evento acadêmico e deslocando-a para questões próprias à vida ordinária, sem isentar a plateia de envolvimento, uma vez que convidam uma participante para se submeter ao processo e ser entrevistada, ao modo dos programas de televisão.

A estratégia do grotesco se manifesta de maneira inventiva na ação das artistas, que destronam a temática elevada e abstrata no cinzento ambiente acadêmico, propondo uma ‘revolução cor de rosa’, convocando a atenção para o corpo e suas carências, que certamente, embora inibidas, também perpassam os acadêmicos e acadêmicas. Com isso, elas realizam a inversão do alto para o baixo material e corporal, desterritorializando a arte para o lugar dos cosméticos e o conceito intelectual de estética para a estética corporal, que em comum com a primeira talvez tenha o estabelecimento de padrões e estereótipos.

O centro de todo o espetáculo burlesco, que acaba por configurar o que deveria ser uma apresentação acadêmica, tem como trampolim o jogo de signos, assim como na escrita-atuação de Sebastião Nunes. A provocação, percebe-se, mais do que inflar o outro, deseja convocá-lo a posicionar-se e a localizar-se no presente. Tal jogo, elemento perene no trabalho de Neves, confere a Nunes o termo Estética da Provocação, em referência ao seu livro *História do Brasil: Novos Estudos Sobre Guerrilha Cultural e Estética de Provocação* (2000). A obra paródica é composta por verbetes, fazendo-se de dicionário ou enciclopédia, e carrega no título o erro, marca do escritor, que empreende uma cruzada sígnica na qual:

[...] palavra e não-verbal se chocam, se contaminam, em igualdade de forças. Quanto às imagens, sofrem interferências de toda ordem. Quanto ao texto verbal, é constituído muitas vezes de elementos como a escatologia, o palavrão, a ausência de determinadas letras em algumas palavras, “erros” de português: sujar as palavras e as imagens é um modo de provocar, incitar, violentar o leitor. (OLIVEIRA, 2005, p.112)

A exploração dos recursos verbais e não verbais superpostos por Sebastião Nunes, jogando com as técnicas dos discursos publicitários, do design gráfico, do jornalismo, da perigrafia textual, parodiando as táticas publicitárias e do discurso oficial do saber a partir de uma sátira carnavalesca é o que caracteriza sua Estética da Provocação (OLIVEIRA, 2005). Se o poeta atira quanto à publicidade e sua maquinação para o consumismo por um lado, por outro, desestabiliza a seriedade histórica e jornalística, além de dessacralizar o poema. A persistência nas extremidades é o que confere um núcleo à obra do poeta, ademais a variedade de recursos que utiliza: “Apesar da diversidade, há nela um denominador comum que é a preferência pelas extremidades do fazer poético, onde ele ameaça perder o enquadramento e tornar-se outra coisa.” (ALCIDES, 2018, p.7)

Assim como Marta Neves, Sebastião Nunes opera no lugar de borda, equilibrando-se nos interstícios superpostos entre artes, outras técnicas, questões inerentes ou expurgadas desses contextos. A manutenção de postura semelhante, arraigada num obstinado experimentalismo, tem seus custos, refletindo ambiguidades proporcionais ao fronteiro, por exemplo, entre um reconhecimento inevitável e um isolamento tendencioso do artista, que insiste em defender-se como ser da fronteira. Uma das saídas para lidar com os entraves próprios a essa escolha por Nunes é editar e publicar os próprios livros.

Talvez pela maior dinamicidade do próprio campo artístico, Marta consegue errar com relativa tranquilidade pelos territórios do circuito, recorrentemente, de dentro ou de fora, reforçando sua postura marginal. Para manter a coerência de seu posicionamento ambivalente, a artista não teme correr o risco de reverter simpatia em antipatia: desafiando e provocando a partir de seu estado permanente na borda entre arte e ordinário, sendo o segundo âmbito tão afetado quanto o primeiro. A exemplo, acaba fazendo trabalho onde não é a hora nem o lugar, diante do convite de Wilson de Avellar (com quem elaborou o *Guia Visual Definitivo*) para uma roda de conversa sobre a obra *Razão de Dois* (2010), para a qual envia uma cadela em seu lugar.

Neves fala com admiração do trabalho de Avellar e discorre sobre suas motivações para o ato, que acaba por configurar-se em uma de suas performances:



Figura 33 – Marta Neves. Participação-performance em mesa redonda do projeto Razão de dois de Wilson de Avellar (2010). Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

[...] ele mandou fazer uma cadeira especial, aquela namoradeira, que é uma cadeira que fica uma pessoa de um lado e outra pessoa do outro, assim, própria para conversas, com uma urna entre as duas pessoas. A pessoa contava um segredo pra ele em troca de, eu não sei, na época se ele dava vale-transporte pra pessoa, é uma, não era uma compra, era um agrado, era uma brincadeira pra quem topasse fazer essa partilha e tal. E as pessoas contavam alguma coisa que era um segredo. Ele nunca contou os segredos pra ninguém, jamais, porque isso era uma coisa do trabalho, uma coisa ética que não podia acontecer jamais de ser rompido, era um trato só entre ele e a pessoa. Ele anotava o segredo, dobrava num papelzinho e tal, colocava dentro da urna, e essa urna foi lacrada para nunca mais ser aberta. É um trabalho lindo! E ele promoveu várias conversas, era daqueles editais da Funarte. E sempre tem uma parte, que às vezes eu implico com ela nesses processos. Não é que eu não goste de conversa e bate-papo com os outros não, mas tem hora que essas coisas ganham um ranço acadêmico muito chato. Aí ele chamou artistas, gente que estuda Deleuze [ênfase], que estuda não sei o que e tal pra bater um papo num, era um teatro, teatro da biblioteca pública, não é isso? Era o teatro da biblioteca pública. Eu fiquei pensando: 'Que coisa que não condiz com o próprio trabalho', porque as pessoas que foram lá contar os segredos jamais estarão lá dentro daquele lugar. Eu fiquei meio implicada com isso. Eu entendo o Wilson, ele estava querendo uma outra dimensão para o trabalho, que também é válida, eu é que sempre fico meio incomodada com uma coisa ou outra e quero inventar algo diferente no meio do processo. Então eu falei 'eu não vou!', eu vou mandar um avatar, vou mandar uma representação que não pensa, que não vai citar ninguém, que não vai falar bonito, mas que vai ficar lá meigamente como uma presença dócil, como uma presença calma, um marco talvez dessa docilidade, ou dessa afabilidade que eu acho que é do trabalho e que eu queria que estivesse presente de alguma forma e que eu não estava enxergando. Não quer dizer que as pessoas que participaram não fossem dóceis e devem ter falado coisas lindas e tal, mas eu queria uma coisa mais crua, como eu

achava que o trabalho era cru. Aí eu mandei um cachorro. (NEVES, 2021. Informação verbal)

A decisão da artista em substituir sua presença pela de um avatar, uma presença simbólica e provocadora, não é sem precedentes na história da arte. Na 49ª Bienal de Veneza, em 2001, Francis Alÿs envia um pavão vivo em seu lugar, intitulado a presença-obra de *The Ambassador*, ou, em português, *O Embaixador*. O animal fica a pavonear-se pelas ruas da cidade, em alusão à vaidade dos artistas, particularmente quando eleitos para participar de um evento pomposo e reconhecido, como a referida Bienal.

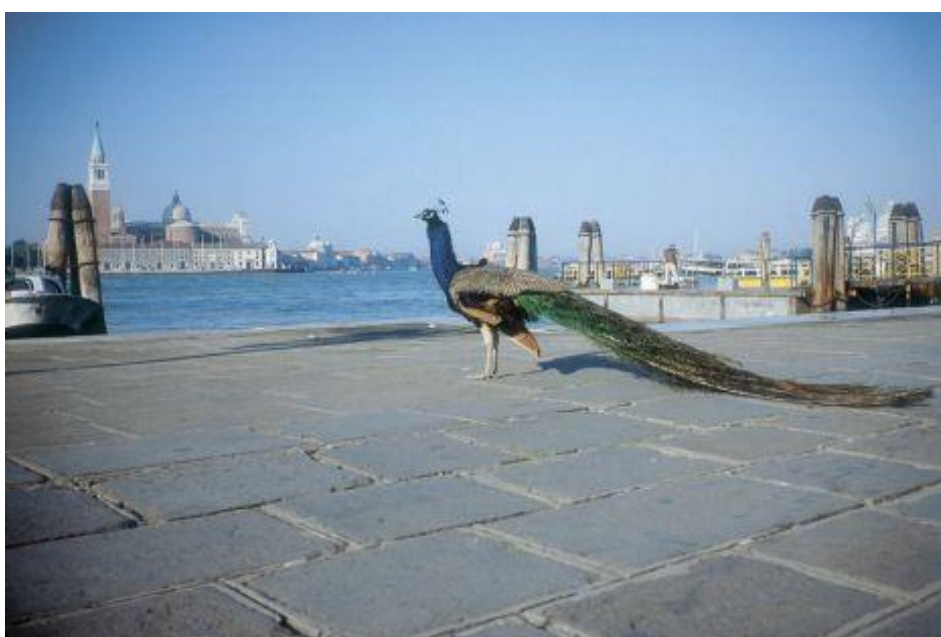


Figura 34 - Francis Alÿs. *The Ambassador* (2001). Performance. Fonte: www.esterrenaux.com.br. Autoria desconhecida.

Atitudes que podem ser vistas como arrogância, particularmente por aqueles que se sentem ofendidos. Contudo, são coerentes aos artistas que permanecem em estado de performance e criação, por entrelaçarem as questões relacionadas à arte e à vida, característica também de Francis Alÿs. Atitudes inesperadas, surpreendentes e fora do lugar, burlas à altura do meio intelectual-artístico, o qual se chocaria menos com a nudez, alguma obscenidade ou até crueldade do que com a negação de um artista em participar de um evento que, ainda que momentaneamente, elevaria seu status de indivíduo sobre os outros – a negação do ritual da vaidade culta é quase um ato terrorista.



Figura 35 - Francis Allys. The Ambassador. 2001. Postal-performance. Fonte: National Gallery of Canada. Autoria: Francis Allys.

As provocações de Marta prosseguem, na arte e fora dela. Ainda na partilha de interseções com Sebastião Nunes, a artista brinca com a publicidade e o kitsch, objetos táticos de sua estratégia de humor, com referências mais ou menos diretas.

O jogo com a linguagem publicitária é rico em possibilidades por seu funcionamento intrínseco. Discorrendo sobre o trabalho de Nunes, Marques observa:

Para sintetizar o que vem à tona na crítica de Nunes à publicidade e nos jogos de poder, nesse livro e em muitos outros poemas, como os paratextos (imagens com comentários-legenda) presentes nos poemas de *Aurea mediocritas* e *A velhice do poeta marginal*, pode-se começar pelo pressuposto de que a sociedade de consumo depende da publicidade para sobreviver, e vice-versa. A publicidade é uma técnica, com determinadas normas de trabalho, envolvendo todas as ciências e pseudociências que tratam do comportamento humano em todos os ramos. Ela se apropria de invenções individuais – um poema, um recurso de cinema – para usar dentro de um contexto especificamente técnico, quer dizer, em uma função de venda. (MARQUES, 2004, p.160)

Burlar os recursos da publicidade como modo de provocação, portanto, nem sempre remete a uma estética da propaganda ou do escancarado anúncio de venda. Essas são apenas manifestações possíveis da publicidade e suas ramificações. Contudo, sabe-se que o contato com ela ocorre, recorrentemente, de maneira orgânica, por sua imersão em produtos culturais e na experiência cotidiana, algo nem sempre explícito: pode acontecer durante a leitura de um texto, enquanto se assiste a um filme ou desenho animado, navegando despreocupadamente na internet; por vezes os próprios personagens são tão vendáveis, feitos para consumo e para mobilizar esse ato, que não é preciso uma única sugestão clara sobre isso para que o contato com eles nisso resulte.

Por beber de diversas fontes, a publicidade também flagra técnicas igualmente estruturadas, máquinas ditadoras de comportamentos, ideologias, modos de ser. Revistas ou notícias de jornal podem ser ingênuas, éticas ou fábricas de identidades. Sobremaneira, o recurso central da lógica publicitária é a sedução. Portanto, refere-se à publicidade para sintetizar todo um jogo discursivo que tem como finalidade seduzir e direcionar ações, recorrentemente perpassada pelo consumo em sua manifestação consumista. Nem sempre se trata de compra e venda: o consumismo diz respeito a uma problemática mais complexa e intrincada em determinada lógica social e cultural. Explorando a sedução, também, por vias não evidentemente eróticas, isto é, embasadas na voluptuosidade corporal, Nunes e Neves promovem uma burla inventiva, jogando com a produção de desejo explorada pela produção do consumismo e propondo a reconquista criativa desse ato:

Em séries à maneira de O poeta como, o autor aponta para a reconquista criativa de espaços públicos, vinculando de certa maneira consumo e cidadania. Por um certo ângulo, opor-se ao mundo dos bens de consumo pode levar a perder as chances de uma ação política, e reivindicar o direito até mesmo ao supérfluo. Desse modo, a crítica deveria recair não ao consumo propriamente dito, mas ao consumismo. (OLIVEIRA, 2005, p.111)

Semelhante perspectiva traz outra dimensão à série *Não Ideia* de Marta Neves. Ao recorrer ao suporte de uma publicidade pobre, local e artesanal, a artista recupera a estética do consumo sustentável, solidário, comunitário – e do faixeiro em vez do publicitário. A oferta de serviços e produtos realizada em faixas, ou os pedidos de ajuda, ou as manifestações e exposições de alegrias da vida são enunciados à coletividade comunitária, necessidade ou carência de aproximação, aceitação, suporte, oportunidade, subsistência, para além das provocações supramencionadas.

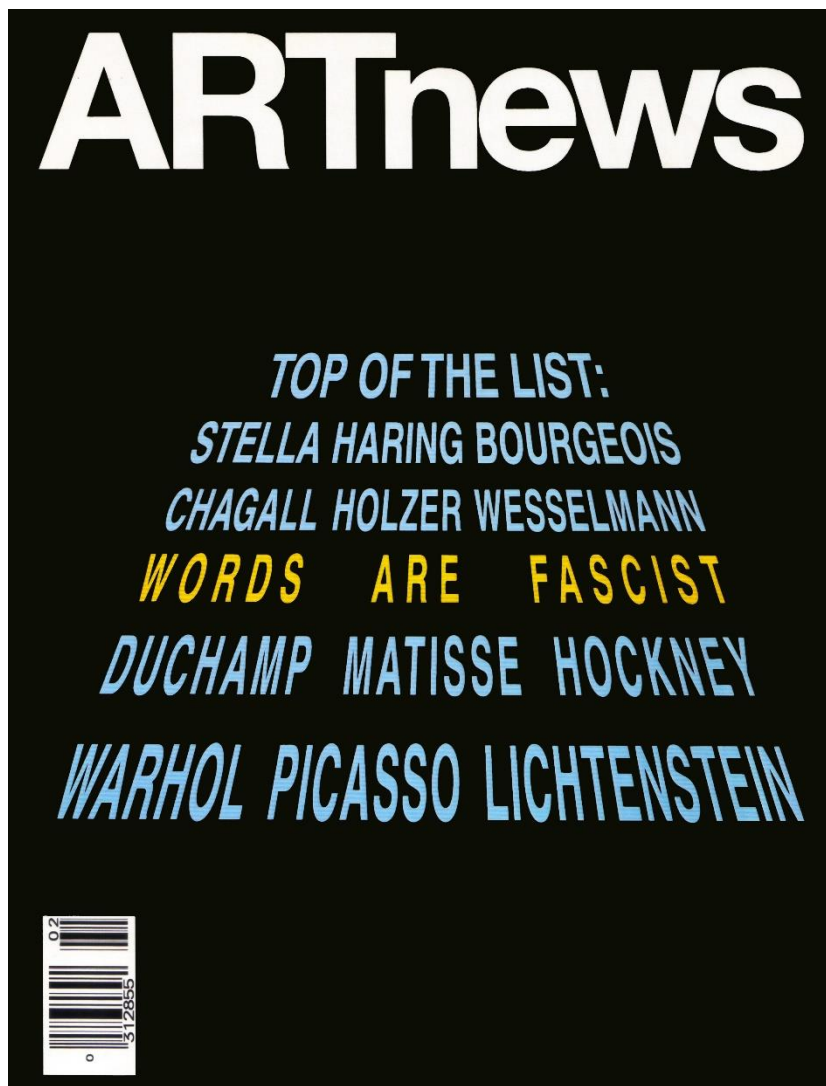


Figura 36 - Marta Neves. Sem título (2000-2001). Impressão sobre vinil adesivo sobre chapa de alumínio. Fonte: Colaboração da artista. A autoria da artista.

Muito distinta é a série sem título (Figura 35), de capas de revistas editadas, realizada entre os anos 2000 e 2001. Nesse trabalho, Marta Neves zomba especificamente da ética e da estética de revistas relacionadas à arte e à cultura, promovendo enunciados e imagens do cotidiano pobre ou pop, inclusive o seu, zombando também de sua declarada insignificância ante o universo dos gênios inventados. Nivela artistas renomados ao elenco de *Jornada nas Estrelas* e sentencia o fascismo das palavras kitsch – que invadem a arte também, embora queira-se colocá-la em oposição a ele.

Procedimento semelhante, embora mais carnavalesco do que ácido, é realizado na série *À boca pequena, naturalmente* (2007 – Figura 41), na qual a artista edita toscamente fotografias de cenários e pessoas em contextos populares, de modo a fazer referência a ‘grandes obras artísticas’, particularmente aquelas produzidas por ‘grandes mestres’ europeus, com cujos títulos nomeia as imagens editadas. Os cenários prediletos da artista são as zonas de circulação dos grandes centros, nos quais acessa personas e situações inusitadas. Mas, também transita entre o ambiente doméstico e particular, que em outras ocasiões é homenageado junto a todas as imagens pobres e ordinárias, e em *Meritocracia de Pano de Prato* (2015-2016) conquista sua parcela de provocação ácida.



Figura 37 - Marta Neves. Meritocracia de pano de prato (2015-2016). Pintura sobre pano de prato. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

Nesta série de panos de prato pintados à mão, utilizando-se de técnicas artesanais amadoras, imagens impregnadas na cultura de massa são surrupiadas pela artista e legendadas com declarações controversas, mas igualmente impregnadas no umbigo social, no senso comum. Não se pode falar em homenagem, mas há afinidade e a artista não se exime da provocação que lança, assim como ocorre na polêmica e queridinha série *Cenas para uma vida melhor*, cujo recurso do bordado, seguindo lógica semelhante em relação às imagens, dispensa

legendas: as imagens falam e a técnica também. Nas palavras da artista sobre *Cenas para uma vida melhor*:

A ideia era exibir imagens de um certo sensacionalismo, finamente trabalhadas com miçangas e lantejoulas, pensando na sede de poder e violência que todos nós guardamos em certa medida. O toque refinado do bordado chamaria a atenção (de forma disfarçada – uma vez que só vemos mesmo aquilo que queremos em qualquer imagem que seja) para nosso apego à vontade de poder. O tom agressivo do discurso/pichação (embora o fetichismo do mercado possa nem perceber) pelo qual optei acabou me levando a bordados e montagens / colagens dessa série, tais como: uma dupla de crianças vietnamitas repetindo a clássica fotografia do assassinato de um vietcong; uma saudação nazista ao símbolo da Igreja Universal; um close do personagem Patrick Estrela babando; uma carreira de cocaína; um prato de merda servida em meio a nuvens de um céu à la Magritte e até um Osama Bin Laden de dois metros feito com ursos de pelúcia. Esse último trabalho rendeu-me, inclusive, a alcunha de nazista. (NEVES, 2017, p.21)

É interessante observar que Marta se refere a esse trabalho, para o qual escolhe recursos ‘meigos’ e tradicionalmente considerados femininos como ‘pichação’. De fato, as obras, não pela estética, mas pela composição e simbolismo, resultam em pichações de ideias, valores e modos de ver certos acontecimentos, costumes, tradições. Ainda, essa pichação não segue uma única linha crítica, conforme esclarece: “Então o trabalho tem assim dois lados: a baixeza da violência do homem comum (como na imagem do pai que mete a mão no seio da filha adolescente) e a grandeza do que é visto como desvio baixo (os guardas de mãos dadas numa imagem homoafetiva)”. (NEVES, 2017, p.21). E sobre todas as suas alfinetadas, a artista alia-se e inclui-se, bufona, principalmente no lugar do homem comum:

Interessante que o homem de bem, que odeia Bin Laden e meus ursinhos, é o mesmo que diz que as manifestações de junho de 2013 são indecentes. Também as boas pessoas de bem que odeiam a violência são as primeiras a defenderem o linchamento de estupradores e ladrões. Os bons pais de família odeiam a guerra mas desconfiam do mendigo de cor negra que está sentado ali na esquina e não toleram o pobre que invade o shopping, o maldito, sob o peso do membro do “rolezinho destruidor”. Ou odeiam gays, lésbicas, transexuais e figuras desviantes de certa norma de gênero e conduta – que também aí nos bordados têm seu lugar, como no caso de Ed Marte (gentil performer “além do gênero” de Belo Horizonte), de Drika (representada no Funk You) ou da figura intersexo a quem dou “Gratia Plena”. Não sou diferente do bom homem de família e minhas incongruências são as dele, ainda que vestidas de outro tipo de intolerância: afinal de contas, todos distribuimos mensagens de feliz aniversário e boas festas, choramos de solidão, nossas caras feias querem sempre rir. E na impossibilidade de darmos conta do que difere de nós, fabricamos “afetos homônimos”. O gosto duvidoso, eterno companheiro de jornada nessa e em outras séries de trabalhos, revela-se, então, em sua ingenuidade maldita (equivalente à minha

própria), a tradução leve e patética dessa fabricação diária. No mais, a ideia de “uma vida melhor” é pura ironia – pois o discurso, apesar de radiante, é tautológico, vicioso e, claro, repito, equívoco. (NEVES, 2017, p.21)

A artista que diz que os remorsos são moscas se remói pelo equívoco que considera *Cenas para uma vida melhor*, ironicamente, conforme relata, seu trabalho mais vendável. Também ressentido-se de si por colocar faixas em exposição na Bienal ou outros espaços de arte, em vez de exclusivamente na rua. Os paradoxos da artista-trabalhadora dizem também da necessidade de subsistência, que enquanto pessoa ordinária, ela também possui, como tantos outros artistas, ainda que se queira conferir a eles a aura de um ser sem órgãos e, por conseguintes, sem necessidades materiais e corporais. A provocação, portanto, é uma ferramenta poderosa, porque permite à artista manejar as contradições que, se por um lado são suas, por outro são inerentes ao regime de funcionamento das engrenagens culturais.

A provocação não pretende destruir no trabalho de Nunes ou no de Marta: clamam pela transformação e renovação do que já não atende, ou nunca atendeu, a uma ideia de arte que se engaje, de fato, com o público, para além do discurso, a começar pelos seus próprios mecanismos de acolhimento, circulação e recepção. Para Cifuentes, tais estratégias de humor na arte contribuem para ampliar a plasticidade do cubo branco, transformado em cubo mágico:

A caricatura, as piadas e a ficção museográfica formam parte, hoje, das estratégias criativas empregadas pela arte contemporânea na sua constante reflexão sobre a natureza da instituição Arte, dos seus sistemas de convenções ficcionais e de avaliação. A plasticidade do Cubo Mágico é, então, surpreendente: ele pode virar também (além de laboratório, tribunal e igreja) stand de denúncia, vitrine de exibição zoológica e caixinha taxonômica. Ou seja: espaço de brincadeira. (CIFUENTES, 2012, p.163-164)

Mas a artista diz e sabe que não vai mudar o mundo nem a vida de ninguém. Suas intervenções carnavalescas e empáticas com a vida ordinária, diz ela, são um ‘picolézinho’ e, nessa linha, pode-se pensar nas provocações como pimentas. Para concluir as ambivalências e provocações, cabe remeter à visão de mundo e homem que, penso, o trabalho de Sebastião Nunes e Marta Neves compartilham:

Sua obra aponta menos para uma profunda descrença no ser humano e mais para a redenção que eventualmente possa vir (também para o autor, que não se exclui do processo) sob a forma do humor e do escárnio. Sua tarefa, hercúlea e quixotesca, é a de mostrar que o cinismo, a hipocrisia, a

mesquinaria e a corrupção são intrínsecas à condição humana, e ele não nos deixa esquecer. (OLIVEIRA, 2005, p.107)

Marta também não nos deixa esquecer do quanto somos simplórios, apesar da arte, mas, também, não nos deixa e nem se permite esmorecer. “A alegria é a prova dos nove”, disse Oswald Andrade e recuperou Júlio Martins referindo-se à artista que, afinal e apesar de tudo, insiste em celebrar a vida e, assim como nos provoca, nos convoca a provar do perdido riso carnavalesco.

5 CAPÍTULO 4 – CELEBRAR É IMPOSSÍVEL: VAMOS CELEBRAR!

Na trajetória de Marta Neves há um certo conjunto de trabalhos que deflagram a polissemia do humor e do riso. A persistente negação de Marta, parodiando Bartleby, conquanto mais divertida e diversificada, reflete sua exploração exaustiva das possibilidades e estratégias do humor. Conversando escorregadia com o fracasso da Modernidade, a artista procura abrir um “corredor de humor”, que segundo Duchamp, seria o único remédio para a doença programática da vanguarda. Em contrapartida, se primeiro ele pensou que o corredor deveria levar às imagens oníricas do surrealismo, tão logo percebeu a tendência também programática e anódina do movimento, evadiu-se dele, escorregando por outro corredor (de humor). (SALIBA, 2018, p.39)

Não considero, todavia, que Marta despreze o riso anódino, tanto por assumir que certos trabalhos são mesmo “arte piada”, ainda que certas piadas sejam sérias, quanto por outros trabalhos que visam partilhar ou proporcionar um momento de suspensão alegre, deslocado da realidade, tal qual um micro carnaval. Em ambos os casos o riso anódino é uma possibilidade, especialmente no segundo. No âmbito do humor há uma batalha entre tipos de riso, com destaque para dois deles: o riso anódino e o riso satírico, que se relacionam também a determinados rumos para a escrita cômica. Na tese de Bakhtin sobre a obra de Rabelais, o autor contrapõe o riso satírico ao carnavalesco, considerando que o primeiro, resultado da modernidade, afasta as experiências do cômico enquanto potência do público, uma vez que o autor satírico coloca-se de fora e em oposição ao objeto alvo, empregando um humor negativo:

É, antes de mais nada, um riso festivo. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato “cômico” isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e

opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem. (BAKHTIN, 1987, p.10-11)

A preferência de Bakhtin pelo riso carnavalesco aproxima-se da preferência de Aristóteles pelo riso anódino, isto é, o riso inocente, livre de dor, regenerador. Tal riso estaria mais próximo da celebração dionisíaca da vida, refletida sobremaneira em festividades como o carnaval. O riso satírico, em contrapartida, é corrosivo e corretivo, é um riso carregado de moral e, em determinadas reflexões teóricas acerca do riso, caso de Bergson, por exemplo, é o centro das discussões mais contemporâneas. Ainda na antiguidade, todavia, Horácio sugeriu a convivência entre esses risos:

O poder corretivo da sátira fora referido na passagem pela expressão *sale multo urbem defricuit*, “esfregou com muito sal a cidade”, que, referente a Lucílio, designa o gênero satírico originário em sua função profilática. A permanência na sátira dessa virtude necessária garante-lhe, mesmo alterada, sua continuidade como gênero. Assim, obtida a certeza de que o gênero persevere, Horácio prescreve-lhe o acréscimo do riso anódino (que nessa passagem é relacionado com o riso cômico), indicado pelos termos *iocosus* e *ridiculum* e referendado pelo exemplo dos varonis autores (*uiris*) da comédia antiga. A inclusão do riso inocente, mirando mitigar o sarcasmo próprio do riso satírico, opera menos na matéria e fim satíricos – vale dizer, no indiciamento e correção do vicioso – do que no público, ou para ser exato, na sua capacidade de atenção. A inclusão do riso anódino pretende assim vingar no discurso o deleite retórico. Por isso, a irrisão sem dor não só é proposta logo após a prescrição de brevidade como também é o elemento com o qual deve vir alternado o discurso grave. (OLIVA NETO, 2003, p.93)

É relevante o comentário de Saliba sobre a natureza exegética desse debate, que, contudo, se faz pertinente ante a predominância considerável do trabalho com o humor (ou sua interpretação) pela via da sátira ou, ao menos, da acidez crítica, enfim, de sua corrosão, no que tange ao interesse nessa prática, a partir da modernidade, como objeto da cultura. Tanto é que a discussão, com centro no romantismo, oscila entre tipos de sátira, o que o mesmo autor localiza e questiona, pois assim como no primeiro caso, e isso é comum às dicotomias, tais debates excluem ou invisibilizam possibilidades outras:

Outros analistas, partindo das diferenças históricas entre a sátira clássica e a romântica, distinguem a sátira retórica – aquela que busca estabelecer verdades que interessam a uma certa perspectiva e que se põe a serviço de programas e ideologias – da sátira humorística – anárquica, descompromissada, ambígua e que se aplica unicamente a demonstrar a impossibilidade de um sentido claro e definitivo. O resultado final desse interminável debate pode ser colocado como uma questão que, à primeira

vista, pode ser impertinente: o que acontece com aquelas produções nas quais o gênero, por sua intrínseca instabilidade, não pode ser claramente identificado pelo crítico? Sabemos o que ocorre: no mais das vezes o autor é acusado de conduta irregular, fora do cânone e, não raro, acaba relegado ao limbo das produções inclassificáveis. (SALIBA, 2018, p.68)

Ao transitar entre possibilidades polivalentes do humor e do riso aliadas à polivalência dos recursos artísticos que explora, Marta Neves acaba por, talvez, lançar-se inclassificável, não que isso seja um incômodo. Em outro plano, esse trânsito pela via das possibilidades evoca um fluxo particularmente interessante em tempos de revisionismo necessário, que busca em variadas experimentações do riso reencenar suas facetas impossíveis de serem reproduzidas e delas extrair outras alternativas. Marta Neves parece buscar um riso novo ou, no mínimo, um riso monstruoso composto por retalhos hilariantes. Esse riso monstruoso, e que só enquanto monstruoso pode ser novo, é iluminado por Dionísio: que tudo afirma, mesmo o sofrimento, com o poder das metamorfoses (DELEUZE, 1976). Em sua leitura sobre Nietzsche, Deleuze captura o que é para o pensador a essência do trágico sob a perspectiva dionisíaca:

[...] na verdade o trágico não está nesta angústia ou nesta repulsa, nem numa nostalgia da unidade perdida. O trágico está somente na multiplicidade, na diversidade da afirmação enquanto tal. O que define o trágico é a alegria do múltiplo, a alegria plural. Esta alegria não é o resultado de uma sublimação, de uma purgação, de uma compensação, de uma resignação, de uma reconciliação: em todas as teorias do trágico Nietzsche pode denunciar um desconhecimento essencial, o da tragédia como fenômeno estético. Trágico designa a forma estética da alegria, não uma fórmula médica, nem uma solução moral da dor, do medo ou da piedade. O que é trágico é a alegria. Mas isto quer dizer que a tragédia é imediatamente alegre, que ela só suscita o medo e a piedade do espectador obtuso, ouvinte patológico e moralizante, que conta com ela para assegurar o bom funcionamento de suas sublimações morais ou de suas purgações médicas. [...] E, com efeito, é preciso um verdadeiro renascimento para liberar o trágico de todo medo ou piedade dos maus ouvintes, que lhes deram um sentido medíocre saído da má consciência. Uma lógica da afirmação múltipla, portanto uma lógica da pura afirmação, e uma ética da alegria que lhe corresponde, é o sonho anti-dialético e anti-religioso que atravessa toda a filosofia de Nietzsche. O trágico não está fundado numa relação entre o negativo e a vida, mas na relação essencial entre a alegria e o múltiplo, o positivo e o múltiplo, a afirmação e o múltiplo. (DELEUZE, 1976, p.11)

Para Nietzsche, a alegria dionisíaca é a incondicional aceitação da vida, *amor fati*, celebra mesmo sobre as ruínas. Sob este viés, a perspectiva trágica é reinventada e aproxima-se do riso carnavalesco de Bakhtin, que de tudo e todos troça, até mesmo da morte. A potência de vida enquanto poder de ação sobre o mundo, ainda que

efêmera e pontual, parece não residir nem no riso inocente nem no corrosivo, mas no encontro entre eles, que bem pode ser expresso a partir das funções de catarse e catexia na história cultural do humor:

[...] as duas abordagens se completam, pois ambas privilegiam diferentes teorias e funções do humor na história cultural das sociedades. Se, na primeira, predomina a função catártica do humor (como alívio, válvula de escape ou mesmo catarse), na segunda, a atitude que predomina na recepção ao humor é o contrário da catarse: é a catexia – a exasperação das energias e dos impulsos emocionais e sua canalização para algum tipo de solução anárquica. (SALIBA, 2018, p.33-34)

Ainda que o humor se diferencie, por sua própria origem moderna, do discurso sobre o riso e do elo entre tragédia e comédia, os resíduos de sua herança reluzem em suas manifestações e análises. O trabalho de Marta Neves parece, mais do que fazer ou sugerir um percurso, investigar e experimentar as possibilidades do riso, partindo do anterior ao humor moderno e, portanto, passível de rastros, como o do riso carnavalesco ou da comédia, experimentando suas possibilidades de reinvenção a partir de estratégias do humor. Em síntese, ela tomaria o riso como objeto e o humor como estratégia, operando contradições, ambivalências e divergências que explodem em uma poética do erro, compreendendo uma ética micro e cosmopolítica.

Tomando por base a concepção de Rancière (2005) sobre poética e estética, a poética de Marta é errática por exaurir-se em diversos modos de fazer, alcançando o estado mencionado de trabalho inclassificável, algo que poderíamos argumentar ser corriqueiro na arte contemporânea, mas nem tanto, tão logo é possível elencar de boa parte dos artistas uma chave expressiva, que fica impressa como uma espécie de persona ou assinatura. Nessa linha ela rói as bordas da representação, conivente com a diastrofia de uma noção poética para o regime estético proposto pelo autor, inclusive capaz de reaproximar arte e trabalho. O regime estético da arte é, para Rancière:

[...] aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira memética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. [...] O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica. (RANCIÈRE, 2005, p.33-34)

O que vibra em toda a obra de Marta é da ordem de uma sensibilidade humorada que convoca a relação – não importa de qual ordem, ela não evoca apenas os afetos alegres. Suas provocações, por exemplo, ataçam, entre outras respostas, o confronto. No limite, sejam as provocações ou trabalhos com outras tônicas em evidência, a artista demanda do leitor-vedor algum movimento que o tire dessa posição. Análise imersa em um contexto no qual a abordagem sobre o humor é atravessada por complexidades, destoando da formação histórica e cultural de suas manifestações e teorizações enquanto tal, Saliba (2018), discorre sobre os entraves em pensar o pacto humorístico no Brasil⁴, concluindo sobre essa função, no caso dos territórios nos quais o contraste estabelecido como regra do pacto é improvável, algo sinérgico ao que entendo fazer a obra de Marta Neves:

[...] o paradoxo daquele pacto humorístico continua agindo porque é justo um escritor de humor ou ainda mais rebaixado ao cognome de “humorista” que consegue algum distanciamento crítico, que salva o leitor da sua impotência em mudar aquele estado de coisas ou incita a sua capacidade de indignar-se na direção – não da escuridão ou do silêncio ressentido da nossa ética emocional –, mas daquele sorriso divertido que é o riso da libertação. (SALIBA, 2018, p.106)

Das facetas cômicas do trabalho artístico de Marta Neves, a que se analisará neste capítulo é a que apresenta maior tensão entre manifestações aparentemente contraditórias do humor e do riso. A espinha dorsal desses trabalhos é, certamente, o afeto carinhoso àqueles de quem a artista é cúmplice. Por tal engajamento, as obras acabam por sinalizar ou revelar a camada mais assumidamente política do trabalho de Marta. Entretanto, não perdem em algum nível a acidez e alguns deles chegam a incomodar pelo grau de intimidade que a artista exhibe com o homem comum, ao ponto de parecer que troça dele quando o homenageia – o que é aceitável e carinhoso apenas quando se é íntimo.

⁴ Sobre o pacto humorístico e seu paradoxo no contexto brasileiro, o autor explica: “[...] se a realidade já é engraçada e não há contraste para produzir o senso de humor, o Brasil seria, assim, um país de humoristas involuntários? Aqui, é impossível não nos recordarmos da paradoxal definição que Mário da Silva Brito nos deu nos seus *Desaforismos*: “O que é preciso para ser humorista no Brasil? Simples: levar tudo a sério”. | Para sair dessa aporia, o intérprete tem que optar pelo deslocamento ou pela desfamiliarização, pois o humor se torna tão familiar aos olhos dos brasileiros, está tão presente no cenário da vida cotidiana, que não faz nenhum contraste, não provoca nenhuma estranheza – não é sequer percebido, a não ser sob a forma opaca e pitoresca da caçoada e do divertimento. O que é natural e incontrastável é, de repente, des-familiarizado – e a perplexidade provoca uma repentina e gratificante identificação emotiva.” (SALIBA, 2018, p.85)

5.1 A ARTE ENCONTRA A VIDA ENCONTRA A ARTE É FESTA OU NÃO É NADA

A visão carnavalesca do mundo e o seu riso é uma ode à transformação contínua que caracteriza a existência. Ademais sua interpretação cósmica, é uma visão aplicável e possível diante de acontecimentos palpáveis, materiais, localizáveis, ainda que a objetividade destes acontecimentos e suas respectivas interpretações seja superestimada por uma visão científica que, em contraponto, também nutre os abalos dessa mesma percepção. Já não cremos na linearidade ou verdade da história ou das incontáveis teorias que, no entanto, nos guiam e orientam. Mais do que nunca, vivemos a relatividade ou dúvida diante do que, em outros contextos, pareceria inquestionável, ante a imprecisão da informação excessiva e da difusão viral de informações falsas. Temos a nossa crise com rabo, e seu rabo é composto por todas as crises antes dela. Temos também nossas respostas, arrogantes e imprecisas, igualmente rabudas de passado.

Palavras com prefixo re- recuperam resíduos de conceitos, noções, expectativas que em determinado momento foram abandonadas. Inventar, por exemplo, parece impossível em seu sentido imediato – não temos mais meios de ser originais. Mas, se tudo está pronto e isso não parece o suficiente, então, tudo acaba por ser ou precisar ser refeito. Reinventar a potência do riso, do jogo, do cômico e do humor na criação artística parece a missão levada a cabo por Marta Neves e, por isso, a artista flerta com a tragédia, mas, esclareço agora, a tragédia segundo Nietzsche. É esse mesmo flerte que evoca no trabalho a aproximação com o grotesco carnavalesco. A tragédia de Nietzsche é a celebração da vida apesar de, a afirmação de tudo, é uma visão dionisíaca da tragédia em detrimento da perspectiva cristã e, sob o viés dionisíaco, a vida é a justificativa de tudo, inclusive dela mesma (DELEUZE, 1976), anulando qualquer necessidade de transcendência.

Podemos colocar lado a lado o martírio de um herói e um banquete ostensivo em sua homenagem – ambos são fonte da vivência extrema da carne, cada qual com seus afetos que, mesmo eles, não são assim tão precisos e distintos. O sofrimento deixa de ser uma lição de moral e a alegria uma bênção: ambos são encarados como possibilidades e experiências próprias à vida. A visão carnavalesca do mundo é semelhante à visão da tragédia segundo Nietzsche, pois o trágico enquanto afirmação da vida e, portanto, enquanto alegria, pressupõe também a vontade e, por conseguinte, a criação. Não se trata portanto de uma aceitação das coisas como elas

são. A afirmação da vida com todos os seus aspectos está montada na transformação / criação. O grotesco, em paralelo, relativiza alegremente todas as coisas, inclusive as necessidades, como um rito de preparação para a mudança:

Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as ideias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico. (BAKHTIN, 1987, p.43)

Se a tragédia alegre de Nietzsche se aproxima do grotesco carnavalesco de Bakhtin, é no peso da praça pública que reside uma diferença fundamental entre as noções. Nas proposições tangentes de Nietzsche, acerca da transvaloração de todos os valores, não há sugestão de qualquer mobilização ou transformação coletiva. A mudança fica a cargo do indivíduo e de uma contaminação difusa que, de alguma maneira e em algum ponto, alcançaria uma multiplicidade. Bakhtin, como já foi desenvolvido, percebe no que ele chama de praça pública a potência transformadora do grotesco e sua base carnavalesca do riso popular. As tensões entre público e privado, indivíduo e coletividade atravessam, como em outras áreas, as reflexões acerca do humor. A própria origem do termo (humor), para dizer de um certo cômico, de um ato que tem como objetivo o riso, traz um movimento de descolamento da realidade, gerando o pacto humorístico:

É óbvia a relação dessa grande mutação na história do humor com a constituição de uma esfera pública, a qual, a rigor, segundo a clássica abordagem de Habermas, iniciou sua consolidação no século XVIII. Para o caso específico do qual estamos tratando, Escarpit revelou que um dos sintomas de a dimensão humorística adentrar na esfera pública foi o surgimento, também nos séculos XVII e XVIII, de um elenco de inéditas discussões e reflexões a respeito do humor como traço inerente à natureza humana, elevando-o ao patamar de categoria psicológica ou estética. Skinner, por seu lado, destacou uma forte reação da intelligentsia europeia contra o cômico vulgar e o burlesco de rebaixamento popular, filtrando e peneirando o humor no sentido de torná-lo mais culto e palatável a uma elite cultural. O declínio e a posterior extinção do bufão ou do Bobo da Corte também já foram assinalados por vários intérpretes, como outros tantos sintomas do advento de uma esfera pública para o humor. (SALIBA, 2018, p.83)

O que se considera como esfera pública para o humor nesse contexto é o mesmo movimento de sua intelectualização e privatização, criticado por Bakhtin. O público, nessa perspectiva, não é compreendido como coletividade, tampouco no mesmo sentido de praça pública. Trata-se mais de uma oficialização do humor, de sua absorção por ações e interesses institucionais, científicos, políticos, de sua adequação para o consumo, ainda que o sucesso de tal absorção não seja absoluto ou sequer extinga a continuidade do riso extraoficial, como Saliba ilustra em outro ensaio, no mesmo livro, acerca do humor soviético, que em detrimento de um humor oficial, legalizado, nutre uma cultura de piadas e canções clandestina em um contexto no qual as piadas foram criminalizadas por serem consideradas “atividade antissoviética”. (SALIBA, 2018, p.20-21)

Menos contraditórios do que complementares seriam esses movimentos e interpretações acerca do humor e suas relações com o público, o privado, o indivíduo e a coletividade. Comportamento intrinsecamente social e cultural, é possível que sua potência esteja distribuída entre esses âmbitos e se manifeste no movimento em direção a, ou nos encontros entre eles. No mesmo ensaio, conversando com a tese de que os humoristas são, necessariamente, melancólicos, o mesmo autor comenta:

Os usos sociais e não o conteúdo das anedotas é que definem a cultura cômica de uma época. Piadas não são feitas apenas para rir, mas também para criar distância para sair de dentro de nós mesmos e de nossa melancolia e visualizar, ainda que por um breve momento – o sublime momento do riso -, nossa própria impotência junto com nossa própria humanidade. (SALIBA, 2018, p.34-35)

Este movimento de sair de si para visualizar-se junto com a “nossa própria humanidade”, ainda que associado à impotência pelo autor, diz de uma impotência encarada e manifesta como coisa coletiva, comunicada, de uma saída do sentimento de impotência para uma ação de provocação em relação a ela. Essa movimentação, por si, é uma saída da condição de impotência visando um salto ainda maior, um movimento que busca outros movimentos. Do entrecruzamento dessas leituras tecendo com a obra de Marta Neves, assim como das referências diversas que ela carrega, o artista que usa do humor, tal qual o humorista, parece ansiar e buscar pelo público, ou melhor, pela praça pública.

Dentre os trabalhos de Marta analisados anteriormente, predomina a postura da artista como observadora, investigadora da comédia da coletividade, exibindo ou

exibindo-se em espetáculo com seu desejo de praça pública. A escolha formal pelos livros e seus anexos, a produção de imagens ou a apresentação de si ainda manifestam discursivamente esse desejo, apenas ensaiando o ato, ensaio que pode ser vislumbrado particularmente em trabalhos como *Eu não sou Cantora* (2014), no lançamento do livro *Sem temer o vento e a vertigem* (2003), em *Rolezinho oficiante* (2015-2016) e *Tire uma foto com o Papai Noel* (2016). Em obras como estas, a potência se concentra mais em seu poder de provocação (ou provocaçam) do que de ação. Apresenta-se algo que movimenta, mobiliza, sem necessariamente ser movimento, ato movente.

Ensaaios mais ousados são *Éden* (2008) e *As doze tarefas*⁵ (2006). *Éden* é um vídeo de 3 minutos que joga com a brincadeira ingênua de fingir estar fotografando, quando na realidade se está gravando. Nele, a artista registra a pose de várias famílias – ou, ao menos, que parecem sê-lo – em cenários periféricos, precários ou arruinados, incluindo ela própria com a sua imagem familiar em uma das cenas, colocando-se enquanto participante do jogo que propõe, para além de sua onipresença na produção e trilha sonora performada de uma canção de Cole Porter. Esta multipresença na obra, da qual ela participa, simbolicamente, em condição de igualdade com os demais, indica o desejo de integração com maiores doses de ação e proximidade.



Figura 38 - Marta Neves. *Éden* (2008). Vídeo. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

⁵ O trabalho está com o título *Os doze trabalhos* no livro *à boca pequena, naturalmente*, o que foi corrigido pela artista.

O oposto ocorre em *As doze tarefas*. Nele, Marta Neves não aparece, fazendo-se promotora de evento e diretora que olha pela fresta da porta. Nele, o humor é mais da ordem do afeto carinhoso, tanto pelas pessoas quanto pela arte, do que da ordem da provocação. O desejo de praça pública de Marta em *As doze tarefas* se manifesta sem couraças ou artifícios e revela sua dimensão do desejo de encontro, de uma cidade e uma arte que funcionem para a coletividade e que proporcionem a leveza das festas carnavalescas ou do riso sublime ou do herói – ainda que trágico, alegre. O projeto original foi pensado para ser realizado em Belo Horizonte, conforme relata a artista, que pretendia, a partir da liderança de Elke Maravilha, convidar pessoas no centro da cidade para ir ao Museu da Pampulha, uma escolha com motivações claras:

Então o museu tem uma série de problemas. Em relação à ideia, acho que, número um, da própria configuração do espaço, mas principalmente, número dois, em relação ao acesso, ao fomento, a ida das pessoas e a possibilidade de acesso real delas ao lugar. Tanto é que ele acaba virando um nicho especificamente para noivas e tal, que vão ali de carro pra tirar foto para seus álbuns, essas coisas assim. Mas o povão em geral não vai ali e nem pensa em ir ali enfrentar a dificuldade do transporte pra chegar até ali. Isso é uma coisa que sempre me incomoda em relação ao Museu da Pampulha. [...] Então, movida por isso também, eu pensei em, 'tá, vamos fazer esse museu funcionar', eu sempre fico pensando, vamos fazer esse museu funcionar, e propus. Era um edital da Mostra Fiat de Cultura que ia acontecer, a mostra final ia acontecer no Parque Ibirapuera, paralela à Bienal, em 2006. Era num porão lá da Bienal. A entrada é dentro do Parque. Aí eu pensei, vou fazer um vídeo, uma ação que resultará num vídeo a ser exposto lá. Mas a ação eu quero que aconteça em Belo Horizonte, a proposta seria em Belo Horizonte pegando peças do acervo do museu. Cada peça corresponde a um signo do zodíaco. Porque eu tinha uma gravação que a Elke Maravilha mandou pra mim [...], falando dos doze signos do zodíaco [...]. Um texto com um viés assim, uma construção mais criativa, talvez até literária, enfim. E na boca da Elke virava então uma maravilha. Eu pensei, vou fazer a Elke ser apresentadora disso e montei toda a coisa. Aí a gente teria uma Van, já que o grande problema, número um para mim, é o acesso, uma van que traga as pessoas do Centro de Belo Horizonte, pensando que o Centro é mais uma vez essa confluência. Talvez hoje em dia eu propusesse isso de uma forma diferente. Eu gosto do Centro, eu tenho uma visão talvez até um pouco romântica do Centro da cidade, com uma ideia de que o centro seja o ponto nevrálgico, onde todos, toda a cidade se cruza, ou pelo menos deveria ser. Por outro lado, a cidade cresce demais de forma desordenada e hoje em dia fala-se muito mais em, numa perspectiva aí talvez mais progressista, em descentralização. Não é afastar as pessoas do centro, mas talvez levar um monte de possibilidades para as pessoas em outros lugares mais distantes. Talvez eu repensasse isso. Mas a ideia original era essa. O Centro, um lugar de confluência, lá no centro as pessoas seriam convidadas por ela a entrar numa van, uma coisa assim e iriam pro Museu da Pampulha, onde ela apresentaria essas doze obras que seriam equivalentes aos doze signos, de acordo com o texto dela. Numa possibilidade de mediação, porque a Elke tinha essa, a Elke que era o grande museu ambulante, um museu que não tinha endereço físico, um museu nômade, um museu que andava, no sentido de ser alguém que vivia arte intensamente e se comunicava com o grande público. Como talvez um museu deva ser. (MARTA NEVES, 2021. Informação verbal)

Devido às condições do edital, o trabalho não pôde ser realizado em Belo Horizonte, sendo efetivado em São Paulo, de onde a van mencionada partiu da Praça da Sé para o Centro Cultural São Paulo. O vídeo, resultado acessível do trabalho, é incômodo. Há uma tensão gerada por uma certa imagem da apreciação artística e seus mitos, como o gosto espontâneo; um certo modo de estar no espaço de arte e fazer comentários; o silêncio de imersão profunda; a interpretação esperta; o educativo explicativo – a “paz branca” da arte culta se retorce num ranger de unhas. É difícil visualizar o vídeo sem acesso ao projeto, ao texto da artista ou à sua fala e entender a imensa dimensão afetiva que ela investe em relação à arte e à sua possível função social, negligenciada ou até mesmo deliberadamente recusada. É difícil enxergar o afeto da artista pela pessoa ‘de fora’ (fora da panela da arte), pela coletividade da praça pública com seu latente riso carnavalesco, esperando pela oportunidade de se manifestar nos entremeios da rotina pesada e dolorosa. *As doze tarefas* dá indícios da celebração da arte, que Marta já sugeria, mas efetivamente começa a promover, criando um certo elo com toda uma cultura de festas e sua função de suspensão da gravidade oficial, institucional:

A festa marcava de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. Por um breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados, e penetrava no domínio da liberdade utópica. O caráter efêmero dessa liberdade apenas intensificava a sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular. (BAKHTIN, 1987, p.77)

É difícil captar a afetividade envolvida no trabalho, inclusive, sem saber sobre o quanto a própria artista se sente deslocada das normalidades construídas e, com isso, tende-se a sentir constrangimento. Pode parecer que ela zomba do leigo ou que ela ridiculariza a arte. Se parece, é apenas pelo filtro do olhar, treinado e domesticado por todo um padrão de interação, modos de sentir e interagir próprios a este meio. Ao romper com isso, criando uma improvável conexão, Marta causa o desconforto próprio a quem exige uma mudança de viés para simplesmente acessar a obra. Exige, não das pessoas guiadas por Elke, mas do não leigo que acessa o produto-resíduo e, de imediato, não sabe o que fazer ou o que pensar dele antes de todo um processo de elaboração.



Figura 39 - Marta Neves. As doze tarefas (2006). Performance para vídeo. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

Neste trabalho não percebo nada de ferino. Há um apelo, um pedido afetuoso análogo a uma declaração de amor. Pede, não tanto por transformação no sentido de uma substituição de tudo o que diz respeito à arte e como ela funciona (ou não funciona, dependendo de onde e para quem), mas de dilatação das possibilidades em seu funcionamento e, também, de relação. Em contrapartida, há também um pedido carinhoso de dilatação da vida em suas possibilidades. A dimensão desse desejo fica mais evidente em trabalhos como *Museu na brasa* (2013) e *Pessoa muito importante* (2015). Relembrando os happenings de Teresinha Soares, em *Museu na brasa*, Marta Neves promove um evento ao modo dos churrascos na laje, no Museu de Arte da Pampulha:

A proposta “Museu na Brasa” consistiu em promover um churrasco, típico das atividades de domingo (dia em que a performance/intervenção foi realizada) das lajes nas comunidades das grandes metrópoles brasileiras. A ideia é, dentro de um tom humorístico que é parte inerente de minha produção artística, propor uma reflexão sobre o próprio sentido de um museu enquanto espaço aberto ao grande público. Frequentemente vemos essas instituições completamente apartadas, em nosso país, do contato com um público maior que, por outro lado, quando não ignora sua existência, frequentemente crê que o museu é um local proibido, um espaço misterioso, reservado a um grupo seletivo ao qual se permite a entrada. Além disso, na esteira de um pensamento conduzido nas *Cosmococas* por Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, penso na possibilidade de ver a arte não mais como mero objeto de contemplação (embora não negue, em absoluto, a pertinência dos objetos estéticos que são patrimônio de museus e centros culturais), mas de ação,

de partilha, de jogo e interação com o outro, essa “outra presença” convidada a viver o museu de outra forma, num encontro fervilhante em energia dionisiaca de vida. (NEVES, 2017, p. 139)



Figura 40 -
Marta Neves.
Museu na
brasa (2013).
Intervenção/
happening.
Fonte:
Colaboração
da artista.
Autoria da
artista.



A partir de *Museu na brasa*, Marta passa a assumir e investir mais, de maneira integral ou difusa, na celebração em sua obra. O público, do qual ela é cúmplice e o qual deseja ver povoar o universo artístico torna-se mais nítido. Nesse mesmo

trabalho, manifesta-se em algo que também é tema recorrente na obra da artista, apaixonada pela multiplicidade dos centros urbanos, em especial do de Belo Horizonte: a boemia.

O gosto pela vida boêmia, inclusive para a artista que é mineira e atua com o kitsch, é relevante. Na cidade planejada, a boemia é um modo de vida em suspensão, com moldes semelhantes à carnavalização, ademais a relação do carnavalesco com as tabernas e cabarés (sua manifestação burlesca) já mencionada, em interação próxima com a cultura cômica popular. Nesse contexto – o belo-horizontino –, os bares, universo paralelo da boemia, são: “Lugares de sociabilidade em uma cidade que, por nascer planejada e com espaços públicos pretensamente pré-definidos para determinados usos, inspirou na população a necessidade de forjar outros espaços para estar em conjunto, se encontrar”. (TICLE, 2016, p.97). Na cidade dos bares ou ‘butecos’, esses espaços relativamente fechados, em relação a uma estrutura social mais ampla:

[...] congrega pessoas diferentes, porém com interesses comuns. Interesses de se pensar a cidade e, acima de tudo, de ter momentos de sociabilidade no cotidiano daqueles que a vivem. De maneira mais generalizada, boemia e bar foram colocados, lado a lado, em contraposição ao cotidiano diurno das normas sociais e, principalmente, do trabalho. (TICLE, 2016, p.71)

A boemia, com seu modo de vida fugidio dos padrões oficiais, deliberadamente ou pontualmente pensando a cidade, é homenageada em *À boca pequena naturalmente* (2007) a partir de diversas imagens oriundas de cenários boêmios e aparece em outros momentos da obra de Marta, a partir de referências mais ou menos diretas, ademais a presença que tem em sua vida. O centro urbano e bairros icônicos, justamente por sua diversidade, são mais frequentes, tanto nesse trabalho quanto em outros, como em *Solução de equilíbrio*. A estética pobre presente no sem fim de bares-restaurantes é tomada como referências para elaboração dos desenhos de *Retratos falados de paisagem* – imagens e papo de bar –, armazéns, comércios improvisados para atender às necessidades básicas e do espírito, da comida à bebedeira, desculpa para confraternizações, do centro aos subúrbios.

Há nessa margem da boemia o desejo de praça pública, cuja conexão com a arte Marta Neves trabalha com primazia na elaboração das imagens de *À boca pequena naturalmente*, capturando cenas de cenários ordinários, com destaque claro aos boêmios, e criando conversas entre eles e as obras dos grandes mestres. Em *Pessoa muito importante*, Neves promove outro modo de celebração boêmia, estendendo um tapete vermelho em uma rua do centro de Belo Horizonte e convidando os passantes, que quando ‘topam’ a brincadeira, são aplaudidos.



Figura 41 - Marta Neves. *À boca pequena naturalmente* (2011). Backlights. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

Conforme a artista relata, tais ações investigam a possibilidade de uma arte mais solidária, que ofereça uma doação de si (MARTA NEVES, 2021. Informação verbal), uma brecha na dureza da vida. O apelo a esse público e à arte, que ela manifesta entre provocações e celebrações remete, e é verdade que foi uma referência mencionado pela própria, à forma relacional proposta por Bourriaud:

Os artistas que inscrevem sua prática na esteira da modernidade histórica não pretendem repetir suas formas nem seus postulados, tampouco atribuir à arte as mesmas funções que ela atribuía. [...] Em outros termos, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. [...] o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) num universo duradouro. Ele toma o mundo em andamento: é um locatário da cultura, para retomar a expressão de Michel de Certeau. Hoje, a modernidade prolonga-se em práticas de bricolagem e reciclagem do dado cultural, na invenção do cotidiano e na ordenação do tempo vivido, objetos tão dignos de atenção e estudo quanto as utopias messiânicas ou as "novidades" formais que a caracterizavam no passado. (BOURRIAUD, 2009, p.18-19)

O mesmo autor observa que na dimensão política das formas artísticas, há uma recusa à ideologia dominante de que o artista seja solitário: “Essas imagens de Épinal confundem duas idéias distintas: a recusa das regras comunitárias vigentes e a recusa do coletivo. Se for o caso de rejeitar qualquer comunitarismo imposto, é precisamente para substituí-lo por redes relacionais inventadas”. (BOURRIAUD, 2009, p.113-114). A necessidade de reinventar modos relacionados, inclusive a partir da arte, denuncia a disfuncionalidade de toda uma conjuntura social, perpassada por moldes criadores de guetos e elites, em níveis molares e moleculares, algo que é colocado em questão pelo pensamento *queer*, mas também por visões filosóficas e políticas diversas, como a anarquia ou a filosofia da diferença.

A dimensão da relação nesses vieses, diferentes de outras propostas para pensar a coletividade – enquanto uma massa ou no mínimo um tanto homogênea – é abraçar a diferença: algo do indivíduo que congrega com a vivência coletiva no encontro, no acontecimento que envolve e aproxima os corpos, e não na homogeneização desses corpos em relação a um único ponto em comum. É a diferença entre identificação e afinidade trabalhada por Haraway (2009), mas é também a diferença entre pensar o público enquanto coletividade em uma sala de cinema ou em uma festa.



**Figura 42 - Marta Neves. Pessoa muito importante (2015).
Intervenção. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.**

Equilibrando-se em bordas, Marta Neves parece tomá-las como fios para tecer uma rede composta por múltiplos encontros ou possibilidades de encontro. Seu desejo de praça pública é da ordem do riso utópico que interrompe e desestabiliza as necessidades inumanas, da ordem da celebração dionisíaca que recusa a transcendência. A escolha do humor como método para estabelecer essas relações, pode dizer tanto de um movimento interno quanto do que deseja ofertar:

A saída pelo riso é um estratagema que lhes permite assistir à vida a partir de um desdobramento momentâneos da personalidade, refúgio para observar as suas próprias desgraças como se elas acontecessem a uma representação de si mesmas, enquanto permanecem a uma distância cuidadosa das coisas – demasiado duras para serem experimentadas diretamente. O humor do bufão, ou do shutnik russo é aquela espécie de filtro

que se interpõe entre as durezas da vida e o coração. Estratégia para reagir ao sofrimento, o humor não altera o mundo, apenas o torna momentaneamente amigável – o momento do riso -, mesmo que, para isso, tenha que dobrar, torcer ou virar do avesso todo o universo. (SALIBA, 2018, p.35)

Por que Marta escolhe a arte para realizar esse movimento e não o humor propriamente? Reformulando: por que se faz artista em vez de humorista ou, ainda, se faz artista antes de ser escritora – o que também é? A dimensão é afetiva. Um afeto que manifesta intimidade com a arte o suficiente para trocar dela, a intimidade que permite trocar de quem gosta, apontar e mesmo exaltar seus defeitos, sem que isso signifique desprezo. Essa dimensão afetiva, conforme cresce, somando às provocações, semelhante ao encontro dos risos anódino e satírico proposto por Horácio, parece crescer junto a um desejo também político, entrelaçado no desejo de praça pública e que, talvez até por não se pretender revolucionário, encontra sua força justamente em sua intenção e atuação molecular, coerente com as ambiguidades que agora parecem menos de Marta do que da vida e da arte.

5.2 CARINHO, COMPAIXÃO, AFINIDADE: OUTRA PERSPECTIVA DE ARTE POLÍTICA

A percepção de que Marta toma o humor como estratégia e o riso como objeto demanda entender tanto o que isso implica, quanto como essa percepção localiza elementos recorrentes e relevantes em seu trabalho, como a publicidade e o kitsch. O paralelo entre humor e riso é inevitável. O humor é uma estratégia para extrair o riso e, ao mesmo tempo, pode ter algo de uma faceta não proposital, embora isso traia o seu conceito, por encontrar-se fora do pacto humorístico. Por outro lado, há toda uma herança histórica de práticas – ou estratégias – que também tomam o riso como fim, caso da comédia ou das festividades. Afora uma certa definição e percepção acerca do humor, ele não é estático e responde às transformações e necessidades do seu tempo e contexto. Sua característica marcante é, portanto, a multiplicidade:

[...] é preciso ter sempre presente que o tema do humor compõe uma autêntica galáxia, composta por incomensuráveis planetas de órbitas anárquicas: pode ser verbal, corporal, lúdico ou espetacular; pode exprimir uma experiência puramente subjetiva ou atender a propósitos comunicativos; pode nascer tanto de uma burla risível entre amigos quanto pode elevar-se a uma comédia de Molière; pode brotar espontaneamente como técnica de interação social ou profissional; pode gerar catarse ou catexia; enfim pode

servir tanto para cativar, ironizar, satirizar, parodiar, criticar, zombar, acariciar, desmoralizar – ou simplesmente para matar o tédio. Tudo recoberto com o álibi e pretextos da simples diversão: mas para os que vivem a história, tudo se justifica pelo riso – enquanto, para o intérprete, a diversão é o manto que cobre inúmeros códigos sociais, enchendo-os de opacidade. (SALIBA, 2018, p.11)

O riso, por conseguinte, tampouco é estático ou previsível. Além da diversidade de interpretações e percepções nas teorias do riso, sabe-se que ele não se confunde com o sorriso ou a gargalhada, embora remeta também a eles. Não está associado a emoções específicas, tampouco apenas às emoções, já que uma conexão cerebral também é pressuposta em certos casos. Talvez por essa razão o riso tenha imprimido medo e sido rechaçado em determinados momentos, pois desestabiliza a noção de que cada coisa deve estar em seu lugar, nesse caso, o pensamento ou a razão e a emoção, que quase necessariamente se encontram no riso, ele mesmo, provável resultado dessa interação.

No cerne do trabalho de Marta Neves, o humor como estratégia e o riso como objeto são nucleares e deles partem ramificações, investigações da artista, algumas tomadas com maior afinco, caso da publicidade e, principalmente, do kitsch, que funcionam como uma espécie de tema operativo, uma vez que ela não apenas discursa sobre eles, mas também os opera enquanto matéria ou suporte para a sua obra. No caso do kitsch, há um nível de complexidade maior na relação que a artista estabelece, por parecer especialmente contraditório o ar afetivo que alguns de seus trabalhos e textos manifestam sobre ele.

As obras desejosas de partilha ao mesmo tempo em que se utilizam de elementos kitsch, sob uma nova abordagem, pedem uma nova reflexão sobre esse elemento que no núcleo poético de Marta assemelha-se a um vírus que provoca o erro e, portanto, por coerência, ela insiste em manter por perto. Para além das referências acessadas sobre o conceito, embora existam confluências, particularmente no que diz respeito à leitura de Flusser, é em Milan Kundera que considero haver uma compreensão do kitsch que mais se aproxima daquela que a artista empreende, permitindo compreender, inclusive, como esse persistente deslizar sobre o kitsch é relevante para o aspecto poético-político da sua obra.

O romance *A insustentável leveza do ser* (1984) dedica sua sexta parte, com título *A grande marcha*, a um ensaio ilustrado sobre o kitsch. Os dois elos que conectam os parágrafos, próximos a aforismos, são a política e a arte concentradas,

para além do cenário, principalmente em Sabina (artista), que protagoniza o romance junto a Tomas e Tereza. O pavor que Sabina tem do kitsch é o gatilho implícito do que se desenvolve nessa parte, em consonância com a ambiguidade e inquietação que, se em alguma medida se encontram em todos os personagens, em Sabina são exacerbadas. Concebido por Kundera como Máscara de beleza, o kitsch é a negação daquilo que Bakhtin associa ao grotesco, ao baixo material ou, nas palavras do primeiro, a negação absoluta da merda:

Segue-se que o acordo categórico com o ser tem por ideal estético um mundo onde a merda é negada e onde cada um de nós se comporta como se ela não existisse. Esse ideal estético se chama kitsch. Esta é uma palavra alemã que apareceu em meados do sentimental século XIX e que em seguida se espalhou por todas as línguas. Mas o uso frequente do termo apagou seu valor metafísico original: o kitsch, em sua essência, é a negação absoluta da merda; tanto no sentido literal como no sentido figurado: o kitsch exclui de seu campo visual tudo o que a existência humana tem de essencialmente inaceitável. (KUNDERA, 2008, p.243-244)

Associando o kitsch a um certo sentimentalismo, o autor o compreende como uma ditadura do coração, cujos sentimentos têm como base o potencial para a partilha emocional a partir de 'imagens-chave' enraizadas na memória coletiva, a exemplo de crianças correndo na relva ou dos dramas familiares:

O kitsch faz nascer, uma após outra, duas lágrimas de emoção. A primeira lágrima diz: Como é bonito crianças correndo num gramado! A segunda lágrima diz: Como é bonito se emocionar com toda a humanidade ao ver crianças correndo num gramado. Somente essa segunda lágrima faz o kitsch ser kitsch. A fraternidade entre todos os homens não poderá ter outra base senão o kitsch. (KUNDERA, 2008, p.246)

A reação emocional desperta pelo kitsch, nessa perspectiva, resguarda em si a ambiguidade, pois por um lado ele evoca um sentimento de integração com a humanidade e, por outro, esse sentimento é fabricado: é um decalque ou uma moldura afetiva que contorna os limites e os elementos ativadores dessa emoção. Monumento rígido e exagerado, como um gigante busto da fraternidade, a fragilidade do kitsch consiste no seu caráter totalitário, do qual o questionamento é o maior inimigo: "A pergunta é como uma faca que rasga a tela do cenário para permitir que se possa ver o que está atrás." (KUNDERA, 2008, p.249). Dessa feita é que a violência do kitsch, mencionada por Flusser e Moles, é inerente. Em contrapartida, Kundera acrescenta

ao kitsch, ferido em sua mentira, outra camada – a da sua transformação a partir do flagrante da vulnerabilidade humana:

No momento em que o kitsch é reconhecido como mentira, ele entra para o contexto do não-kitsch. Perdendo o seu poder autoritário, é emocionante como qualquer outra fraqueza humana. Nenhum de nós é sobre-humano a ponto de poder escapar completamente ao kitsch. Não importa o desprezo que nos inspire, o kitsch faz parte da condição humana. (KUNDERA, 2008, p.251)

Por conseguinte, o kitsch tem um potencial político polimorfo. Em sua natureza totalitária, ele serve aos líderes, regimes, estados, à guerra e afins, fornecendo as imagens, estereótipos, arquétipos, dentre outros conjuntos de representações, que mais do que qualquer razão absoluta, como se faz supor, determinam os posicionamentos inflamados e apaixonados desses organismos políticos (KUNDERA, 2008).

Em contrapartida, quando ferido pela interrogação, revelando por trás da máscara de beleza a merda, ou ornando a merda com uma máscara de beleza em vez de simplesmente negá-la, há também no kitsch o potencial político, não aquele de um organismo ou máquina política, mas sua manifestação molecular, por engendrar o sentimento de coletividade a partir do perceber e encarar das vulnerabilidades. O humor, desde sua raiz na comédia, opera justamente por esta via, lidando com elementos gerais em vez de específicos, elementos que dizem do risível na humanidade, fazendo-nos rir de nós mesmos e de todo o resto, ao mesmo tempo em que encaramos aquilo que no kitsch é ocultado:

Como propõe Thein, de acordo com a teorização de Aristóteles, se a poesia é mais filosófica que a história por tratar não do particular, mas do universal, a comédia, por sua vez, “é mais imediatamente filosófica que a tragédia”, o que se constata tendo em vista que, “na comédia, a intriga precede os nomes próprios, o que a faz mais próxima do universal”, e “os nomes cômicos, diferentemente dos trágicos, são fictícios”. Por outro lado, os diálogos de Platão são, “ao mesmo tempo, trágicos e cômicos, mas apenas cômicos com relação a seu conteúdo, pondo personagens reais em situações fictícias, mostrando-os inferiores à imagem que fazem de si mesmos”. (BRANDÃO, 2013, p.18)

Por meio do viés de Kundera é possível pensar no kitsch como essa potência latente, um material disforme e enraizado na tendência social humana, que pode ser ativado e transformado em arma totalitária – instrumento de aglutinação – ou pode ser a fantasia ridícula, que se mostra ridícula, mas nos comove e aproxima, cientes de

que o kitsch é o que ele é. Em qualquer caso, o kitsch é como uma memória sintética: “Antes de sermos esquecidos, seremos transformados em kitsch. O kitsch é a estação intermediária entre o ser e o esquecimento.” (KUNDERA, 2008, p.271), memória pinçada de um arsenal de referências prévias – quando ele é totalitário – ou inventada. Ele guarda em si, portanto, um potencial inventivo que se canaliza para a constituição de uma coletividade, aspecto que é explorado por Marta ao tomá-lo como elemento operativo. Afinal, recusar o kitsch não seria, de alguma maneira, como recusar a merda e, portanto, render-se inconscientemente à mesma lógica que o torna totalitário?

A partir da leitura de Kundera é possível ampliar a reflexão sobre o lugar do homem comum e mesmo do uso desse termo no trabalho da artista. O kitsch é, como ela mesma diz, a estética do homem comum, com suas imagens prontas e enraizadas. É o kitsch a semente germinadora de toda uma cultura popular, que se por um lado pode apenas repetir, por outro, pode criar: uma criação em diálogo com os acontecimentos ordinários que são, em uma leitura bruta, o lugar da história viva – a que não pode ser capturada pelos livros. O ordinário é caos, inapreensível, menos do que desinteressante, por qualquer via organizada e é, assim, o lugar do erro. É pela via do erro que o kitsch se torna humor cômico – o kitsch é cômico quando ele erra – e é por esse rumo que a artista o opera como tema, diante da incapacidade do kitsch de ter sempre êxito:

E o kitsch é casado com o humor, porque o kitsch, tem um lado dele que é muito cruel, que é uma burrice do ponto de vista cultural, mas tem um lado do kitsch que é a pura ingenuidade de você querer parecer aquilo que você não é, que é tão trágico também e, ao mesmo tempo, na sua tragicidade, por ser exatamente ingênuo, às vezes é tão visível como uma farsa, tenta enganar mas não consegue, que tem alguma graça ali. Então, eu resolvi ir lidando com isso. Era quase que, não sei se existe essa palavra, inescapável, quase como se eu não pudesse desviar disso. E gosto! (MARTA NEVES, 2021. Informação verbal)

Acrescenta-se que esse gosto pelo kitsch que erra parte da percepção dele em si por Marta, em seu modo de fazer as coisas, em seu gosto, algo que em vez de combater, ela escolhe explorar. Explorando e amadurecendo suas estratégias no tratamento de seus temas operativos, tensionando o kitsch ao grotesco e, assim, operando na sua falha, tem-se nessa falha o deflagrar do erro, do fracasso, como algo humano e não uma mazela do indivíduo, criando uma outra política estética para o kitsch lesionado, que evoca a fraternidade não pela comoção com imagens ingênuas

e estereotipadas, mas pela via do risível nessas imagens e, para além disso, da denúncia sobre onde essas imagens não funcionam, porque as condições idealizadas para a sua constituição, se enraizadas e convencionadas, não são universais. Há pessoas e lugares para os quais não existe nenhuma máscara de beleza capaz de ocultar a merda. É por essa mesma via de interpretação que a artista encontra o kitsch na arte, que se pretende distante desse disparate.

Retomando, com isso, o desejo de praça pública e a aparente contradição entre derrisão e afetividade em uma parcela considerável de trabalhos da artista, localiza-se nessa outra ordem de fraternidade, aquela que surge da confrontação do erro, da falha, da impotência, a reserva de afetos que abre caminho para ações como *Pessoa muito importante* (2015), *Estacionamento de gente* (2016) e mesmo pela entrada da artista no coletivo Academia Transliterária, em 2017. *Pessoa muito importante* e *Estacionamento de gente* encontram em comum a fagulha no incômodo referido pela artista sobre a proposta de *As doze tarefas* (2006), no que diz respeito à acessibilidade.

No primeiro, ela interrompe a banalidade do ordinário e das pessoas que são engolidas junto a ele, cercadas por paredes espetaculares de reconhecimento às quais assistem sem nunca alcançar – a importância espetacular dos acontecimentos históricos ou dos efêmeros eventos midiáticos ou da indústria cultural. Relegadas sempre ao papel de espectadoras, por vezes da própria vida, na experiência lúdica de transitar sobre um tapete vermelho, elas podem experimentar tanto a consciência disso – sim, a consciência de sua insignificância diante do sensacional – quanto a interrupção momentânea dessa condição, inclusive pela mesma consciência. Há de se considerar a escolha do espaço de realização, o centro da cidade, também mencionado pela artista, espaço de circulação e trânsito de toda uma diversidade. Ainda que, de fato, existam preocupações e discussões acerca da descentralização, isso não exime o espaço de sua potência, até por ser inevitável na vida de inúmeras pessoas que precisam se deslocar até ele, como fim ou como trânsito, para garantir condições de sobrevivência que ainda são precárias em outras localidades.



Figura 43 - Marta Neves. Estacionamento de Gente (2016). Intervenção. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

Em *Estacionamento de gente*, Marta cria um espaço sinalizado conforme o título, com cadeiras dispostas na calçada, chamando a atenção para o desprezo pelos pedestres nos grandes centros urbanos e operando sobre o choque de não ter, para o corpo, um lugar (ou um tempo) para estacionar na mesma medida em que o há para os carros. Ela relata, comentando sobre o trabalho, quanto ao absurdo de locais que inviabilizam ou dificultam o acesso de pedestres, inclusive com limitações físicas, por transformarem o espaço de circulação em estacionamento. Há o desejo, pela artista, de reelaborar o trabalho, a fim de gerar maior mobilização:

Esse trabalho merece ser repetido, num momento também de maior circulação, num outro espaço e quem sabe tentando fechar a circulação do trânsito de veículos mesmo, porque a ideia era pensar essa história de que a gente só vive, a cidade só vive para os carros. Que não vive para as pessoas, e é um momento de recreio né, o que que é gente estacionada? Porque os carros estacionam, porque eles são máquinas poderosas, completamente poderosas, que tem que circular e parar, circular e parar e a gente vive em função delas. Mas e nós mesmos, quando é que paramos? A ideia é um pouco por aí. E eu acho que esse trabalho merece ser reeditado, nessa configuração aí de uma parada mais pesada. (MARTA NEVES, 2021. Informação verbal)

O desejo da praça pública de Marta intensifica, em sua obra, a estreiteza da relação entre arte e vida que é manifesta desde os primeiros trabalhos. Há um anseio

maior em intervir com a arte no campo da vida, um passo que envolve complicações distintas de contaminar com a vida o campo da arte, mas que conferiria maior habilidade à sua vara de equilibrista. Em contrapartida, cabe considerar que a dificuldade de equilíbrio potencializa a tensão em manter-se transitando nas bordas e isso tem seu próprio valor. A permanência nesse lugar árduo, possivelmente, sensibiliza o olhar e os modos de afecção da artista, o que se manifesta a partir de uma crescente compaixão, nas palavras de Kundera, segundo a etimologia da palavra quando não é derivada do latim:

Nas línguas derivadas do latim a palavra compaixão significa que não se pode olhar o sofrimento do próximo com o coração frio; em outras palavras: sente-se simpatia por quem sofre. Uma outra palavra que tem mais ou menos o mesmo sentido, piedade (em inglês pity, em italiano pietà, etc.), sugere até uma espécie de indulgência para com o ser que sofre. [...] Nas línguas que formam a palavra compaixão não com a raiz passio, “sofrimento”, mas com o substantivo sentimento, a palavra é empregada mais ou menos no mesmo sentido, mas dificilmente se pode dizer que designa um sentimento mau ou medíocre. A força secreta de sua etimologia ganha a palavra numa outra luz e lhe dá um sentido mais amplo: ter compaixão (co-sentimento) é poder viver com alguém sua infelicidade, mas é também sentir com esse alguém qualquer outra emoção: alegria, angústia, felicidade, dor. Esta compaixão (no sentido de soucit, wspolczucie, Mitgefühl, medkänsla) designa, portanto, a mais alta capacidade de imaginação afetiva, ou seja, a arte da telepatia das emoções. (KUNDERA, 2008, p.25)

Compreendida dessa maneira, a compaixão distingue-se de qualquer emoção que, ancorada ao altruísmo, na realidade realiza-se no desnível, no sentimento de superioridade. E é somente sentindo com o outro que torna-se possível alcançar afinidade suficiente para rir com ele ou, rindo dele, rir de si. Esse afeto que co-sente na obra de Marta Neves tem como veia o kitsch e manifesta-se quanto à humanidade possível em qualquer pessoa, algo que esclarece porque ela se coloca em correlação até mesmo com o ‘cidadão de bem’, estereótipo que facilmente poderia ser compreendido como um antônimo da artista. Por outra via, se a compaixão aliada à sabotagem do kitsch cria essa afetividade ampla, há também no trabalho uma outra dimensão afetiva no que tange à afinidade. Esta seria uma aproximação a partir da cumplicidade política, uma aproximação igualmente da ordem do afeto, mas com maior potência de ação.

Essa afinidade, Marta Neves partilha com o homem comum em sua personificação ordinária. O homem comum é o ser inapreensível imerso no turbilhão do cotidiano. O homem comum são os números das estatísticas, segmentadas em

grupos definidos por suas vulnerabilidades. São os mortos, violentados, pobres, drogados, bandidos, mas também a densidade demográfica, consumidores, aqueles quantos que são o quê, têm o quê, fazem o quê ou estão onde e, contudo, são acima de tudo humanos – embora quase nunca assim sejam lembrados. O homem comum é essencialmente humano e, por isso, por ser só isso, é esquecido, sem direito ao kitsch. Então, ele improvisa o seu kitsch fracassado. Acerca do afeto de Marta pelo homem comum e ao modo como ele se manifesta no trabalho da artista, Martins pontua:

Arte para o homem comum, sobre a mundanidade da vida, dos assuntos cotidianos, sem protocolos ou hierarquias, da cultura vulgar compartilhada por todos em imagens e bordões corriqueiros que assumimos como que naturalizados, digamos, mas que concordamos tacitamente não ser assunto com nobreza suficiente para a arte. O humor do dissenso de cada dia: risos de escárnio de um lado, indignação e vista grossa de outro, identificação por parte de alguns... a parcialidade das palavras de confissões: as escritas de Marta Neves. Pergunto a mim mesmo silenciosamente e anoto: “Quem mais tem pensado no homem comum na arte contemporânea brasileira?” Não o homem comum em seus diversos “ethos”, sob o fascínio exótico ou sob o olhar antropológico, nem importa, pergunto acerca do homem comum que é a quem afinal nos referimos quando dizemos “o brasileiro”, ou com arrogância ainda maior: “nós, os brasileiros” [...] (MARTINS, 2017, p. 149)

O crítico ainda observa, retomando as palavras de Lafuente, que a relação que Marta Neves estabelece com esse ‘homem comum’ não diz respeito a uma crítica, pena ou afecção dessa ordem. Trata-se de uma relação de carinho: “Carinho por pessoas que fazem parte da situação sem fazer parte do sistema – social, ou da arte, ou dos dois.” (LAFUENTE apud MARTINS, 2017, p.149). Carinho, por um lado, que prefiro chamar de compaixão segundo Kundera. Por outro, afinidade, ao modo do conceito proposto por Donna Haraway. A autora defende uma noção de afinidade que não se dá por laços biológicos, mas por uma escolha, uma aproximação do outro, que vem em substituição à identificação, isto é, que não exige uma unidade e, com todas as contradições que isso abrange, acolhe as diferenças. (HARAWAY, 2009)

A afinidade própria à metáfora do *ciborgue* que Haraway utiliza, possibilita uma subjetividade que é simultaneamente individual e coletiva. Diferente da identificação, cujo agrupamento exige a anulação das diferenças para a transformação dos indivíduos em uma homogeneidade, a afinidade funcionaria como uma espécie de ‘força’, capaz de aproximar e movimentar um grupo de indivíduos quanto a um direcionamento, particularmente político, mantendo suas respectivas singularidades.

O humor como estratégia para gerar o riso é também um ativador de afinidades e instrumento político, aspecto relevante no trabalho de Marta, inclusive, por não ser evidente. Por tudo o que se trouxe quanto à obra da artista, foi possível aproximar suas intenções e funcionamentos políticos de duas vias que dialogam. Prefiro não limitá-lo apenas à visão previsível e muito difundida de uma determinada compreensão sobre micropolítica. Há um interesse de mobilização e ação da artista que extrapola o contentar-se com os efeitos moleculares espontâneos do trabalho, que pretende agir um pouco mais, ainda que a partir desses efeitos.

Apesar disso, não há nenhum resquício de pretensão em liderar ou aderir a uma organização estabelecida hierarquicamente, o que é coerente com o confronto carnavalesco das instituições pela artista. Os aspectos teóricos acerca do humor e do riso discutidos sugerem que há no mínimo um pé, no que tange ao aspecto político do trabalho de Marta Neves, na anarquia: seja pela polissemia da tragédia dionisíaca de Nietzsche e sua celebração da vida; seja pelo viés da visão cósmica carnavalesca e seu rir de tudo, criando uma suspensão no espaço-tempo da vida oficial; seja na tendência extraoficial do humor como resistência ou catexia trazida por Saliba; ou, ainda, na perspectiva da arte relacional que busca inventar outras coletividades; nos aspectos ambivalentes e borderlines do trabalho de Marta que busca por um renascimento da praça pública; ou, mais claramente, em sua própria declaração sobre o que deseja para a arte – que “[...] ela fosse mais informal, com pequenos grupos que fossem se juntando, se organizando minimamente para produzir, para fazer a arte circular [...]”. (NEVES, 2021. Informação verbal). Segundo George Woodcock:

[...] longe de pregar ao mesmo tempo a destruição da sociedade e da autoridade, os anarquistas esperam, na verdade, que seja possível reforçar os vínculos sociais fortalecendo as relações comunitárias nos seus aspectos mais primários. O que pretendem é inverter a pirâmide de poder que o Estado representa. Em vez de uma autoridade que emane de um paraíso político descendo pela escada da burocracia, acreditam que a responsabilidade deve começar entre os indivíduos e os pequenos grupos que ganharão maior dignidade ao exercê-la. Em sua opinião, a mais importante unidade da sociedade é aquela em que o povo participa diretamente na realização de suas necessidades imediatas. Ninguém pode avaliar essas necessidades melhor do que aqueles que as sentem. (WOODCOCK, 1998, p.21-22)

A percepção da anarquia, quando não tratando o termo pejorativamente, como uma utopia, como uma proposta inefetiva, se encontra, justamente, na dificuldade de sua realização por estar completamente descolada das relações de poder verticais e hierárquicas. É necessária uma fé improvável na humanidade para acreditar que ela

possa vir a funcionar fora de toda a organização que conhecemos desde que as sociedades tornaram-se numerosas e complexas. Paradoxalmente, é também aquilo contra o qual muitos, aderindo a determinadas visões e ideologias, confrontam: o poder constituído. A perspectiva anarquista, todavia, não confronta um poder estabelecido visando o estabelecimento de um outro, mas a sua difusão a partir do empoderamento comunitário dos indivíduos e pequenos grupos.

Os anarquistas preferem um sistema em que o povo tenha o poder de decisão direta sobre temas de interesse imediato e, sempre que as questões envolvam áreas mais amplas, seja convocada uma assembleia não de representantes mas de delegados, escolhidos por um período limitado e sujeito à revogação. Eles dão preferência a mecanismos capazes de expressar com a maior rapidez possível a opinião pública, tais como referendos (plebiscitos), mas também procuram assegurar que todas as minorias sejam, tanto quanto possível, independentes e, acima de tudo, que a vontade da maioria não se transforme numa tirania exercida sobre os dissidentes. A visão anarquista sobre a organização social é, na verdade, sintetizada na expressão “ação direta”, que também sintetiza suas idéias sobre a melhor maneira de efetuar as transformações sociais. (WOODCOCK, 1998, p.25-26)

Se a anarquia não se realizou como mega-sistema político e nisso, supostamente, consiste seu fracasso, é presumível em contraponto que essa, provavelmente, não é a sua forma. Os atos micropolíticos, ainda que alguns autores que versam sobre o conceito recusem-se a qualquer relação com a anarquia, são um modo possível de efetivação da distribuição de poderes que essa filosofia política propõe. Há duas perspectivas particularmente interessantes, que convergem com a presente análise do trabalho de Marta Neves, na relação estabelecida entre arte, humor, riso e política: os gestos menores e a cosmopolítica. Os gestos menores dizem de uma potência de ação nos interstícios da macropolítica que, conforme já foi defendido, configura no que realmente embala os acontecimentos e transformações:

Um tom menor está sempre entrelaçado com tons maiores, o menor opera de dentro. O que vale destacar é isto: nenhum deles é fixo de antemão. O maior é a tendência estrutural que organiza a si próprio de acordo com definições de valor pré-determinadas. O menor é a força que flui em seu interstício, que desata sua integridade estrutural, que problematiza seus padrões normativos. A inabalável crença de que o maior é o local onde os acontecimentos ocorrem, onde os acontecimentos produzem uma diferenciação, supõe aceitar interpretações tanto do que é registrado como mudança quanto dos parâmetros existentes para mensuração de seu valor. No entanto, enquanto os gestos majoritários da macropolítica quantificam mais facilmente as mudanças ocorridas para alterar o campo, as tendências minoritárias são o que engendram as variações sutis das quais emergem as condições de toda e qualquer mudança. Ao majoritário é dado um estatuto

impróprio, se considerado como lugar em que o poder de transformação reside. Isso ocorre porque é mais simples identificar grandes mudanças do que catalogar as nuances de ritmo do menor. Como resultado, esses ritmos são descritos como secundários, ou até mesmo como insignificantes. (MANNING, 2012, p.19)

O gesto menor, na obra de Marta, é o convite à celebrar a vida e a arte no museu, o tapete vermelho estendido aos passantes seguido de aplausos, o estacionamento de gente ou o surfar sobre tábuas de passar roupa nas faixas de pedestres, caso da obra *Nessa rua tem um mar* (2012-2014). É também a relação perene da artista com o Instituto Undió, a partir do qual muitas das suas ações são promovidas. Neves explica sobre essa relação, que também envolve seus questionamentos sobre o funcionamento das instituições de arte:

É muito melhor, dá muito mais alegria participar de um evento lá no Undió, que é uma ONG pequena no centro da cidade, onde a burocracia que é envolvida quando tem dinheiro é mínima e as discussões são muito mais diretas, próximas entre as pessoas envolvidas do que participar de uma Bienal de São Paulo, que é um espaço de muita vaidade, muita conversa indireta, separada de você que não te alcança e que você não alcança, muita dureza, muita rigidez, muita hierarquia: artistas mais importantes do que outros, você sente que existe isso. Você sente que existe gente que é menos. Existe curador que é menos dentro do status da curadoria. Vem com o papo de horizontalidade, não existe. Isso é conversa, isso é falácia. [...] Então, não sei se é a figura do curador em si, é isso que eu quero dizer. É a maneira como ela funciona dentro das instituições, não sei se são as instituições por si, mas a maneira como elas lidam com o universo da arte e seus diversos agentes, seus diversos sujeitos, enfim. Não é a galeria em si, mas talvez a mentalidade de que a galeria não seja um espaço de difusão de arte, mas mais um espaço, uma loja de vendas associada à vaidade do seu dono e dos seus fregueses compradores, ditos colecionadores. É mais por aí, talvez. A lógica de funcionamento dessas instâncias aí todas. (MARTA NEVES, 2021. Informação verbal)

O gesto menor também acontece quando ela inclui em uma de suas ações faixas em favor do movimento Resiste Izidora, relativo a uma ocupação em Belo Horizonte ou, na sua exposição em 2017 no Palácio das Artes, elabora faixas da série *Não Ideias* com provocações relacionadas às demandas políticas dos alunos do Cefart:

[...] na exposição de 2017, eram faixas a partir de conversas colhidas com os meninos do Cefart. Os alunos do Cefart, fizeram um movimento na época contra o sucateamento da escola, chamado 'Menos Palácio, mais arte', uma coisa assim, onde eles reclamavam que a atenção toda do Palácio das Artes ia para as galerias, ia para o *Gran Teatro* e tal, enquanto os cursos, o próprio Cefart era ignorado. Isso deu uma dor de cabeça danada para a Fundação Clóvis Salgado, para o presidente da Fundação, que era o curador da mostra, o curador geral, o curador não, o organizador geral da mostra que eu estava

participando e as faixas todas diziam respeito à briga. Conseguimos colocar. E depois eu dei as faixas para o pessoal do Cefart, [...] porque eles iam usar as faixas num espetáculo deles, achei super legal, porque as faixas eram deles, eu tinha prometido que ia ser deles. (MARTA NEVES, 2021. Informação verbal)



Figura 44 - Marta Neves. Nessa rua tem um mar (2012). Intervenção. Fonte: Colaboração da artista. A autoria da artista.

Os gestos menores são ações movidas pela compaixão e afinidade combinadas ao humor característico de todo o trabalho da artista. Nessas mesmas ações ou em trabalhos cujo elemento enfático é mais a provocação, há também níveis variáveis de uma perspectiva cosmopolítica. A cosmopolítica envolve menos ação do que desestabilização pela via do questionamento, aquele mesmo ato que rasga o cenário kitsch e revela – a merda – o que há por trás dele. O conceito proposto por Isabelle Stengers converge com o trabalho de Marta e tudo o que ele mobiliza, assim como com a anarquia, a partir do questionamento insistente e provocativo da legitimidade dos saberes e poderes:

O chamado à unidade ontem endereçado aos trabalhadores de todos os países, ou hoje aos cidadãos de um novo regime cosmopolita de tipo kantiano, comunica de maneira precipitada o grito “um outro mundo é possível!” com a definição da legitimidade daqueles [que] serão os autores confiáveis desse outro mundo. (STENGERS, 2018, p.463)

A proposição cosmopolítica nos lança novamente ao humor, não apenas pela correlação estabelecida nesta análise, mas por recorrer ao personagem conceitual do idiota para sua base.

O idiota, no sentido grego, é aquele que não fala a língua grega, e que por isso está separado da comunidade civilizada. Reencontramos esse sentido na palavra “idioma”, uma linguagem quase privada, que exclui, portanto, uma comunicação regida pela transparência e pelo anonimato, que é o próprio intercâmbio entre os locutores. Mas o idiota de Deleuze, que ele tomou de empréstimo de Dostoïevski para dele fazer uma personagem conceitual, é aquele que sempre desacelera os outros, aquele que resiste à maneira como a situação é apresentada, cujas urgências mobilizam o pensamento ou a ação. E resiste não porque a apresentação seja falsa, não porque as urgências sejam mentirosas, mas porque “há algo de mais importante”. Que não lhe perguntemos o quê. O idiota não responderá, ele não discutirá. O idiota faz presença, ou, como diria Whitehead, ele coloca um interstício. Não se trata de interrogá-lo: “o que é mais importante?”. “Ele não sabe.” Mas sua eficácia não está em desfazer os fundamentos dos saberes, em criar uma noite onde todos os gatos são pardos. Nós sabemos, existem saberes, mas o idiota pede que não nos precipitemos, que não nos sintamos autorizados a nos pensar detentores do significado daquilo que sabemos. (STENGERS, 2018, p.444)

Elencando o idiota por protagonista, a proposição cosmopolítica toma como desafio fazer balbuciar as certezas, criar e lançar interrogações sem pretensão de responder, talvez, porque não estejamos num momento de respostas ou porque as respostas não sejam, no momento, mais relevantes do que as questões. A proposição cosmopolítica estaciona nas questões porque, diferente das respostas, as interrogações não podem ser assimiladas e consumidas, material incompleto e indefinido que são. O lugar da interrogação é a borda.

A interrogação é como o riso – suspensão. A suspensão temporária, o afastamento, é um mecanismo que permite uma outra relação com o mundo, o vislumbre de outros modos de ver, fazer, experimentar. Em uma situação de emergência, é a suspensão que possibilita não sucumbir. A suspensão é necessária para a autonomia, por realizar o duplo movimento de colocar o um em contato com ele mesmo e com tudo o que está fora, onde esse um se descobre e se encara. Ela interrompe a ilusão de ambivalência entre individualidade e coletividade. Trata-se do mesmo movimento dos bobos e bufões, esse aparente duplicar-se que revela-se um corte na máscara de beleza, desvelando o que ela ocultava: a inaceitável condição humana.

6 CONCLUSÃO

Como Marta Neves opera com os conceitos, referências, intertextualidades, imagens e escolhas formais na constituição do seu trabalho artístico e quais as contribuições do núcleo poético desse trabalho para pensar o ser e o fazer artístico no Brasil e sua relação com as instituições artísticas ou não? Foi partindo dessa questão que empreendeu-se o presente estudo. A fim de respondê-la com a consciência da parcialidade de qualquer resposta, a pesquisa norteou-se a partir de intensa imersão na obra da artista e em sua persona, contando com duas entrevistas realizadas com um ano de distância, as quais somaram cerca de nove horas e cem páginas transcritas de conversa, troca, ao modo boêmio que nos é próprio.

O projeto pautado principalmente no livro *à boca pequena, naturalmente* (2017) deixou-se levar pelo encanto do kitsch, tema operado pela artista com elevada carga de contradições, levantando a hipótese de que o modo como Marta Neves maneja a constituição e circulação do seu trabalho artístico funciona como uma narrativa – literária, histórica ou teórica – sobre a condição da artista no contexto brasileiro-globalizado, utilizando-se do kitsch como elemento central e meio de ativação do público. Nesse sentido, sua obra contribui para pensar a própria condição da artista, seu lugar social no contexto mencionado e suas relações com as diversas instituições artísticas, sociais e culturais.

Exceto pelo kitsch enquanto núcleo poético de Neves, as demais inferências foram corroboradas e desenvolvidas no decorrer desse estudo que, assim como o trabalho de Marta – até por tê-lo como bússola, respeitando as inevitáveis exigências acadêmicas –, consumou-se como uma escrita errática. Optei por iniciar o texto desse estudo explorando as obras da artista que trabalham a forma-livro, incluindo discussões sobre o surgimento dessa abordagem na arte e a diluição de fronteiras poéticas que marca a arte contemporânea, com sua especial condição no Brasil, no qual a poesia concreta configurou uma espécie de interseção entre arte e literatura, com impacto para ambas as áreas. Dos aspectos conceituais e formais referentes a essa questão, destaca-se a operação por superposição entre imagem e palavra, enunciado e visualidade.

No modo como Marta Neves opera a forma livro, já foi possível identificar aspectos importantes da sua obra, alguns que são retomados por toda a escrita da dissertação, tal qual a negação e o lugar de borda, sua concepção de homem comum

e respectiva relação com ele e o desenvolvimento das estratégias de humor que orquestram seu núcleo poético: o erro – condição humana. Discuto sobre como a opção da artista por elaborar narrativas visuais do ordinário, investindo no reforço da pobreza das imagens, assim, coerentes com a condição dos cenários e sujeitos que toma como personagens na composição visual e imagética, confronta o homem comum – ordinário, e o homem absurdo – que se defronta com o ordinário da vida. Essa ficcionalização do real, na qual Marta Neves se inclui como personagem, revela-se como intenção da artista em acessar e possibilitar o acesso ao real, conivente com a visão de Rancière.

Operando pelo desvio e por ter o erro como centro, ainda na análise dos livros a negação dos padrões, normas e aspectos naturais da forma-livro exigem a entrada na discussão sobre os não-livros, ou livros-negação – livros que falham em ser o que são, mas que não recusam o que são, apenas negam cientes da afirmação daquilo que negam. A negação que aparece nesse mecanismo nos indica como ela se desdobrará também na análise de outros trabalhos de Marta. Não se trata de um desejo de destruição do que existe, mas de um apelo pela transformação e dilatação das possibilidades, de distribuição dos poderes.

Entre livros e não-livro (ou livros-negação), entre ser e não ser artista, Marta Neves é localizada como um ser da borda, equilibrista dos traços que delineiam os quadrados da arte e da vida, da razão e da emoção e coerente com esse lugar de criação instável, sua estratégia artística utiliza elementos intrínsecos às estratégias do humor, mobilizando uma conversa extensa e intensa com diferentes aspectos desse modo de expressão, com trânsito na literatura, no teatro e na filosofia, da antiguidade aos dias atuais. E porque não está imóvel nessa linha e tampouco segue em linha reta, sua obra e trajetória apresentam ensaios e movimentos de uma perspectiva individual para uma coletiva, permitindo pensar acerca da produção contemporânea algo que ela manifesta e é possível de aplicar a outros artistas e obras: o desejo de praça pública.

No trabalho de Marta, um marco do compromisso que ela estabelece com esse desejo é a progressiva redução do aspecto criativo de seu trabalho, que passa a concentrar-se num processo de apropriação anarquivístico, no qual a artista permanece em latente estado de pesquisa-performance. Diluindo em sua existência qualquer fronteira entre arte e vida por permanecer em constante trabalho, ela cria arquivos do ordinário, os quais, no momento pontual do processo, brotam em

operações artísticas resultando em obras. Essa perspectiva resolve, ainda que seja tal qual a solução de equilíbrio por ela proposta, a ambivalência entre a recusa discursiva da artista em produzir ou ser artista e a evidente dedicação em sê-lo, com uma produção quase obsessiva nas séries que se multiplicam em dezenas de trabalhos. Mas há, também, reflexos da realidade prática nessas escolhas, como a necessidade de ter que trabalhar com atividades paralelas ao mesmo tempo em que se produz artisticamente, uma vez que viver de arte é um privilégio no país.

Desse processo de produzir na borda enquanto se equilibra na vida, a arte de Marta Neves sinaliza posicionamentos políticos a partir de gestos menores, utilizando a provocação como principal recurso no cerne dos trabalhos analisados, contudo, contaminada pela ambivalência perene da artista. Entre o escárnio e a homenagem, investiga-se as contradições de uma provocação que atíça e manifesta afinidade, compaixão, solidariedade, operando os recursos estratégicos do humor, de modo que Neves empreende uma espécie de resgate de diferentes nuances históricas dos meios de despertar os risos – assim, no plural, porque não é um riso só – como ferramenta tática para estabelecer um outro contato com a vida. Um contato perturbador que se realiza no encontro entre razão e emoção, nos permite afetar e confrontar a realidade na qual estamos imersos sem sucumbir a ela, por mais desestabilizadora que seja.

Intensificado o desejo de praça pública, ao que chamo o desejo da artista em se aproximar do público, em misturar-se com ele ao mesmo tempo em que faz arte para ele, pensando nele, numa relação apaixonada, as intervenções que empreende, assim como elos que timidamente ou vigorosamente começa a assumir com suas questões ético-estéticas e poéticas, desvelam as principais maneiras de operação política da arte bem-humorada por Marta, descascando outra camada da função das provocações em sua obra – a interrogação irritante e não solucionada, ou a celebração grotesca ao modo da cosmovisão carnavalesca.

Tudo pequeno, tudo menor, porque é no ordinário, e não nas grandes narrativas, que a vida acontece e a arte também. E por dizer da contraditória, absurda e irrisória condição humana é que Marta escolhe o kitsch como principal tema operativo, pois ele permite, a partir das estratégias do humor, operar o erro com primazia, já que ele mesmo é um erro – a inaceitável condição humana.

REFERÊNCIAS

- ALCIDES, Sérgio. Almanaque à socapa. In: MARQUES, Fabrício. (org.). **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Edição Especial. Sebastião Nunes: 80 anos de provocação e guerrilha cultural. Belo Horizonte, Novembro/2018. p.7-9
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARBOSA, Ana Mae. Arte no Brasil: Várias Minorias. Tradução: Cyana Leahy. In: **Revista Gênero**. Niterói: UFF. v.3, n.2, p.129-136, 1 sem. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31059/18148>>. Acesso em: 30 julho 2020.
- BASBAUM, Ricardo. Migração das palavras para a imagem. In: **Gávea** (Rio de Janeiro, Brasil), vol. 13, no. 13, Setembro, 1995. p. 373-395.
- BORDIN, Vanessa Benites. Bertolt Brecht e o Cômico Popular Karl Valentin – Princípios da Bufonaria para uma Atuação Crítica. In: **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 163-180, jan-jun/2017. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>>. Acesso em 30 de março de 2021.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. O filósofo e o comediante. In: **A palo seco**, ano 5, n.5, v.1, 2013. p.7-22
- CIFUENTES, Adolfo. Ficções Museográficas - O Cubo Branco como Caixa de Pandora. **Revista Pós**: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012. p. 156-174
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução: Ruth Joffily e Edmundo Fernandes. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. Volume 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- FARIAS, Agnaldo. Cronicamente Errada: um breve comentário sobre algumas não-obras de Marta Neves. In: NEVES, Marta. **À boca pequena, naturalmente**. Belo Horizonte: Nunc, 2017. p.68-76
- FLUSSER, Vilem. **Kitsch e pós-história**. [Manuscrito]. Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art175.pdf>>. 2012. Acesso em 24 de fevereiro de 2019.

FONTAINE, Claire. **Em vista de uma prática ready-made**. São Paulo: GLAC, 2016.

FORNACIARI, Christina. Outra Presença no Museu de Arte da Pampulha: Performance e resistência em Belo Horizonte. **VIII Congresso da ABRACE**. Belo Horizonte, UFMG, 2014.

GROYS, Boris. **Arte, Poder**. Tradução Virgínia Starling. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2015.

HARAWAY, D. J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, T. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.

KIRST, Patrícia Gomes et al. Conhecimento e cartografia: tempestade de possíveis. In: FONSECA, T.M.G; KIRST, P.G (orgs.). **Cartografias e devires: a construção do presente**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 91-101

KIRST, Patrícia Gomes. Redes do Olhar. In: FONSECA, T.M.G; KIRST, P.G (orgs.). **Cartografias e devires: a construção do presente**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p.43-52.

KRAUSS, Rosalind. **Voyage on the North Sea** - Art in the age of post-medium condition. Londres: Thames & Hudson, 1999.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. 1ª Ed. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LAFUENTE, Pablo. Sem título. In: NEVES, Marta. **À boca pequena, naturalmente**. Belo Horizonte: Nunc, 2017. p.57

LAZZARATO, Maurizio. **Marcel Duchamp e a recusa ao trabalho**. Tradução: Gustavo Gumiero. São Paulo: Scortecci Editora, 2017.

LEITÃO, Débora Krischke. Cultura e natureza do kitsch à brasileira. In: **Concinnitas**, v.1, n.20, junho, 2013. p.58-81.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. Gotthold Ephraim Lessing. (1729-1781). O Laocoonte (1766). In: ____ (org.). **A pintura: Textos Essenciais**. O paralelo das artes.vol.07. Tradução: Magnólia Costa (coord.). São Paulo: Editora 34, 2005. p.82-92

LIMA, Felipe Scovino Gomes. **Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. 300 p.: il.

MAFRA, Juliana Silveira. **O amargo humor da arte contemporânea**. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem). Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017. 238 f.:il.

MANNING, Erin. O que as coisas fazem quando se moldam: o caminho do anarquismo. In: RIBEIRO, Walmeri; BRIONES, Héctor (orgs.). **Arte: novos modos de habitar**. São Paulo: Intermeios, 2015. p.139-167

MANNING, Erin. Proposições para um movimento menor. Trad. André Arias. João Pessoa: **Moringa Artes do Espetáculo**, UFPB, v.10, n.2, jun-dez, 2019. p.11-24

MARQUES, Fabrício. Estética da provocação: a apropriação de técnicas publicitárias nos textos de Sebastião Nunes. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 158-171, 2º sem. 2004

MARTINS, Júlio. A abominável Marta das Neves, confissões. In: NEVES, Marta. **À boca pequena, naturalmente**. Belo Horizonte: Nunc, 2017. p.148-151

MAZZI, Maria Gloria Cusumano. Intertextualidade e paródia. In: **Revista Araticum**. v.3, n.1, 2011.

MELENDI, M. A. Contra formalismos (outra vez?): algumas anotações. In _____. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. p. 77-86

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão**. 2.ed. Tradução: A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2017.

MERQUIOR, José Guilherme. A escola de Bocage. In.: MERQUIOR, José Guilherme. **A razão do poema**: ensaios de crítica e de estética. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. [Digital] Editora Melhoramentos Ltda. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em 22 de março de 2021.

MOLES, Abraham. **O "Kitsch", a arte da felicidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

MONTEIRO, Lilian. O feminino representado nos sapatos. **Jornal Estado de Minas** [web]. 05/02/2020. Disponível em: <<https://www.em.com.br/busca?autor=LilianMonteiro>>. Acesso em 01 de março de 2020.

MORAIS, Frederico. Caixas e Livros. In: BRETT, G. et al. **Aberto fechado**: caixa e livro na arte brasileira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (org.). **Outra Presença**. Belo Horizonte: Museu da Pampulha. 2014.

NAVAS, Adolfo Montejo. Arte em livros. In: Derdyk, E. **Entre ser um e ser mil**: O objeto livro a suas poéticas. São Paulo: Senac, 2013. p.35-57

NEVES, M. N. Marta Neves. Depoimento editado. Entrevistadora: Paula Regina da Silva Santos. Belo Horizonte: 13 de janeiro de 2020. 3 arquivos de áudio mp3. 3h

31min 51s. Entrevista concedida para pesquisa Por uma poética do erro: a comédia da arte contemporânea por Marta Neves.

NEVES, M. N. Marta Neves. Depoimento editado. Entrevistadora: Paula Regina da Silva Santos. Online: 27 de janeiro de 2021. 2 arquivos de vídeo MPEG-4. 5h 23min 10s. Entrevista concedida para pesquisa Por uma poética do erro: a comédia da arte contemporânea por Marta Neves.

NEVES, Marta. **À boca pequena, naturalmente**. Belo Horizonte: Nunc, 2017.

NEVES, Marta. **Impressão: nascer do sol**. Belo Horizonte: Nunc, 2017b.

NEVES, Marta. **Me ama é o caralho**. Belo Horizonte: Nunc, 2017c.

NEVES, Marta. **Solução de equilíbrio**. Belo Horizonte: Nunc, 2017a.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral: uma polêmica**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia de Bolso, 1998.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução: Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OLIVA NETO, João Angelo. Riso invectivo vs. riso anódino e as espécies de iambo, comédia e sátira. In: **Letras clássicas**, n. 7, 2003. p. 77-98

OLIVEIRA, Fabrício Marques. Guerrilha Mamaluca: um estudo da poesia de Sebastião Nunes a partir da articulação entre poesia e técnica. In: **Revista Em Tese**. Belo Horizonte, v. 9, p. 107-114, dez. 2005.

OZORIO, L. C. Entre o ver e o ler - A forma-livro na arte de nosso século e seu desdobramento na arte brasileira contemporânea: Waltércio Caldas e Artur Barrio. In: SÜSSEKIND, F.; DIAS, T. (orgs.). **A historiografia literária e as técnicas de escrita**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004. p.401-408

PANTALEÃO, Débora Gil. **“Another heavenly day”**: absurdo, metaficção, paródia e ironia em **Happy Days** (1961), de Samuel Beckett. Dissertação [Mestrado]. João Pessoa: UFPB-CCHLA, 2016. 154f.:il.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PEREIRA JÚNIOR, Lamounier Lucas. **No exterior do cubo branco**: os veículos publicitários de mídia exterior como suporte para as intervenções artísticas no espaço urbano. (Dissertação de mestrado). Orientadora: Lúcia Gouvêa Pimentel. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2007. 189 f.: il.

PROENÇA, Luiza. Marta Neves exhibe corpão na Lagoa da Pampulha. In: NEVES, Marta. **À boca pequena, naturalmente**. Belo Horizonte: Nunc, 2017. p.114-119

QUEIROZ, Luciana Molina. O desejo de Bartleby ou Bartleby e seus sucessores. In: **Revista Linguagem**. v.25. n.1. 2016. n.p. Disponível em: <<http://www.linguasagem.ufscar.br/index.php/linguasagem/article/view/230>>. Acesso em 29 de janeiro de 2021.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RIBEIRO, Marília Andrés. 'Fiz do meu corpo a minha própria arte'. Entrevista - Teresinha Soares. In: **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v.19, n.1 e. 2, jan./dez. 2012. p.130-139

RIBEIRO, Marília Andrés. A caixa de fazer amor de Teresinha Soares. In: **Anais do XXXVIII Congresso do CBHA**, 2018. p. 855-863

SAIDEL, Giorgia Barbosa da Conceição. **A burla do corpo**: estratégias e políticas de criação. Dissertação (mestrado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2013. 112f.:il

SALIBA, Elias Thomé. **Crocodilos, satíricos e humoristas involuntários**: ensaios de história cultural do humor. São Paulo: Intermeios; USP-Programa de Pós-Graduação em História Social, 2018. (Coleção Entr(H)istória).

SALIBA, Elias Thomé. História Cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas. In: **Revista de História**. São Paulo: n.176, a. 01017, 2017. DOI. <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2017.127332>>. p.1-39

SAMPAIO, Márcio. Terezinha, de Flor Ornada. **Suplemento Literário de Minas Gerais**. 25 de agosto de 1973. p.6-7

SANTOS, Ana Luísa; ROLLA, Marco Paulo; LARSEN, Nathalia. Outra Presença. In: MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA (org.). **Outra Presença**. Belo Horizonte: Museu da Pampulha. 2014. p.9-12

SCHWARZ, Arturo. O Grande Vidro e os Readymades, Mesmo. In: Fundação Bienal de São Paulo. **Marcel Duchamp**. São Paulo: A Fundação, 1987.

SELISTRE, Jacks Ricardo. **O queer e o camp na arte contemporânea latino americana em um contexto de globalização**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. RS, 2018.

SILVA, Maria de Fátima. O estrangeiro na comédia grega antiga. In: **HVMANITAS**. vol. LI. Universidade de Coimbra, 1999. p. 23-48

SODRÉ, Paulo Roberto. Sobre o tipo e os gêneros do texto humorístico: o aspecto literário. In: PERcursos Linguísticos. Vitória. v.8. n.20. 2018. p.11-25. ISSN: 2236-2592

SONTAG, Susan. Notas sobre Camp. In: **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, abr. 2018. p. 442-464

SÜSSEKIND, Flora. Não-livros. In: SÜSSEKIND, F.; DIAS, T. (orgs.). **A historiografia literária e as técnicas de escrita**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004. p.442-488

TICLE, Maria L. Silva. **O nó entre o espaço e o tempo em Santa Tereza**: os bares na paisagem boêmia em um bairro de Belo Horizonte. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, 2016. 183f.:il

TRAVAGLIA, L. C. Texto humorístico: o tipo e seus gêneros. In: CARMELINO, A. C. (Org.). **Humor: eis a questão**. São Paulo: Cortez, 2015. p. 49-90

WOODCOCK, George. **Os grandes escritos anarquistas**. Tradução: Júlia Tettamanzi e Betina Becker. São Paulo: L&PM, 1998.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COMPILADA COM MARTA NEVES⁶

APÊNDICE A1 – ENTREVISTA REALIZADA EM 13 DE JANEIRO DE 2020

MARTA NEVES: É engraçado, que tem tantos artistas interessantes que lidam com o viés de humor, e humor não é coisa boba. Humor é um jeito de ver a vida. Não é causar riso estúpido, de piadinha babaca, não é isso, é muito mais do que isso, é uma coisa muito maior. É um desvio da norma. Tem a ver com aquela coisa da ironia, do Otávio Paz, que ele fala, analogia e ironia. Ironia é um jeito desviante de ver as coisas. Mas a gente é muito desconsiderado. Eu sinto isso. O trabalho tem que ser formal ou ultra formalista, ter veio formalista, formalismo burro [...], ou então ele tem que ser assim, de um cabecismo extremamente à la Kiefer. Aquela coisa assim, extremamente triste, [...] deprimido, depressivo, então só isso é certo. Quando você lida com o humor, isso não é certo.

PAULA PEREGRINA: É justamente o que me chamou a atenção. Eu, particularmente, e não só eu... seu livro já rodou em mais de uma turma, a galera tem se abrido mais para esse tipo de linguagem. Eu já tenho uma crítica maior em relação a esses trabalhos excessivamente dramáticos, pesados, que eles apelam muito para, muito mais para o emocional imediato do que para você ter um desvio e uma reflexão sobre o negócio né.

MARTA NEVES: E é um modo também que é patético de eles verem. Tem o trágico, o trágico tá ali dentro, o sentimento do trágico, a experiência do trágico, a vivência tá ali dentro. Esses livros mesmo aqui [...], esses aqui são *prints* de páginas de vendas de bagulhada, coisa de segunda mão e tal, que eu printo, são todos reais, não montei esses discursos, eles são reais. Tem até um textinho meu que eu explico, falo um pouco disso. O que eu faço é não expor as pessoas, eu troco os nomes. Aqui eu edito, eu troco os nomes, copio de outro lugar da internet, para copiar a mesma fonte e coloco sempre outra imagem minha. Desse aqui todas as imagens sou eu. Esse aqui são *prints* de posts, especialmente, das funkeiras, das meninas da perifa, funkeira e tal. Tem alguns funkeiros também. A maioria são as moças do funk. Aí aqui eu fiz outra coisa, eu borrei, borrei o rosto também, borrei tudo, como aquela coisa de borrão de denúncia, quando você denuncia alguém na mídia, grande mídia, mas tem que desfocar para não fazer a pessoa... como se ela estivesse, como se fosse um crime. Porque é muito politicamente incorreto isso aqui que as pessoas falam. "Toma tarada!"; "Fulana, essas mulher feia não sei o quê", que são os posts. Elas não têm tempo de ter muita consideração. É um desespero para viver, para resolver a vida e tal, não tem tempo de serem muito finas, "ninguém solta a mão de ninguém", de ter esse amorzinho de esquerda branca bacana. É uma coisa assim... aí, tem um aqui: "A única favela [esse aqui é de um cara]", "A única favela que não tem muié é essa minha viu, puta que pariu, só vejo cavalo, porco, cabrito, passando na rua o dia inteiro".

⁶ Uma vez que as entrevistas realizadas com Marta Neves somaram 9 horas e 53 minutos, resultando em mais de 100 páginas transcritas, considerou-se pertinente trazer como documento recortes estendidos, com base no que foi utilizado diretamente na dissertação, que seguem com indicação da data de cada entrevista e marcações de corte. Observa-se, ainda, que alguns trechos foram suprimidos por compreenderem conversas pessoais e paralelas que não apresentam interesse para subsidiar a pesquisa, ou falas que se tornaram incompreensíveis no processo de gravação.

É um povo que tá aflito pra viver, desesperado. "Dia dos namorados chegando e eu vou passar como? Usando droga". A menina muda a foto de perfil, isso aqui ó, isso aqui é muito antes do Bolsonaro... Né, essas coisas assim, "Tem um menino no meu Facebook que fede carniça, quando passei perto quase morri"; "Esse frio tá bom pra mim dá quatro tapa na sua cara pra ficar quente". É um negócio desesperado. Isso é engraçado? É, né, mas fala de uma realidade também que faz pensar aí que, uma realidade assim, se você for mais longe, eu não revelo o nome de ninguém, porque eu acho que não é necessário fazer isso, não é bom, então a pessoa teria que ser contatada para fazer uma coisa dessa, então eu acho que não é por aí. Mas se você acompanhar, e eu acompanho, isso tudo veio de uma moça que foi minha aluna num curso de extensão na PUC, que tinha, que era para criança e adolescente. Ela era difícil, ela era da turma de umas funkeiras pancadonas. Elas iam pra PUC pra ficar circulando, sabe. Às vezes elas faziam um, trabalhavam, era desenho, grafitava, desenhava e tal, mas elas eram difíceis de administrar. Por outro lado elas me amavam, fizeram até aniversário pra mim. E uma delas era dureza, era a mais difícil de lidar, adolescência no talo, todos os hormônios, vontade de dar, uma coisa assim, não parava quieta hora nenhuma. Eu xingava. Uma hora eu nem deixei elas continuarem mais, depois eu me arrependo, me arrependi disso, porque era uma doideira danada. E essa moça, os posts dela eram os mais legais do mundo, olha aqui: "Santê hoje vai tá cheio de divo fedorento com pé de toddy e com cebola debaixo do braço, como sempre. Misericórdia! E as diva com short aberto do lado, sem calcinha, com blusa de franjinha e melissa faltando o M". Isso é genial! [...] É sensacional. Inclusive tem um que é de alguém, que postou "Me ama é o caralho! Eu não quero amor não, não quero gracinha não". Mas aí você vai pesquisar ela hoje, teve filho com menos de 18, ou 18 no máximo, é outra coisa. Aí você vai pesquisar as amigas dela, da onde eu tirei vários aqui, todo mundo na mesma realidade. Tem uma coisa que é terrível aí também, e mesmo nessa coisa engraçada aqui tem essa realidade. Então, assim, humor não é essa coisa tão simples, ele fala de mais coisas. Aqui é triste também, e tem umas coisas que são muito engraçadas, mas isso aqui eu acho [...] não sei se é essa aqui, é essa aqui, nossa: "Tô vendendo aliança. Estou vendendo por motivo de força maior". Mil coisas, mil coisas de amor aí, que... é patético, tem algo muito maior do que só uma graça, é diferente de alguns. Esse último aqui eu deixei porque era muito engraçado e esse aqui, esse a pessoa montou, esse é falso, esse a pessoa mandou no grupo. Falso assim, ela mandou no grupo, mas ela mandou de tiração, né, aqui: "Pra concorrer super caixão, promoção por tempo limitado, compartilhe e comente: tô dentro!". Esse aqui, esse é zação mesmo, esse eu deixei, mas os outros, vários outros, você pode extrair outras coisas. E eu continuo colecionando. Peguei um outro dia maravilhoso e tão triste, patético, é engraçado mas é tristíssimo, eu acho tristíssimo. Humor tem essa competência de falar umas coisas que são muito pesadas. É, printei outro dia, o post é de 2018, mas eu achei ele de novo num desses, dessas páginas aí que eu acompanho, com essas coisas de venda: vendo, troco, doo, catira, não sei o quê e tal. A menina pôs assim duas calças: "Vendo essas duas legue", escreve legging errado, porque tudo é em inglês, o povo não sabe nada de inglês não, legue, l-e-g-u-e, não é legging não. "Troco essas duas legue goiaba... - e tudo tem a ver com comida, né, porque a cor é goiaba, cor das calças - ... por dois pacotes de açúcar". Ai, é osso! É osso! Tem coisas assim que são reveladoras de vidas, pessoas que estão ali querendo mostrar o tanto que elas têm pra oferecer, é ótimo, mas as coisas são zoadas, a vida é zoadada.

PAULA PEREGRINA: Então você tem esse processo constante de acompanhar esses grupos, você faz uma escolha, como que é isso?

MARTA NEVES: Acompanho. Eu printo. Normalmente eu printo, pego os *prints*, porque como isso não é... a ampliação, eu já ampliei bem viu... eu já fiz ampliação em tamanho grande, assim, daqui a pouco eu te pego um. Eu comecei pensando em transformar isso em pintura, mas aí eu não quero ser pintora primorosa, sabe? Hard-edge, fazer aquelas coisas assim para fazer as letras. Mas, bobagem pintar se eu quero um negócio que lembre pintura, mas que não lembre ao mesmo tempo, que seja muito realista. Eu vou imprimir essa coisa em Canvas, aquele Monet Canvas, ou Canvas Monet, que é um papel que na verdade ele imita tela de pintura, é igualzinho tela de pintura. Faz isso, vou tentar ver se funciona. Fiz uns dois, depois eu falei assim, “ah eu acho que eu vou é colecionar isso”. Eu entrei num processo com o Júlio, “vamos pegar essa grana aí e dá pra gente administrar essa grana do livrão”, que essa era uma ideia dele, a gente fazer umas outras pequenas publicações, de repente fazer esses pequenos livrinhos, a gente foi conversando. Então, assim, isso numa ampliação pequena você não tem nem que retrabalhar a imagem em nada, porque eu fiz uma ampliação disso enorme. Aí eu tinha que remontar o post todo com a letra parecida, reencaixar, se não estoura e fica, mesmo o *print*, se eu printo na tela do computador dá quase na mesma de printar da tela do celular, porque perde a qualidade base se você amplia muito, mas com uma ampliação menor não tem problema nenhum. Eu printo e de repente aproveito aquele *print* mesmo, aquele mesmo print, eu só faço as adaptações, que são as necessárias para não revelar nome nem rosto de ninguém, porque eu acho que as pessoas, para não serem expostas, assim, porque por um lado elas se expõem, mas elas se expõem de um jeito específico: ou é na página delas ou é numa página de vendas, eu tô fazendo um outro uso. Como eu não pedi licença para ninguém e esse uso, talvez, numa rede maior aí, ele traga essas misérias fundamentais, básicas da vida, eu acho que elas não precisam de ser reveladas. Mas eu vou colecionando, até parei um pouco, mas de vez em quando eu volto. Pra continuar. Aí já tem alguns, tem vários que não estão publicados aí, que já eram colecionados faz tempo. Passei uns meses sem mexer e esses dias, se você pega um dia pra fazer você leva horas[ênfase], porque eu seleciono, não é qualquer um que vai.

PAULA PEREGRINA: Você vai procurando algo que...

MARTA NEVES: É, aí mudo de um pro outro e tal...

PAULA PEREGRINA: Mas você está sempre acompanhando esses grupos de rede social, que podem ter esses...

MARTA NEVES: Que podem ter essas coisas.

PAULA PEREGRINA: Então é um trabalho contínuo.

MARTA NEVES: É. É porque assim, de produção mesmo, de se ter um resultado. Eu sou uma pessoa que, tudo que eu faço eu tenho poucos resultados, eu sou uma pessoa, muito... é uma desgraça, aquele filho da puta do Duchamp que ensinou isso pra gente, não precisa fazer muita obra não. Eu faço pouco, a minha produção é pequena, como produto. Mas isso não quer dizer que eu não esteja em

processos que são mais contínuos. Enfim, mas como produto, que tem gente que tem um produto por dia. Essa turma aí, de 'um desenho por dia' e tal. Isso eu não faço não, não consigo. Eu sou preguiçosa.

PAULA PEREGRINA: Porque, uma das coisas que tinha me chamado a atenção é que quando você coloca uma faixa na rua, é muito diferente de quando você coloca ela dentro de um espaço voltado pra exposição, né.

MARTA NEVES: É, é muito legal. Eu já pus faixa que em cinco minutos foi embora, porque o próprio pessoal do prédio em frente se incomodou com o teor da faixa. Uma lá que falava, quando o Pimentel era prefeito de Belo Horizonte, era uma fala de uma bicha amiga, que trabalha até com livraria e tal, um cara bacana. Só que assim, se a pessoa não deixa falar o nome você muda o nome, né, eu nem sei que nome que eu pus: "Fulano de tal, nunca teve ideia de como abordar seu antigo professor de economia e atual prefeito – abordar sexualmente – portanto, hoje em dia continua sua vida de homossexual solitário". É uma coisa assim. Coloquei em frente a um prédio. Aí as famílias mineiras tradicionais arrancaram em cinco minutos e já teve uma, que eu não lembro mais como é que era, depois eu olho lá nas minhas fotos, até te falo, era uma que falava de alguma coisa de falta de grana e tal e eu coloquei em frente a um sindicato, acho que, não sei se é de gente que trabalha... porque é onde tem ali no Floresta, onde tem uma Cemig e tal e acho que tem também um sindicato daquele pessoal que trabalha... Cemig não, não é Cemig não, Copasa. Acho que tem um sindicato ali também do pessoal que trabalha ali, então é um negócio que falava de grana. De precariedade de vida, alguma coisa assim. E eles estavam numa luta na época. Eu lembro que tinha uma coisa de reivindicação sindical e tal. Gente, a faixa, foi chovendo, ela foi desgastando, ela foi esfolando, ninguém tirava a faixa. E são alguns lugares onde a prefeitura não presta muito a atenção. Porque é proibido, né? Colocar faixa, mas a própria prefeitura coloca.

PAULA PEREGRINA: É proibido?

MARTA NEVES: É, diz que é. Diz que não é uma coisa assim, não é cidade limpa igual São Paulo, por exemplo. Não é, aqui em Belo Horizonte não é. Não tem aquela coisa tão restrita. Mas não é uma coisa que é aprovada pela... se a prefeitura se incomoda ela manda tirar. Entendeu?

PAULA PEREGRINA: Você não tem que pedir, então, autorização pra colocar?

MARTA NEVES: Não, você põe é na tora. Tanto que em Belo Horizonte você vê muita faixa. Você tem ainda muito faixeiro. E, que legal! Aqui você ainda tem faixeiro que pinta à mão, que é uma coisa que eu faço questão. É engraçado, que tem essa ideia que é um trabalho conceitual e tal, mas todo trabalho conceitual é formal, porque forma é ideia. Eu faço questão que não seja faixa impressa, que você acha em todo lugar, você pode encomendar uma faixa que ela vai ser silkada. Não, eu gosto que seja pintada à mão, porque tem um... ao pintar o cara erra o português, o cara conserta seu português, ele acha que tem acento onde não tem, ele muda, ele sublinha uma palavra que você não sublinhou, ele muda a cor e tal, do jeito que ele, não é uma arquivo. Eu mando, hoje em dia eu mando o arquivo, mas ele refaz, porque

ao fazer à mão ele muda. Isso é que eu acho genial! E acho que tem uma coisa da visibilidade de uma coisa escrita à mão que é diferente daquela que é impressa, daquela que é... que é mais regular. Por mais que eles tenham uma letra super regular, porque eles são, é tudo certinho e tal, mas tem algo que é diferente, você vê que é feito à mão. É mais precário... o erro, a precariedade, o desvio do certo fazem parte do trabalho. Tem que ter. Não pode ser impecável. Ali então, não pode ser impecável mesmo! Estou lidando com o desastre. Ninguém consegue resolver nada. Não pode ser certinho. Mas, por outro lado, é impecavelmente pensado para ser assim. Que às vezes as pessoas não entendem. Acham que então qualquer merda vale pra mim: não! É impecavelmente pensado para pecar. Para errar.

PAULA PEREGRINA: [...] No caso do seu trabalho é fundamental ter um contato com você, inclusive porque tem alguns trabalhos que eu não vou conseguir acessar num Museu, a maioria até, né?

MARTA NEVES: Tem pouca coisa em coleção pública. Até vendo. Aqueles trabalhos de bordado, que colecionador ama, todo mundo ama aquilo. Ah, é bonito, é legal, mas não é a coisa mais importante que eu faço. Mas já fiz muito, porque... inclusive quando preciso de grana. Porque o povo compra, adora, fetichista total. Gente eu tenho um que é a cara do trabalho, né, que é lindo, um prato com uma merda flutuando num céu, assim, à la Magritte. E é isso, o trabalho é isso, eu estou falando de merda, mas é bonito. E as pessoas só veem o bonito. Então, é, isso, todos, eu não posso ter um na mão que eu vendo, entendeu? Vendo tudo. Às vezes por um preço bom, às vezes por um preço péssimo. E principalmente porque a gente vive precisando de grana. Mas vendo tudo. Mas é tudo particular. É mais difícil acessar.

PAULA PEREGRINA: E, uma coisa que eu... na hora que você estava falando das faixas eu lembrei depois foi passando. Aqueles trabalhos que são descrições de lugares, você contratou também uma pessoa?

MARTA NEVES: Também, tem a ver com essa coisa de trabalhar com faixeiro. Porque é uma coisa, uma ideia que me veio, que tem muito a ver com a Não Ideia também, com essa coisa do 'não impecável'. A gente jamais conhece bem um lugar, nem quando a gente visita, nem quando a gente vive lá. Será que eu conheço bem Belo Horizonte vivendo aqui eternamente? Mas e quando a gente imagina os lugares? Essa coisa do erro que muito me encanta, me encanta especialmente não as coisas que dão certo: as coisas que dão errado. Então eu comecei a coletar as descrições das pessoas de lugares onde elas nunca foram. É muito parecido, né, com essa coisa de você falar de uma ideia que você nunca teve. São trabalhos muito irmãos, muito próximos, inclusive considero isso muito mais interessante do que esse bordado que eu faço. É, os bordados são bonitos, só isso. E isso não é feito nem pra ser bonito. A beleza está em outro lugar.

PAULA PEREGRINA: Mas eles também têm um pouco de narrativa...

MARTA NEVES: É, é, e adoro e tem a palavra. E aí eu pensei assim - bom já que é um negócio todo emprestado, né... [PAULA PEREGRINA: o Não Ideia também

são frases de outras pessoas?] - De outras pessoas, são frases reais. São todas reais. São Não Ideias de outras pessoas, são Não Ideias que eu não fiz ou não tá lá o tempo inteiro.

PAULA PEREGRINA: Mas, assim, só pra eu entender, você pediu essas pessoas?

MARTA NEVES: Eu peço, eu peço. “Como você imagina que é Hong Kong, você já foi lá? Não”. Já teve até narrativa de gente que foi no lugar, que é genial também, que é de um equívoco fenomenal. Essa eu nem pedi licença não, sabe, por causa de uma conversa com o Luiz Flávio. O Luiz Flávio: “Não, artesanato da Europa é maravilhoso, é muito melhor que o do Brasil”. Eu falei: “Artesanato da Europa? Artesanato do Brasil? Eu tô escutando isso mesmo?”. Ele voltando de uma viagem da Europa. Aí eu coloquei lá. Ele não se incomodou. Mas essa é uma das únicas que a pessoa já conhecia o lugar. Mas normalmente são lugares que as pessoas não conhecem. O cara nunca foi em São Paulo: “Como é que você acha que é São Paulo?”. Pois é. Já pedi em conversa de bar, já pedi em conversa na casa dos outros, já pedi tomando café, já pedi conversando em sala de aula, já pedi conversando no Facebook, já, vários lugares.

PAULA PEREGRINA: Pessoas conhecidas e não conhecidas?

MARTA NEVES: É. Eu tô conversando aqui, aparece uma pessoa, você me apresenta uma pessoa assim, “Ah, esse é fulano de tal”, “Ah, vou perguntar um negócio aqui”, entendeu?

PAULA PEREGRINA: Mas, o Não Ideia também foi assim, ou você criou aquelas...?

MARTA NEVES: Também, tudo é a mesma coisa. São narrativas de outras pessoas. No mesmo esquema. Todas. Só o primeiro é que é diferente. Que é uma coisa, é uma Não Ideia das minhas angústias de não ter ideia, são minhas. Enfim. Aí eu peço, né, já que é tudo tão emprestado, a pessoa tá falando, tem um lugar, a pessoa não conhece o lugar, ela vai descrever o lugar, eu vou escrever. É igual aquela brincadeira do telefone sem fio: eu vou escrever o que ela falou. Ao escrever eu já me desvio, porque eu interpreto e a interpretação é erro, é acerto e erro. Aí eu falo assim, “não, então, a imagem também é melhor que...”, vou fazer uma imagem, a imagem já é interpretação do texto, então vai ter outro desvio. E melhor ainda que não seja final, que o final não acabe aqui, que não seja o meu desenho. Alguém copia o desenho e aí vai reinterpretar ao copiar.

PAULA PEREGRINA: Aí você faz o desenho e passa pra outra pessoa fazer a pintura...

MARTA NEVES: Em cima e eu prefiro até que erre mais. Quando fica muito parecido, eu fico triste. E aí vem os faixeiros, porque os faixeiros são grandes desenhistas. Trabalhando com faixeiro eu fui... aí tem que, são eles que fazem tudo à mão. Aí eu saquei que eles tem o maior orgulho de fazer desenhos e vários fazem esses pequenos anúncios. Eu também estou precisando fotografar isso mais, porque isso a gente acha mais nas periferias e às vezes eu estou passando nuns lugares,

passo rápido, esqueço de fotografar e perco, depois não volto, não sei quando é que eu vou voltar nas periferias e cidade do interior. É que os anúncios publicitários são feitos muito assim, por faixeiros, são feitos na porta do negócio. Aí ele desenha o frango assado, que é muito legal, os desenhos são incríveis. E é um orgulho que eles têm de fazer isso e eu peço pra que eles assinem embaixo, porque é uma... tem, tem a assinatura, às vezes o cara esquece, eu fico muito puta com isso também. Eu acho que lá no palácio das artes, o Márcio, eu acho que ele esqueceu de assinar.

Fernando Cardoso - Ah, o Márcio esqueceu.

MARTA NEVES: Esqueceu, porque eu gosto que assine e coloque o telefone. Porque é, também faz parte da publicidade deles. Eu pedi pra ele e ele esqueceu, acho que ele ficou sem graça.

PAULA PEREGRINA: Eu até tinha conhecimento de que essas faixas, esses tipos de publicidade...

MARTA NEVES: Na faixa não, mas na pintura do Retrato Falado de Paisagem sim.

PAULA PEREGRINA: Mas tanto as faixas quanto aqueles tipos de desenho, eu já trabalhei em periferia e eu moro, morei boa parte da minha vida na Região Metropolitana, e não é algo incomum de se ver. Você vê bastante, né.

MARTA NEVES: Muito, é lindo, é lindo. Eu perdi várias lá perto da casa da Titi Neves, porque eu estava com celular, me roubaram o celular e eu voltei pro meu Alcatel. E o meu Alcatel já estava numa morte, que ele não carregava mais, mas eu fiz todas as fotos desse livro aqui com um Alcatel. É, ele me deu muita coisa. Enfim, mas aí eu fui fotografar um monte de coisa lá. Eu tenho que voltar lá em Neves com a Titi. Nó, mas tem tanta coisa linda, assim, e aí as fotos ficaram muito sambadas. Mas eu ainda, eu às vezes esqueço de fotografar. Porque eu coleciono essas coisas, não sei o que vou fazer exato, mas porque eu acho lindo, é bonito demais. Talvez seja um livrinho dessas coisas, eu acho tão... o desenho do sanduíche, o desenho do sorvete. Tem alguns que são assim, uns primores. Tem alguns que tem a perspectiva errada que são maravilhosos. No nordeste tem muito, lá em Aracajú, nossa, Aracaju é povoado disso, até no centro, genial! Fiquei encantada, fui lá em 2015, nó, fiquei encantada, que trem! Fofura!

PP- Mas você vai circulando não é proposital, você vai circulando e o que vai aparecendo no seu caminho...

MARTA NEVES: É. Eu tenho que estar atenta, né. Eu tenho que estar atenta. As coisas vão aparecendo, entendeu? Eu trabalho assim, eu trabalho coletando restos dos outros, coisas alheias. Mas às vezes eu esqueço, esqueço de fazer, porque eu penso em arte todo dia e não penso ao mesmo tempo. Eu não saio para trabalhar especificamente. Então, por isso, por causa dessa minha dispersão, eu às vezes acabo perdendo certas coisas. Eu podia ser um pouquinho mais centrada. Seria bom.

PAULA PEREGRINA: É, mas talvez seu trabalho não fosse o seu trabalho, se tivesse uma outra lógica mental...

MARTA NEVES: Mas às vezes é bom, sabe, você ter uma. Porque, por exemplo, quando eu fui fazer esse livro do Solução de Equilíbrio, isso aqui eu cheguei a voltar no lugar, a primeira foto que eu fiz, que deu um insight, foi uma, olha que merda: deu um bug no celular e eu perdi a foto, eu vasculhei tudo e não consegui encontrar. Seria a melhor de todas as fotos. E era a primeira. Eu estava passando de ônibus no centro de Belo Horizonte e, sabe essas lojas que tem ali perto da Santos Dumont, Guaicurus? Aquelas daquele pedaço ali e tal, uma daquelas que cruza com a Santos Dumont? Não me lembro qual delas mais. O povo vai juntando aquele monte de lojinha que é só um toldo, assim, mais ou menos e o cara põe lá umas coisas na portinha, só uma portinha. E o cara, eu acho que estava meio sambado, o cara pendurou duas latinhas assim pra fazer um equilíbrio. É bem tosco, mas que coisa linda! Pá! Perdi a foto! E aí eu falei assim 'solução de equilíbrio', eram equilíbrios precários. Depois eu comecei a fabricar alguns. Fabricados, precários, mas que são meio estranhos, meio, não é o grande equilíbrio, não é a grande solução, não tem, tá sempre aquém, muito aquém. Isso aqui, aí quando a gente estava pra fazer essa publicação, eu conversando com o Júlio, eu já tinha uma coleção, mas eu queria mais alguns. Aí eu comecei a ficar mais atenta. É bom. Aí eu coletei mais alguns. Mas também nem sempre dá tanta sorte assim de conseguir, porque um ou outro eu fabriquei, esse aqui eu fabriquei né, fabriquei e cheirei.

PAULA PEREGRINA: Essas são todas em Belo Horizonte?

MARTA NEVES: E essa aqui, por exemplo, é uma foto do Júlio, ele me presenteou, eu falei “Posso usar?”, ele “Pode”. É, Belo Horizonte ou, tem uma aqui dos cavalos, que eu achei, eu, lá em, lá no Mutuca, Altamira. [PAULA PEREGRINA: Em Minas?]. É, é aqui perto. Essa foto é do Fernando, ele que fez de um cachorro que a gente teve, ele que fez a do cachorro – “Isso aqui é pra sua coleção”. Eu aceito algumas doadas. Essa é a mais próxima da primeira que eu perdi. Mas ainda não é. Essa aqui eu acho maravilhosa, eu vi na rua, umas calcinhas jogadas na rua. Todas feitas, quase todas feitas com celular. Vagabundíssimo! [PAULA PEREGRINA: Você faz sempre com o celular as fotos...]. É, eu tenho uma câmera legal, mas eu não sou fotógrafa. Eu trabalho com fotografia mas não sou fotógrafa. Fotógrafo, ele sai com aquilo ali e ele se imbuí do espírito. Se alguém reclamar ele vai lá conversar. Eu não quero. Eu quero foto clandestina. E essa clandestinidade, ela é muito melhor com o celular. Celular não tem que dar muita explicação, é muito mais tranquilo, você não fica preocupado com a câmera cara que você tem...

PAULA PEREGRINA: A estética também é diferente, né. Talvez, o seu gosto pela precariedade e tal com o celular. Você não precisa fazer esse efeito, ele já tem isso.

PAULA PEREGRINA: Eu fui no seu banheiro e lembrei dos quadrinhos, por causa dos Bobs Esponjas. E aqueles quadrinhos, eu não sei se você tem outros, acho que você coloca duas novelas, me parece.

MARTA NEVES: Tem, Por Amor à Arte, e o nome é o Ó né. [...] Fui chamada pra fazer uma exposição lá em Portugal, lá no Porto, lá na galeria alternativa o povo

colocou um nome breguíssimo chamado, chamava-se "Por Amor à Arte". [...] Eles pegavam um pedaço lá e faziam... aí eu tive a ideia de fazer uma fotonovela que também é uma coisa muito brega, mas que eu sempre tive uma tara com isso, de criança, hoje em dia não existe isso mais, as coisas todas se modificaram. E que fosse também um comentário sobre arte, uma coisa metalinguística e que é um comentário sobre o kitsch total, porque todas as frases da primeira, do Por amor à arte, que é eu e o Fernando, todas são tiradas de escritores: tem Mallarmé, tem Baudelaire [...], Fernando Pessoa, João Cabral de Melo Neto, e tal. Mas, quando você tira os versos ou fragmentos do seu contexto eles viram um lixo, porque é exatamente o que está ali, todas as frases que são faladas por todo mundo são tiradas dali. Aí eu falei assim: "Vou dar um nome pra esse trabalho condizente com o lugar brega, Por Amor à Arte".

PAULA PEREGRINA: Onde que era mesmo?

MARTA NEVES: Lá no Porto, não era uma galeria exatamente, era um restaurante que o povo fazia de galeria.

PAULA PEREGRINA: Porto em Portugal [MARTA NEVES: é, em Portugal].

MARTA NEVES: Então foi divertido fazer isso, ainda brinquei com o nome do lugar que todo mundo achou brega, que é difícil colocar no currículo. Mas, pronto, agora tá colocado, bem colocado, bem encaixado. Aí, uns anos depois, eu falei: "Ah, deixa eu dar mais uma brincada aqui e vamos falar de arte de novo, mas no fundo do mar, com Bob Esponja. E aí foi "Por Amor à Arte II". Foram só esses dois, não fiz mais. Posso até continuar...

PAULA PEREGRINA: E esse outro, já não foram tiradas de outros lugares, foram frases criadas por você?

MARTA NEVES: Não, foram sim! Foram sim. Ih, tem frase de crítico, frase de, nó, tem várias. Essas várias foram tiradas de textos de crítica de arte, mas misturados com alguma coisa de banal, comum, mas foram tirados. Esses desse segundo, principalmente, foram tirados de textos de livro de arte, sei lá, Teixeira Coelho, sei lá quem. Eu tenho que até olhar. É divertidíssimo! E é chatíssimo, né, esse aí você vê que é frase mais complicadinha, chatinha de texto crítico, mas falada pelo Patrick, pelo Seu Sirigueijo, enfim. Essa é mais arte piada mesmo. Acho que alguns têm um teor um pouco mais sério, dentro do seu humor. Outras são mais piadistas mesmo, né, o humor está mais próximo daquilo que as pessoas entendem como humor, dentro da noção de piada. Embora, dependendo da piada, as piadas também são muito sérias.

PAULA PEREGRINA: É, aquele livro do Deleuze no fundo do mar...

MARTA NEVES: Pois é, aquilo era uma implicância com os deleuzistas, né. Deleuze é um filósofo até, inclusive é melhor de ler em francês, eu li, escreve bem e tal, é um filósofo que tem ideias incríveis. Mas é um filósofo que se tornou chatíssimo, da mesma forma como esse tal de Jesus Cristo que pra mim nunca existiu, é um chato de galocha, porque, os seguidores são insuportáveis. Os seguidores do Deleuze são insuportáveis, os deleuzistas são insuportáveis, não tem nada mais triste do que escutar um apaixonado de Deleuze falando. Nossa, muito chato e os caras só falam

de Deleuze, eles não lembram que existem pensadores brasileiros, latinos. Não lembram que existe o Octavio Paz, que é genial. Não, não, não lembram. Não lembram que o Oswald Andrade era um pensador, era um escritor filosófico. Filósofo. Enfim, não, não, isso não existe... né, é só o cara lá, não existe mais nenhum. A minha implicância é com isso e em relação à reflexão sobre arte, criou-se um vício deleuzista, que é insuportável, que é muito chato, é só isso. São as modas acadêmicas, elas são... a academia é muito chata, a academia é distante da população, é distante da periferia. Eu dei aula na PUC. A PUC que é uma universidade tão, enorme, (agora eu posso falar porque eu fui demitida, então, já falava, mas agora eu falo mais) que odeia gente pobre. Abre uma unidade no São Gabriel, que é um bairro mais periférico, que tem um alto índice de violência generalizada em função de várias questões e muito em função de tráfico, e não tão nem aí para a comunidade. Fazem extensão para agradar ao MEC, mas, pelos padres, aquilo ali já tinha fechado. Eles vão fechar aquela PUC, eles querem grana. As pessoas na PUC do Coração Eucarístico, ninguém revista ninguém ao entrar. Na PUC do São Gabriel todas as pessoas negras são revistas. Revistas assim, são paradas na porta. Se você for branco do olho azul não.

PAULA PEREGRINA: O que você acha que, das suas experiências de vida, que foram traçando ou que tiveram interferência, influência na sua produção artística?

MARTA NEVES: Eu acho que, essa coisa de, essa história do erro, que é algo em que eu sempre martelo e que eu sempre insisto de lidar com o... o kitsch é um erro, é um erro de gosto. A Não Ideia é um erro de conduta, diante de uma sociedade que exige que você seja extremamente funcional. O retrato falado de paisagem é um erro de conhecimento, também num universo que, onde todo mundo se acha tão sabido de tudo, né. Essas séries de fotos, solução de equilíbrio, é um equilíbrio, diz de um equilíbrio que é absolutamente desgraçado. Ele vai terminar agora, ele nem é bem equilíbrio, ele está a ponto de desabar. Tudo tá muito, tudo é muito troncho, tudo é muito atrapalhado, tudo é muito feio, errado, fora do lugar, de alguma maneira, fora do lugar. Eu acho que isso, a vida inteira tem a ver com pertencer e não pertencer a um lugar: você está estudando, quer ser artista e ao mesmo tempo você é funcionária pública, numa repartição da Previdência Social, que não tem nada a ver. Ou você está dentro da universidade, mas a universidade não te reconhece como alguém sério. Isso tem a ver com ser mulher, e ser mulher é sempre estar errada, porque você tem que estar linda, você tem que estar magra, você tem que estar elegante, você tem que estar penteada, você tem que estar... ridículo! Ou você tem que ter filhos, você não pode beber, você não pode fumar, você não pode cheirar, você não pode falar alto, você não pode rir alto, você não pode... Enfim, é uma série de desacertos que estão ligados a um protótipo do que seja, um modelo do que seja o feminino, que é um modelo criado exclusivamente do ponto de vista masculino e cultural, enfim, mas que a gente abraça com força total, miseravelmente. A gente, como mulheres, infelizmente. É, então eu acho que o meu trabalho vai costurando várias questões que estão, que passam por aí. Eu estar num coletivo trans, não sendo trans, é também mais uma vez estar fora do lugar. Mas, estranhamente, é aonde eu me sinto mais inserida. Estou fora, estou dentro. Porque eu acho que essas pessoas também, de alguma maneira, enxergaram em mim alguém que sempre esteve um pouco desviada e por isso pode fazer parte desse mundo aí de desvios. Então eu acho que essa coisa

de nunca se encaixar muito bem em lugar algum faz parte, biograficamente, faz parte do meu trabalho como artista. E isso pra fazer, assim, uma costura muito rápida.

MARTA NEVES: Tem um livro meu de artista que eu tirei, comprei, eu queria um livro qualquer, podia até ser um livro de matemática e tal, pra eu mudar só a primeira, da brochura né, o primeiro pedaço da brochura, que é costurado, o primeiro gomo e colocar, sei lá, um índice uma coisa e refazer a capa como um livro sobre arte. Aí eu fiz isso, mas eu achei foi, mais barato, eu achei um livro daquele Amaury Junior. Aí eu arranquei as capas, aí eu arranquei o primeiro caderno, usei o mesmo papel e aí fiz uma introdução, fazendo colagem de texto de um monte de gente, Hilda Hilst estava no meio. A capa eu refiz, eu fiz um índice. O Sebastião Nunes, que é escritor e que tem uma editora, a editora alternativa aí que chama Du Bolso, assinou. Eu liguei pra ele e expliquei a coisa e ele falou “Faz uma orelha pra mim”, “faço”, e uma orelha que, assim, não tinha nada com nada. “Posso usar o nome da sua editora?”, “Pode”. Usei o nome e o resultado foi esse livro aqui. Teve gente que comprou sem saber.

FERNANDO CARDOSO: E teve lançamento na Guignard, lançamento do livro, porque as pessoas compravam e depois descobriam o que era. Tem um que é a Tereza Raquel, que era uma vilã de novela da Globo antigamente, diz que os cuidados [...] que ela tinha era passar saliva no corpo, pra ficar jovem.

MARTA NEVES: É a simulação de um livro teórico sobre estética da recepção.

PAULA PEREGRINA: Mas teve alguma relação com o conteúdo ou não?

MARTA NEVES: Não, não, aleatório. Aí você vai passando, aí quando você chega no conteúdo tem prefácio e tal, aí quando você chega no conteúdo é uma bosta. Isso aí tem citação de Deus e o mundo que eu não lembro mais o que tem, só lembro que tem Hilda Hilst. Se eu ler, se eu reler eu vou lembrar. [...] Amaury Júnior é um cara barango que faz, tem um programa breguíssimo na televisão. Sabe, tipo um cara socialite que fala um monte de bosta. Não, e tem as opiniões aqui ó, sobre o livro né, aqui ó, tem do Basbaum, [...] tem do Rodrigo Naves.

PAULA PEREGRINA: Mas eles sabiam?

MARTA NEVES: Não, eu inventei tudo pra eles. [...] Tudo invenção. Eu vou pedir alguma permissão pra alguém? Meu cu. E isso aqui saiu do seguinte, a Rosana Ricalde e o Filipe Barbosa, lá do Rio, eles estavam fazendo um evento no Rio e tal, mas ele está até precisando de uma reedição porque tem alguns cortes aqui errados. Estava fazendo um evento no Rio, primeiro eles fizeram um jornal chamado Inclassificados. Eu devo ter desse jornal aí, é Inclassificados, 2003, que era um jornal que você podia... era um jornal só de... o que você quisesse colocar, de artistas. Aí tem tudo, tem texto, imagem e tal, um monte de gente. Aí eu pensei, eu estava com uma ideia assim: “Será que eu faço uma pesquisa de doutorado sobre estética da recepção? Vou fazer uma sacanagem”. Aí eu fiz só isso aqui ó “Marta Neves lança um livro”. Só isso, isso que tá lá no jornal. Aí, um cara falou comigo: “Porque você não faz o próprio livro, aí você faz a mentira que você quiser?”. Aí eu fiz isso.

PAULA PEREGRINA: Esse livro, tem a capa dele na sua publicação, mas eu acho que não tem... depois eu quero uma foto das primeiras páginas. [...]

MARTA NEVES: É uma farsa, é uma grande farsa. E é uma farsa séria né. Também, porque a pessoa fica pensando sobre o que que é a relação entre arte e público, porque eu acho que é a última coisa que se pensa. Vamos fazer arte, as pessoas pensam arte mais pra um círculo restrito, um circuito fechado, pra agradar os editais, quem circula nas exposições, quem está nos eventos e tal, são as publicações que tem mais vaidosas, como essa que eu joguei no lixo [...]. Um cara que me inspira muito é esse cara aqui ó, Sebastião Nunes, ele é um escritor que tem uma relação forte com a publicidade, porque ele trabalhou na publicidade e ele é um escritor gozador, que tem publicações incríveis. [PAULA PEREGRINA: Sebastião Bestunes?] É porque ele brinca com o nome, às vezes vira Tião Nestunes, ele vai brincando, o nome é Sebastião Nunes. [PAULA PEREGRINA: Ele é de Minas?]. É de Sabará, ele está morando agora em Portugal [...] [PAULA PEREGRINA: Ele é vivo ainda?]. Tá, vivíssimo. É um cara genial! Que tem uma tese de doutorado sobre ele, esse é um cara que me influencia, esse é um cara que tem uma conexão direta comigo, inclusive é amiguinho, você não tem tanta conexão assim de tanta convivência, mas ele tem uma presença muito forte pra mim. Porque é um cara muito oswaldiano também, sabe, essa coisa da colagem, da mistura, do humor, da sacanagem, da ironia fina e tal. Quem tem uma pesquisa de doutorado sobre ele, não sei qual é o teor, que eu não li, é a Cássia Macieira. Não sei se você conhece a Cássia, daqui de Belo Horizonte, quer dizer, ela mora em Santa Luzia, mas dá aula aqui, dá aula na Guignard atualmente [...]. Ele é maravilhoso! É um cara da literatura, mas é um cara da poesia visual. Eu e Fernando fizemos uma oficina incrível com ele, no festival de inverno em Ouro Preto, em bons tempos ainda de festival de inverno na década de 90. [...]

APÊNDICE A2 – ENTREVISTA REALIZADA EM 27 DE JANEIRO DE 2021

PAULA PEREGRINA: [...] Esse das Bonecas Marta eu, até se você tiver imagens separadas dele, com uma resolução melhor eu ia gostar, se você me enviasse, porque ele é um trabalho que eu vou colocar na dissertação, com certeza, eu achei muito legal.

MARTA NEVES: Ah, é muito antigo, isso é da década de 90. Eu não sei se eu tenho com resolução melhor. Você tem que anotar essas coisas pra mim, porque senão eu me perco. Porque foi muito mal registrado, mal fotografado. Eu não tenho registro direito disso. Sabe, foi meio assim, é meio que um trabalho, semitrabalho, semi-obra de arte. Não levo muito a sério. Mas eu me diverti fazendo com massinha de biscuit, umas brincadeiras com gênero, com a própria arte, com a ideia de performance, com as coisas que estavam fazendo sucesso na época talvez, enfim, com a ideia de identidade. Mas não acho que é, assim, algo que é muito relevante, é muito divertido. Acho que pra diversão que a coisa foi, ela teve uma boa resolução, assim, no sentido de “ah, eu quero me divertir com uma série de questões identitárias da artista, da mulher, ou do que for que sou eu no meio dessa geringonça cultural que a gente vive, então, vou fazer umas bonequinhas”. Um bonequinho e umas caixinhas, umas caixinhas bem vagabundas que eu comprava em lojinha de material para bijuteria. É uma coisa miudinha, pequeno formato, 15x15, nem 20 centímetros talvez. E fiz até um moldezinho de biscuit para a cabecinha, para fazer mais ou menos

a coisa num formatinho e era meio que uma arte-artesanato. Meio por aí. Mas divertido.

PAULA PEREGRINA: Eu acho interessante porque, assim, na minha percepção esse trabalho já começa a conversar com alguns dos seus no futuro, porque você se transforma em várias, de várias maneiras, mas você se coloca ali, uma boneca que é sua, mas que ela tem várias variações. Que ela varia, né, desde questões de sexualidade até do próprio corpo mesmo, fisicamente, e depois você traz isso mais no seu trabalho. Nesse trabalho dos anos 90 eu vi essa questão e depois você retoma isso em outros trabalhos seus. Só que com o seu próprio corpo, né, não tanto igual as bonecas, mas de outras maneiras.

MARTA NEVES: É, ele tem um caráter quase que como se fosse um objeto performance, se a gente for levá-lo mais a sério, poderia ter um pouquinho desse caráter, né, um cheirinho desse caráter. Seria mais ou menos assim. Mas é muito uma brincadeira, não que eu não brinque em outros trabalho e isso é uma característica minha, de jogo, de jogo com o olhar, de jogo com o pensamento, de convite à gente mudar de lugar, se divertir nessa mudança de lugar, mudar de lugar assim, eu me torno você, você se torna eu, a gente se torna o mundo, a gente mexe com as coisas do mundo, a gente brinca com elas, enfim, e isso sempre esteve no meu trabalho, um caráter lúdico, divertido, de humor e que já está nelas também, enfim. Embora, talvez, sem a densidade que outros trabalhos têm nesse aspecto, que eu acho que é meio semi-obra.

PAULA PEREGRINA: É, ele é meio que como se sinalizasse o futuro. Dá uma sugestão de algumas coisas que você vai fazer depois. Eu tive essa impressão, essa sensação quando eu vi. Agora, alguns me deixaram muito curiosa, porque eu realmente fiquei... já se distanciam mais do que você está fazendo agora, o que você vai fazer depois, agora não, a partir dos anos 2000, mas me deixaram muito curiosa. Um é o primeiro que você apresenta, que tem o título em francês, que eu só traduzi, "é um jogo de palavras", tem um monte de pimentas numa espécie de penteadeira.

MARTA NEVES: É uma instalação.

PAULA PEREGRINA: É, tem uma imagem da penteadeira, e depois aparece uma performance com as pimentas na bacia, "Para ter unhas e cabelos bonitos".

MARTA NEVES: É uma performance, que foi uma, vamos lá. O das pimentas, né, eu queria experimentar alguma coisa com o pessoal do Instituto Undió, que frequenta o Instituto Undió, que é essa OMG que existe, que funciona aqui no centro da cidade, onde eu já fiz várias performances. A primeira vez que eu fiz a do surf, das tábuas de passar roupa, que eu até apresentei na Bienal e tal, a gente surfa nas tábuas de passar roupa, na primeira vez eu fiz lá, na rua em frente ao Instituto Undió, que eu acho muito, eu gosto muito dessa coisa de, dessa intervenção na rua, no sinal fechado. Eu já fiz isso com as faixas também, nas Não Ideias, eu acho isso muito legal, essa coisa de cruzar o processo do deslocamento dos outros, interromper o fluxo esperado ou cansativo, o chato, da vida cotidiana, enfim, e aí eu tinha pensado, eu tinha bolado alguma coisa, sei lá, talvez a gente criasse um ritual, alguma coisa... Eu queria brincar com alguma coisa, esses rituais que as pessoas fazem de credices populares. Igual minha sogra, tinha esse negócio de... nunca viajou na vida, mas todo

réveillon ela acordava meia noite e tinha que ficar correndo em volta de uma mala. [PAULA PEREGRINA: Em volta do quê?]. De uma mala, botava uma mala, mala de viagem na sala de casa e ficava correndo em volta, que era uma simpatia. Aí comecei a dar uma pesquisada em simpatias, com coisas, com objetos, descobri que a pimenta tem muito a ver com crença de proteção e tal e conversando com o pessoal de lá a gente acabou bolando essa coisa, mais ou menos juntos, de uma... a gente inventou uma espécie de simpatia, uma espécie de ritual desses para melhorar a vida, para crescer cabelo, enfim, que era amassar as pimentas como se fossem uvas para um vinho e tal. Mas isso é talvez uma coisa que a gente é meio reincidente. Então talvez a coisa tenha a ver com essa ideia da imagem da pimenta, que eu acho que é algo que fica na minha cabeça como uma presença, já de muitos anos, que começou lá atrás com a minha instalação, onde eu coloquei umas pimentas e, apesar do fato de eu a vida inteira, durante décadas, ser de um feminismo muito bobão, de achar que eu não era devidamente alvo, suficientemente alvo de preconceito, por outro lado eu sempre achei que eu fosse. É a louca, a estranha, a absurda, a exótica, a puta, um monte de coisas. Então, meu trabalho nos anos 90 girava muito em torno dessa coisa, do universo feminino e dos preconceitos que existem em torno dele mesmo que, por outro lado, eu nunca me desse conta suficientemente bem do tanto de preconceito que eu sofria. É paradoxal mesmo, porque eu acho que talvez eu tivesse muito menos consciência do que eu tenho hoje, do tanto que a gente é colocada à margem, até por outras mulheres, em ambiente de trabalho, no universo das artes e no universo das relações pessoais, por sermos do gênero feminino. E me incomodava talvez as coisas mais diretas, as falas mais diretas das pessoas e talvez eu tivesse menos consciência das ações, das tramas que existem dentro das instituições. Talvez fosse meio que por aí. Então, por exemplo aquele *C'est qu'il y a un jeu dans les mots*, "Criar um jogo nas palavras", que é uma frase que eu tirei de algum autor, agora já não me lembro quem, era uma citação de algum livro, talvez do Oswald Andrade, alguma citação em francês que eu tirei ali e que aí tinha pimenta, pimenta em lente de contato, pimenta em tudo quanto é canto e uma imagem grande de uma pintura brega que eu fiz, que era uma reprodução de um rótulo de um antigo perfume, antigo sabonete, que era muito popular na década de 50, "Promesa", que tá escrito lá. Eu achava lindo quando eu era criança. Eu via aquele casal, quer dizer, era um trio, tem um cara pegando uma moça e uma outra olhando assim, tem uma recusada ali, escrito "Promesa", sempre achei aquilo maravilhoso. Era meio que uma marca do feminino, junto com esse contexto do rosa, que também é uma marca cultural colocada pro universo feminino e com a pimenta, que jogava com isso da discriminação, do chute, do pontapé, da louca, da esquisita, e por aí fora. Eu talvez comentasse isso mais diretamente, mas talvez sem uma consciência mais sofisticada. Eu até gosto muito daquele trabalho, mas talvez sem uma consciência mais sofisticada das questões de gênero, certas questões de gênero, como hoje eu tenho, por exemplo, trabalhando na Transliterária.

PAULA PEREGRINA: Eu não conhecia a marca do perfume, então eu não fiz essa associação. Mas a pimenta, nesse primeiro, ela passa muito uma ideia da sexualidade em contraposição a algo meio romântico, idealizado ali, foi a primeira coisa que me veio em mente...

MARTA NEVES: É meio que uma resposta também, né, pode vir uma agressão pra mim, mas vem também a pimenta da minha resposta.

PAULA PEREGRINA: Ah, o ardor da pimenta no caso... legal, porque eu fiquei pensando e depois eu fiquei pensando nessa reparição, se tinha alguma relação...

MARTA NEVES: Eu acho que é algo que fica, porque a pimenta é algo que é marcante esteticamente, simbolicamente, culturalmente, porque é um alimento, uma tempero, um alimento que tá muito relacionado ao cotidiano, ao cotidiano da comida mineira, ainda que eu não seja uma adepta total, porque eu não dou conta, não que eu seja contra, porque eu não dou conta de muita pimenta. Eu sou fraca. Adoro, eu acho muito gostoso, mas eu acho difícil, sou fraca pra caralho com pimenta, não dou conta, sofro demais.

PAULA PEREGRINA: Você percebe que houve algum momento decisivo de mudança no seu trabalho ou você vê que ele foi se transformando progressivamente? Não sei, né, como que você vê. Porque a gente conversou, eu tenho a impressão de que houve algum momento ali que teve uma mudança, mas fiquei curiosa de saber como que você vê isso, se teve algum momento que você falou assim – “Nossa é esse rumo aqui”.

MARTA NEVES: Ah, uma grande virada não. Acho que foram acontecendo mudanças. Acho que elas vão se processando ao longo do tempo, você vai descartando algumas ideias, você vai elaborando melhor outras. Talvez essa coisa de pensar... sempre me foi caro esse negócio de tentar envolver mais o público e acho que isso é algo que me importa. Envolver o público não é só do ponto de vista da plateia ou da interação direta nos chamados processos de interação, happenings e coisa assim, que também acontece no meu trabalho, isso já acontecia antes. Mas, acho que é pensar mais naquilo que você traz como ideia dentro do seu trabalho, para que aquilo seja um pouco mais solidário, menos individualista, menos sozinho, menos casmurro e conseqüentemente menos preconceituoso talvez. Eu acho que nesse aspecto a gente vai evoluindo, não sei se tem um grande ponto de virada, ponto de inflexão aí, mas eu acho que há um processo de mudança, em que a gente vai, talvez, tentando aprimorar a autocrítica, os processos reflexivos, os processos de construção do discurso, enfim. Mas não sei se era a resposta que você queria, você pode até colocar o que você pensa, a gente troca uma figurinha.

PAULA PEREGRINA: Não, na verdade foi uma curiosidade. Assim, a minha percepção conforme eu vou entrando em contato com o trabalho, um contato mais aprofundado, ela vai mudando, então é mesmo assim, eu posso te falar uma coisa agora em relação à minha percepção e depois vou entrar mais em contato com os seus trabalhos, com as conversas e tal e “não, eu acho que é por aqui”. Pode mudar. Nesse processo de pesquisa isso rola. É, mas eu fiquei curiosa pra entender como que... se você percebia isso. Em princípio, eu tenho a impressão de que foi algo mais progressivo mesmo, do jeito que você está falando, que vai acontecendo aos poucos, você sinaliza nos primeiros trabalhos algumas coisas que vão aparecer depois, e depois elas aparecem amadurecidas, mais densas. Eu tive essa impressão, igual aquele primeiro trabalho, o trabalho das bonecas. Na verdade, eu te perguntei sobre ele porque pra mim ele sinaliza algo que você vai fazer mais pra frente, mas com uma outra maneira, de uma maneira mais madura mesmo. E essa relação né, quando eu falo do coletivo, também é algo que eu tive a impressão que vai ampliando no seu

trabalho aos poucos e agora que você falou do público, seria uma outra pergunta que eu tinha, que era justamente como que você pensa a relação com o público nos seus trabalhos, nos diferentes momentos, porque é também algo que chama a atenção, algo que vai se expandindo, dá essa impressão. Cada vez, com o tempo seus trabalhos vão se tornando mais, meio que envolvendo mais a participação do público de uma maneira direta, de uma maneira que ele tem que interagir ou que ele é pego de surpresa, igual aquele Rolezinho Oficiante. Eu acho ótimo, porque no final vocês pedem o dízimo! Porque o pessoal acha que está ali só assistindo e, de repente, “não, eu estou participando da parada”, é muito bacana. Então assim, outra curiosidade que dá é como você pensa esse processo, você já começou a falar disso, mas eu acho que seria legal se você pudesse falar mais um pouco. Como você pensa essa participação, esse envolvimento? Se isso é intencional, se você planeja isso ou se é uma coisa mais fluida...

MARTA NEVES: Planejo, penso. Por exemplo, eu não mandei pra você ainda... Penso, mas eu sou muito crítica do meu próprio processo. Acho que eu ainda sou muito mole, muito lerda, parece que eu vou viver 200 anos, que eu tenho tempo pra fazer de tudo ainda e que tudo ainda vai melhorar e tal. Tem hora que eu sou muito lerda. Ainda tenho que melhorar muito, tem que melhorar... não! Tem que melhorar é agora, ontem. E a coisa anda muito devagar, eu acho. Acho que é muito devagar, porque acho que ainda é muito falha, é muito pouco, é muito incipiente essa conexão com o público. Acabo cedendo muito a, por exemplo, ao espaço fechado, à exposição dentro de um lugar protegido, fechado, que é a galeria, ou museu, ou o que for e que, eu acho que se a gente é tão preocupado com isso, talvez a gente cada vez menos fizesse parte disso ou fizesse parte disso com muito mais coisas feitas talvez fora, num envolvimento mais direto com as pessoas, na rua, em outros locais, em parques e em eventos, por exemplo, em feiras ou em lugares que não são lugares reservados à arte e protegidos para ela. Então eu acho que ainda é pouco, mas é muito legal, mas eu acho que é uma coisa que me toca especialmente essa história de fazer alguma coisa com e para o outro, uma espécie de dádiva, um momento de troca, de encontro mesmo. Não vou transformar a vida de ninguém, não tem isso! Não é no sentido de uma grande revolução, não, é de um pequeno encontro, é um pequeno intervalo, uma brecha. Aquela expressão lá que, bonita, que eu acho que é tirada do Marx, que o pai lá da estética relacional cita... o Bordieu, é, que o Bourdieu fala, que é interstício social, é uma espacinho, uma brechinha, um momento de encontro que é uma brecha na vida. Ele pode ser significativo ainda que ele não mude a sua vida. Isso acontece, por exemplo, eu pensei nisso, embora tenha sido feito, eu não tenho vontade de fazer nada mais com esse pessoal, é verdade que a gente acaba aceitando coisas com instituições e as instituições são todas elas, quase todas elas ligadas a um mundo de merda, mas com essa eu não quero fazer mais nada, é a Vale. Eu fiz uma performance lá em 2014, ela foi pensada para o memorial da Vale, para o espaço, porque o Paulo Rola gerenciava lá um projeto junto ao memorial vale, um projeto de performance e aí ele me chamou junto com outros artistas, cada qual ia apresentar a performance aproveitando o espaço do prédio, ali na Praça da Liberdade, aquele prédio do Memorial Vale, na Praça da Liberdade aqui em Belo Horizonte. E eu fui lá, não sabia o que que era exatamente, tinha uma primeira reunião de apresentação da ideia e tal, para as pessoas pensarem também um pouco como que elas poderiam aproveitar o espaço, ou poderia ser o espaço da Praça da Liberdade, ou aonde o memorial se encontra. Aí, eu fui subindo lá para o lugar da reunião e lá tem um elevador panorâmico, aí eu fiquei olhando – “hmmm... eu quero aqui no

elevador, gostei – não sei o que que é, mas perguntei – pode ser no elevador? Pode”. E eu pensei exatamente no lugar, por isso lá foi o melhor lugar onde eu apresentei isso, embora me dê raiva de ser da Vale, foi aonde funcionou melhor. Eu pensei num ato de encontro, num ato de dádiva. Eu estou dando um pouco de mim pra você, só isso. Vamos encontrar, vamos abrir uma brecha na vida aqui, um pequeno encontro agradável, que era a performance *Eu não sou cantora*, que eu fiquei três horas subindo e descendo elevador, cada hora com uma pessoa. O povo fez fila na porta, eu oferecia vinho, água ou café enquanto eu subia, eu apertava lá os andares, subia e descia, a pessoa sentava e bebia e escolhia uma música lá de um repertório que eu tinha dado e eu cantava pra ela. Mal e porcamente, obviamente, porque eu não sou cantora, o nome já diz, mas é muito... é um encontro muito sensível em relação a isso que eu estou falando, essa vontade de estar com o outro, uma coisa que tá né, talvez, também esteja presente de uma forma mais sensível no *Pessoa muito importante*, que é o tapete vermelho esticado na rua. Originalmente, a ideia era esticar um tapete vermelho das pessoas que descessem do ônibus, dos ônibus. Eu preciso até retornar com essa ideia. É muito legal, descer do ônibus e ter um tapete vermelho. Só que no dia, isso também foi feito junto ao Instituto Undió, só que no dia, é um conjunto de ações feitas, propostas pelo Instituto Undió, é sempre um conjunto de ações de um projeto que eles têm, chamado *Nessa rua tem um rio*, que acontece sempre em fins de semana. Acontecia nos sábados e a circulação dos ônibus, ela acontece, é boa, mas não tão intensa quanto o esperado, apesar de ser o centrão da cidade, para essa performance. Não estava funcionando tão bem, a gente tentou. Então resolvemos colocar no passeio, porque ali era gente direto, sem parar, sem parar... e aí a gente ia convidando as pessoas. Algumas não topam, outras topam e topam muito, querem passar duas vezes, três vezes, é muito gostoso. Então tem. Tem sim uma coisa que é pensada para a promoção desse encontro, para a promoção de uma ínfima integração com o outro, temporária, que não deixa talvez resíduo nenhum na vida. Não estou querendo modificar a vida de ninguém, não tenho essa pretensão, não é bem assim, mas que talvez seja um momento ligeiro de quebra de uma chatice, um ganho mínimo, um picolézinho aí cotidiano, que é um refrigerio aí pra pessoa. É bem por aí, simples assim.

PAULA PEREGRINA: Um trabalho que eu não tinha visto ainda e que eu achei bem interessante, que provavelmente também conversa com estes, mas que eu acho até que talvez ele amplia um pouco é o *Estacionamento de Gente*.

MARTA NEVES: Esse aí, ele precisava de ter tido uma mobilização que não foi possível na época, porque estava muito em cima da hora e também era uma via de muita circulação, porque era ali subindo a... foi feito em frente ao Museu Mineiro, subindo a João Pinheiro, rumo à Praça da Liberdade, ali o ideal seria atravessar a rua com aquilo e fechar o trânsito, isso aí não chegamos a fazer, não conseguimos fazer, não chegamos a fazer. Tem que repensar esse trabalho com uma tentativa de fechamento mesmo do trânsito, seria mais legal. Ele foi no passeio, mesmo assim as pessoas chegaram, sentaram. Esse trabalho merece ser repetido, num momento também de maior circulação, num outro espaço e quem sabe tentando fechar a circulação do trânsito de veículos mesmo. Porque a ideia era pensar essa história de que a gente só vive, a cidade só vive para os carros. Que não vive para as pessoas. E é um momento de recreio né, o que que é gente estacionada? Porque os carros estacionam, porque eles são máquinas poderosas, completamente poderosas, que tem que circular e parar, circular e parar e a gente vive em função delas. Mas e nós

mesmos, quando é que paramos? A ideia é um pouco por aí. E eu acho que esse trabalho merece ser reeditado, nessa configuração aí de uma parada mais pesada.

PAULA PEREGRINA: Eu fiquei imaginando, assim, por exemplo, no Rio de Janeiro, eu acho que as ruas, elas têm mais esse sintoma de que elas foram feitas pra você andar de carro, não foram feitas pra pedestre. Tem vários lugares que você não tem lugar para andar porque os carros estacionam no passeio.

MARTA NEVES: É, mas aqui em Belo Horizonte é muito também. Fico chocada.

PAULA PEREGRINA: Eu tenho a impressão de que lá é pior, assim, morando lá...

MARTA NEVES: É possível, porque o trânsito no Rio é um negócio absurdo, o trânsito e a falta de decência com o ser humano na cidade do Rio de Janeiro é radical, é muito radical. [...] Esse trabalho me veio à cabeça também pensando nessas relações da cidade com as pessoas e uma coisa que me incomodou muito: esses dias eu estava saindo não sei de que lugar e vi dois cegos tentando entrar num banco, numa agência de banco. A porta da agência era só carro, porque o espaço de pedestre para circulação, para que você entrasse no banco, ele fica reservado para os carros dos clientes. Os caras não conseguiam se situar ali, batendo bengala, caçando um espacinho minúsculo onde eles pudessem entrar, para poder entrar no banco, para poder ir pro banco. Isso é uma loucura, isso é uma demência. Eu trabalhava numa escola, trabalhava na PUC do São Gabriel, cujo estacionamento era a escola inteira, tinha hora que era difícil de você entrar lá dentro porque a escola é feita, ela é vista como estacionamento. Ela é vista, toda ela, como estacionamento, para facilitar para os clientes, principalmente aqueles que pagam, não aqueles que vêm como em um financiamento, um programa desses aí, Pronuni, Fies, essas coisas todas. É os que pagam, é carro, é dinheiro, é grana. Padre quer grana. Então aí o negócio é transformar a escola, todo espaço livre da escola, num grande estacionamento. É uma bosta! é impressionante.

PAULA PEREGRINA: Eu fico imaginando assim, você comentou sobre querer fazer mais trabalhos mais coletivos, com mais participação e eu fiquei imaginando esse mesmo, que você fala de talvez parar o trânsito ou mesmo se você colocasse num estacionamento que seria pra carro e transformasse ele num estacionamento de gente, tem uma dificuldade prática né, que a gente acaba, nesse tipo de trabalho correndo risco de ser presa, enfim, coisas às vezes complicadas. Como que você pensa esses riscos no seu trabalho?

MARTA NEVES: Pois é, alguns acabam ganhando essas limitações, né, como o caso desse aí, desse em específico, chegamos num ponto em que não, eu queria uma coisa demorada, porque, por exemplo, em performances que eu faço atravessando rua eu aproveito o sinal. Eu não arrisco tanto. Eu até cronometro. Eu vou antes e sei o tempo que demora e sei o que dá pra fazer dentro daquele tempo. Que espaço da rua é melhor para aquilo. Então o risco não é tão grande, tem uma esperteza aí também de jogar com a própria lógica da rua. Eu até gostaria de arriscar mais, não cheguei a correr tanto risco assim nesse aspecto. [...]. Mas eu nunca arrisquei muito na verdade, tem gente que faz trabalhos arriscadíssimos, né,

maravilhosos. O povo do picho eu acho simplesmente genial, quem sou eu perto deles, eu nunca fiz nada que chegasse a essa altura. É muito simples ainda, são muito simples as minhas intervenções e acho que não tem esse teor de transgressão que coloca os nossos corpos em risco, não chega nesse ponto.

PAULA PEREGRINA: Até que ponto que isso não desvia a potência do trabalho pra uma discussão 'é crime ou não é' e etc. e tal e o trabalho acaba virando intermediário para uma discussão e não aquilo que ele trouxe de fato, a não ser que esse seja o objetivo, não sei. Eu gosto muito de trabalhos assim também, mas eu tenho meus questionamentos, até que ponto... eu acho que essa coisa, quando a gente encontra uma borda, tipo, dá um incômodo, gera um certo incômodo ou estranhamento, mas não chega ao ponto de você transformar aquilo num motim. [...]. Muita gente duvidava, quando eu tinha acabado de conhecer seu trabalho e eu falei com o pessoal – não, mas essas faixas ela não coloca só no lugar de exposição não, ela está colocando em outros lugares, eles falam assim “Não, não tá não”, mas tá sim gente!

MARTA NEVES: Não! Aliás, [...] faixa na rua, na rua é maravilhoso. Na rua é uma transgressão, mas tem quem te dê as melhores dicas sobre onde colocar faixa pra não ser retirada pela prefeitura, os próprios faixeiros, os caras que fazem as faixas, eles também colocam as faixas – “Perdi meu cachorrinho”, “Dou aula de sei lá o que” [...] eles colocam – “Não, nessa rua não funciona bem, nessa rua a prefeitura vai tirar. Não, nessa outra aqui dá”, entendeu? Eu já paguei os caras para eu nem ter que subir lá, você paga um pouco mais, você vai com o cara – “Aqui rola?”, “Aqui nessa rua não, a próxima”, aí vai colocando. Porque o negócio já tá na rua, não faço tanta questão do lugar, não pensei em faixas específicas para um lugar, as faixas eram de assuntos diversos e que não tinham que estar especificamente num lugar X. Agora, já fiz transgressão dentro de espaço institucional também, as faixas que estavam no Palácio das Artes, na exposição de 2017 eram faixas com, a partir de conversas colhidas com os meninos do Cefart. Os alunos do Cefart fizeram um movimento na época contra o sucateamento da escola, chamado *Menos Palácio, mais arte*, uma coisa assim, onde eles reclamavam que a atenção toda do Palácio das Artes ia pras galerias ia pro Grand Teatro e tal, enquanto os cursos, o próprio Cefart era ignorado. Isso deu uma dor de cabeça danada pra fundação Clóvis Salgado, pro presidente da Fundação, que era o curador da mostra, o curador geral, o curador não, o organizador geral da mostra que eu estava participando e as faixas todas diziam respeito à briga. Conseguimos colocar. E depois eu dei as faixas pro pessoal do Cefart, e ficaram comigo anos, foi esse ano, ano passado, 2020 ou final de 2019 início de 2020 que o pessoal pegou comigo, porque eles iam usar as faixas num espetáculo deles. Achei super legal, porque as faixas eram deles, eu tinha prometido que ia ser deles. Antes de mais nada elas são faixas de rua e é um ato transgressor colocar na rua, porque a prefeitura, porque todas as prefeituras das cidades implicam com faixa. [...] Faixa de rua é transgressora porque as prefeituras não gostam. Cada cidade tem as suas regras e as suas, umas mais, e suas formas de aplicação das regras também, umas mais duras do que as outras, mas, aqui em Belo Horizonte, que é onde eu tenho mais experiência, eu tenho experiência de rua, né, é isso: a priori é proibido, mas todo mundo põe. E aí a gente vai tentando driblar, colocando onde ela dura mais tempo. Mas, também, você nunca sabe, nunca pode prever. Às vezes dura um dia, às vezes dura um mês. Eu já vi faixa minha puindo.

PAULA PEREGRINA: É, você me contou o caso lá do sindicato, da Copasa eu acho.

MARTA NEVES: Era perto do sindicato, eu não sei, eu acho que o povo gostou tanto daquilo, que eu acho que eles... Porque tem isso também, dos moradores ou pessoas que vivem no lugar, trabalham e tal reclamarem, pode ser. Elas mesmas acionarem alguém para tirar e tal. Esses não, acho que eles amaram.

PAULA PEREGRINA: [...] durante a qualificação, as duas professoras que participaram da banca colocaram essa questão, parece que você tem um certo desprezo pela função de curador. E, não sei se seria por aí, mas, é algo interessante de entender, como que você pensa tanto as instituições de arte quanto os agentes de arte, que não são só curadores, mas os artistas, os historiadores e a curadoria também está aí, a expografia, etc. Eu acho que o seu trabalho já traz muitos elementos, mas tem essa ambiguidade que é da linguagem mesmo e que pode... às vezes a gente não entende muito bem se tem uma provocação ou se é uma homenagem. Eu acho que nesse caso nem tanto, eu acho que, eu percebo uma provocação, da minha parte...

MARTA NEVES: É, mas tem sim, eu já fui muito mais incomodada com a figura do curador talvez do que hoje. Embora minhas críticas não vão embora não. Eu acho que tem uma, acho que tem muita vaidade no meio e no meio dos artistas também, obviamente. Às vezes eu penso que a arte é muito boa e os artistas são péssimos. Os artistas são muito chatos também. Metidos, individualistas, reclamões, vaidosos, enfim. Mas os curadores são tudo isso e donos do pedaço, frequentemente os donos do pedaço, são aqueles que decidem, com muito mais poder do que o artista tem. Então é bom quando o artista consegue ser um pouco mais independente disso ou driblar um pouco essa subserviência exagerada aos meios do poder. Saber, é muito difícil, eu não sei fazer isso, saber como usar o galerista e não ser usado por ele, eu não sei se eu sei muito bem fazer isso não, porque se eu soubesse eu talvez teria mais ofertas de galerias de arte, por exemplo. Um outro problema também é que eu não tenho uma produção tão vasta como as galerias de arte pedem, elas querem muito produto, você tem que produzir como um Andy Warhol. Você tem que ter uma fábrica mesmo. Isso é uma lógica de galeria de arte, pelo menos aqui no Brasil, falando mais especificamente da realidade brasileira que aposta muito no produto palpável e em muita quantidade, dentro de uma lógica da novidade na prateleira, tem muito essa mentalidade, que é complicada. E existe também uma subserviência muito grande na figura do curador que, às vezes, ou muito frequentemente, posa, já vi acontecer várias vezes, posa como dono das obras, o dono da ideia de arte, o dono do conceito do trabalho. Já teve curador que falou pra mim: “Não, o artista precisa de um curador que dê significado à sua obra”. E eu respondi “Não, não preciso de ninguém que dê significado a não ser eu e o público”. – “Ah, mas você é diferente, eu tô falando de artista jovem”. Eu falei: “Não, não quero nem saber, não tem isso não, pra mim quem dá significado é o público e eu”. Tem muito disso, curador arquiteto de bienal que empurra seu trabalho lá pro teto pra ninguém ver, ou coloca num lugar escuro porque vai atrapalhar a beleza da arquitetura do Niemeyer. Porra! Niemeyer não precisa de celebração, de ser mais visto do que ele já é não. Ele existe até demais. Ele está mais vivo do que quando ele morreu. Eu quero que a minha obra que fala lá

que a bicha fulana de tal nunca teve ideia de como rebolar e virou engenheiro, eu quero que ela seja vista por alguém que passe ali, talvez por uma bicha também que seja reprimida. Eu acho que isso merece mais visibilidade nessa hora do que o Niemeyer, não que eu seja melhor que ele, mas eu acho que tem uma outra história aí que precisa de ser vista. Então eu tenho uma birra sim, tenho, tenho muita birra e tenho curadores amigos, por outro lado. Então é um processo que não é simples, eu acho que existe uma questão de política mesmo, institucional, política de arte, das esferas de poder, que é muito vertical, muito verticalizada. E os artistas não... a política dos editais, que são extremamente excludentes no sentido, não é porque exclui, não é porque não faz um edital específico pra mulher, ou porque não faz um edital específico pra gente trans ou pra gente preta, não. É porque exclui na própria linguagem. É de uma burocracia extrema, chega a ser bizarro às vezes, beira o medievalesco: objetivos, metas, a diferença entre monitoramento e, gente, tem até uma performance que eu brinco com isso... tem duas palavras que o povo do universo das empresas usam, que pra mim eu nunca consegui fazer diferença, é monitoramento e acompanhamento, são duas coisas que são sinônimas e o povo faz uma diferença. Edital fica: metas e objetivos, tudo que é sinônimo tem que ser separado. É um absurdo e que vem do meio acadêmico também, é contaminado pelo meio acadêmico também que é bizantino. É uma merda! Então, os artistas... olha, na pandemia que pela primeira vez eu fui ver nas redes sociais artistas reclamando de editais. Eu reclamo desde a década de 90. Pela primeira vez, porque todo mundo é subserviente: "Ai, não, eu quero mais edital!". – "Não, eu quero menos!". Menos e mais fácil. Que seja mais acessível. Porque os editais difíceis você tem que contratar pessoas para decifram os editais, fazer cursos e cursos e tal, não adianta você ter mil que você não vai acessar. Eu quero editais mais precisos, mais diretos e mais democráticos, enfim, quero oportunidades diversas. Acho que tem muito isso, é questão mesmo de uma hierarquia muito rígida, que vai ficando cada vez pior, mais burocrata e que envolve o universo da curadoria também, das instituições, acho que tem essa complicação, que é a maneira como a figura do curador, muitas vezes se porta, a maneira como essas instituições muitas vezes se comportam, a maneira como as galerias se comportam, a maneira como os espaços de arte se comportam, com hierarquias e hermetismos que são nojentos, são antipáticos, são absurdos, para dizer o mínimo. Por outro lado, eu tenho amigos curadores. Inclusive as exposições, quando elas ficam maiores e ganham mais peso, elas ficam mais chatas. É muito melhor, dá muito mais alegria participar de um evento lá no Undió, que é uma ONG pequena no centro da cidade, onde a burocracia que é envolvida quando tem dinheiro é mínima e as discussões são muito mais diretas, próximas entre as pessoas envolvidas do que participar de uma Bienal de São Paulo, que é um espaço de muita vaidade, muita conversa indireta, separada de você que não te alcança e que você não alcança, muita dureza, muita rigidez, muita hierarquia: artistas mais importantes do que outros, você sente que existe isso. Você sente que existe gente que é menos. Existe curador que é menos dentro do status da curadoria. Vem com o papo de horizontalidade, não existe. Isso é conversa, isso é falácia. Não existe horizontalidade nem na Academia Transliterária, vai ter horizontalidade na curadoria da Bienal de São Paulo? Ah, conversa fiada! Então, não sei se é a figura do curador em si, é isso que eu quero dizer. É a maneira como ela funciona dentro das instituições, não sei se são as instituições por si, mas a maneira como elas lidam com o universo da arte e seus diversos agentes, seus diversos sujeitos, enfim. Não é a galeria em si, mas talvez a mentalidade de que a galeria não seja um espaço de difusão de arte, mas mais um espaço, uma loja de vendas associada à vaidade do seu dono e dos seus fregueses

compradores, ditos colecionadores. É mais por aí, talvez. A lógica de funcionamento dessas instâncias aí todas.

PAULA PEREGRINA: [...] Você tem alguma utopia que você constrói para você mesma em relação a como que deveria funcionar a arte? Alguma ideia que te passa pela cabeça: deveria ser isso, deveria ser assim, não sei...

MARTA NEVES: Não uma utopia completa, não tenho uma utopia completa não. É impossível, porque é tão complicado esse negócio. Mas eu acho que seria lindo se a gente pudesse ter mais possibilidades de, dentro de um sistema, porque eu queria que a vida em geral fosse menos burocrática, acho que se a vida toda fosse menos formal, se ela fosse mais informal, com pequenos grupos que fossem se juntando, se organizando minimamente para produzir, para fazer a arte circular, talvez a gente tivesse um processo um pouco mais abrangente, mais democrático. Um processo não só de acesso à arte, até de venda, de sobrevivência. Agora, esse universo tão complicado, tão massudo, tão carregado, eu acho que é difícil. Eu entendo que para certas produções as coisas tem que ser grandiosas. Você não vai fazer um filme, um longa-metragem de duas horas sem grana nenhuma, na tora. Que saídas um cineasta, por exemplo, tem para realizar certos projetos dele, que não sejam grandes patrocínios, que não seja um processo mais complexo? Mas, talvez se a gente tivesse uma disseminação... Não tem uma grande utopia, fico pensando em pequenas utopias. Uma disseminação maior de iniciativas pequenas, onde os artistas pudessem, com dignidade, propor, realizar e sobreviver com seus trabalhos, seria lindo. Uma coisa menor. Não tão grande, mas menor um pouco. Com processos menos burocráticos, menos fechados pro acesso geral, menos elitistas, eu acho que seria melhor. Isso já seria um início de caminho.

PAULA PEREGRINA: Então você tem uma percepção de que a arte tem uma função social, algo que você imagina, ou que poderia ter?

MARTA NEVES: Tem. Não quer dizer que seja uma função no sentido, como eu já disse, de uma mudança radical. Mas se não tivesse nenhuma função, acho que a gente tem um bom exemplo com a pandemia, se ela não tivesse nenhuma função social, como as pessoas estariam dando conta desse processo que vem se desenrolando há quase um ano? Impossível! Eu sobrevivi, vou falar de uma experiência pessoal, não é eu fazendo arte, é eu estando junto com aquilo que é feito por uma outra pessoa. E de uma certa forma todos fazem um pouco, ajudando, mas quem é o grande provedor disso é um cara. Eu sobrevivi há vários domingos tendo que olhar meu pai em casa, que é muito idoso, com uma dificuldade enorme de andar, caindo, muito autoritário, muito difícil de lidar com ele, a relação sempre foi muito difícil e tal, uma depressão danada, eu sobrevivi assistindo as lives do Rodolfo Xisto, DJ Xisto lá de São Paulo nos domingos à tarde, que são sensacionais, é como um programa de rádio. Estou falando um programa de rádio porque tem uma interação no chat, todo mundo criando apelidos pra live, comentando coisas, conversas paralelas, morrendo de rir. Ele cumprimenta as pessoas, conversa, fala e tal. É um DJ colocando som. É o que, é uma função essencialmente artística e com caráter social. Simples assim. Pequeno assim, tá mudando a humanidade? É a vacina que vai salvar milhões? Não, não tem essa pretensão, mas tem uma função de dar um gás, de força

de vida, como diria o Nietzsche. Eu acho que isso é fundamental. Eu acho que a Academia Transliterária é um exemplo. Não terminamos até hoje, apesar de a gente estar há quase um ano parado em relação a atividades artísticas, existe uma série de problemas de desarticulação nossa, mas tem sempre uma promessa de criação. Semana passada, pela primeira vez em meses, a gente criou um texto coletivo. Todo mundo sai de lá com uma certa experiência de vida minimamente renovada, minuscilamente renovada. Vai salvar as travestis, provavelmente, da falta de emprego? Não. Mas dá uma sensação de que eu pertenço ao mundo da criação e, conseqüentemente, eu pertenço ao mundo? Talvez. É mais ou menos por aí. Então obviamente tem.

PAULA PEREGRINA: E a última questão que eu planejei aqui, fora, eu ia te perguntar sobre alguns trabalhos, se ainda der tempo, mas se não der depois a gente pode conversar ou eu ir te perguntando aos poucos, é sobre, não sei se tem isso, se você consegue localizar isso, mas, se teve, o que motivou você a trabalhar com essa tônica do cômico e qual a relação, se houver, com o kitsch? Se em algum momento você teve uma reflexão, ah vou fazer assim porque X. Não sei se teve isso ou se foi uma coisa mais fluida, mais orgânica, que aconteceu assim desde o começo.

MARTA NEVES: Eu acho que é uma parte da minha vida, acho que essas coisas são parte da minha vida, acho que o humor tem a ver com a maneira como eu lido com as próprias desgraças e infortúnios da vida, é um jeito de lidar com o fato de que, até de que eu me sinto, aquela coisa que a gente estava falando, que eu me sinto um pouco diferente, eu não sou a mulherzinha, eu não sou a bonitinha, eu não sou a bacana, eu não... eu acho que desde a adolescência principalmente, é uma maneira talvez de chamar a atenção, uma maneira talvez de dar uma resposta, é uma maneira talvez de eu mesma conseguir tolerar a vida – brincar com ela. Então esse é um jeito meu, eu acho, de construir a minha própria existência e que não tem como ele não resvalar para a arte. E se tornou uma ferramenta, não acho que é uma muleta, acho que é uma ferramenta. Não pode ser muleta também porque se virar uma muleta você fica querendo fazer gracinha, o que não é o caso. Eu acho até que tem um nível trágico em alguns trabalhos meus, que quem só enxerga a gracinha não é capaz de perceber. E quando eu faço uma performance lá, [...] eu não tenho registro decente disso porque o povo filma e não manda pra gente. Ah, um negócio que eu fiz no início de 2017, que eu fico trocando uma fralda, lendo um texto sobre monitoramento e avaliação, essas coisas chatas de empresas, das academias, das escolas, do universo da arte e tal, um texto chatíssimo, sobre qual que é a diferença entre uma coisa e outra, essas coisas técnicas imbecis e tal. E eu vou trocando de fralda enquanto eu leio aquilo, porque a gente se torna estúpida, eu passo talco em mim, enfim, ali pra mim teve um nível de tragédia terrível, que é a tragédia mesmo da vida transformada em dados. Transformada em lógica de metadados, telemarketing, qual é a senha para acionar a senha da senha da senha da senha, que você não lembra, porque você é um ser humano e o erro... é impossível, eu trabalho com erro. Eu acho que o erro tem uma beleza nele porque é o teor daquilo que a gente é de verdade. A gente não tem ideia, a gente canta mal, a gente não é cantor, a gente pinta mas aprendeu a pintar não na escola de belas artes, aprendeu a pintar com as senhoras do Youtube nos tutoriais de pano de prato, coisas assim. Porque o ser humano é torto, porque a gente mais erra do que tem belas comidas fotografadas no Instagram. Mas a lógica da vida exige da

gente monitoramento, avaliação, dados, metas, objetivos, planilhas e tudo mais. Acho super trágico. Mas é lógico que o trágico tem uma abordagem do humor. Quem assiste a isso só querendo uma gracinha vai olhar minha perereca lá e vai falar assim: “Ah! [?] kkkkk”, só isso. Vai ficar nisso. Então eu acho que o humor é um jeito de lidar com, é uma forma discursiva que eu achei para lidar com a vida e, obviamente, ela entra na arte. E, o kitsch, eu acabo enxergando como, tem uma coisa muito engraçada, alguém falou, perguntou: “Por que é que você tanto mexe com kitsch?”, uma amiga, super amiga minha. Não é que ela não entenda isso, ela falou que uma vez um amigo nosso em comum, que já até tem trabalho coletivo comigo, [...nome incompreensível...] e é engraçado, aquele os Clones, o Carlos faz parte desse trabalho. Ele, uma vez, comentando numa conversa separada com essa minha amiga, com a Pupu[?], ele falou: “A Marta não consegue escapar do kitsch, né?” Aí a Pupu comentou, “É, o Carlinhos acha engraçado isso”. Eu disse: “Ah, Pupu, acho que é porque eu sou mesmo”. Acho que tem uma certa ingenuidade minha ao lidar com a parte de arte gráfica, de limpeza estética, de um desenho, de uma composição, uma incapacidade quase, mesmo eu tendo feito Belas Artes, e tendo trabalhado com isso durante tanto tempo da minha vida, nunca consegui sair disso. Aliás, logo no início, quando eu senti que eu resvalava pra isso – “Não, vamos explorar, vamos explorar porque aí tem coisa”. E o kitsch é casado com o humor, porque o kitsch, tem um lado dele que é muito cruel, que é uma burrice do ponto de vista cultural, mas tem um lado do kitsch que é a pura ingenuidade de você querer parecer aquilo que você não é, que é tão trágico também e, ao mesmo tempo, na sua tragicidade, por ser exatamente ingênuo, às vezes é tão visível como uma farsa, tenta enganar mas não consegue, que tem alguma graça ali. Então, eu resolvi ir lidando com isso. Era quase que, não sei se existe essa palavra, inescapável, quase como se eu não pudesse desviar disso. E gosto!

PAULA PEREGRINA: Dos trabalhos novos que... eu te perguntei sobre o *Estacionamento de Gente*, a gente já conversou. Ah, tá! Teve uma participação sua na performance *Razão de Dois* e eu fiquei curiosa.

MARTA NEVES: Isso foi um trabalho com o Wilson Avelar. A gente foi em Inhotim, na época a gente dava aula. Wilson, também artista plástico, professor, ele é coordenador aí de artes plásticas, atualmente, da antiga Arena da Cultura, agora é Escola Livre de Artes, da prefeitura. Na época nós dois dávamos aula pro povo da comunicação, de estética, ele numas turmas e eu noutras, lá na Newton Paiva. A gente sofria lá dando aula pra comunicação, mas ao mesmo tempo a gente se divertia. Aí, certa vez, nós combinamos uma excursão pra ir em Inhotim com o povo aí de uma turma, acho que ele dava aula de outra disciplina e eu de estética, ele eu acho que de cultura brasileira, uma disciplina assim. Aí juntamos pra ir lá em Inhotim, chegou uma certa altura, eu e ele entramos naquela loja que tem lá logo no início, que tem aqueles livros de arte e tinha um caixa-prego de um livro grosso, claro, caro, enorme, chamado Guia definitivo da arte, uma coisa assim. Aí ele falou assim: “Que isso? Guia definitivo? Você vai aprender arte definitivamente! Parece gozação, né? Não Marta, nós temos que fazer uma coisa com esse livro aqui, vamos queimar esse livro, vamos fazer uma performance.”. Aí eu comecei a falar “Vamos soldar ele! Vamos fechar ele, já que ele é definitivo”. Ele, na verdade, ele decidiu a ideia, formatou o final da ideia muito melhor e aí compramos o livro lá, dividimos, que o livro era caro e num evento desses lá do

Undió, por isso que tem muita coisa importante que nasce ali dentro daquela ONG, que é um desses eventos na rua, com vários artistas, interação com o pessoal que é assistido nas oficinas do Undió. O Undió faz oficinas pra, principalmente jovens em situação de vulnerabilidade social e muitos dos projetos dos artistas envolvem esses jovens também e às vezes os artistas são convidados e só participam de um grande evento com várias performances lá no sábado, mas os alunos do Undió estão lá também. Então, quer dizer, é um momento de troca com o povo da rua o tempo inteiro. Aí, lá tinha uma lojinha que pertencia na época, ainda, à família que gerencia a ONG, do lado da casa onde a ONG funciona, aberta pra rua. Aí a gente contratou o pai de um amigo nosso que é serralheiro e ele foi moldando lá umas partes de metal e selou definitivamente o Guia Definitivo da Arte. Um ato debochadamente simbólico, ou simbolicamente debochado, enfim. E a performance era bonita porque ficava aquele livro lá sendo fechado, lacrado numa prisão, mas no meio de um fogo danado. E o livro eu acho que tá guardado, eu acho que tá guardado com a Teresa Portes, lá do Undió, esse livro existe em algum lugar. Não ficou comigo não.

PAULA PEREGRINA: Isso teve relação com, na verdade eu estava falando assim, o *Razão de Dois*, foi ótimo porque eu ia perguntar desse trabalho também, mais detalhes.

MARTA NEVES: Ah, o *Razão de dois*, ah não! Com o Wilson tinha o *Guia Definitivo*, mas tem o *Razão de Dois*, é verdade. O *Razão de dois*, ele fez um trabalho lindo, era um trabalho, *Razão de dois* é essencialmente um trabalho do Wilson, é um trabalho em que ele colocou, ele mandou fazer uma cadeira especial, aquela namoradeira, que é uma cadeira que fica uma pessoa de um lado e outra pessoa do outro, assim, própria para conversas, com uma urna entre as duas pessoas. A pessoa contava um segredo pra ele em troca de, eu não sei, na época, se ele dava vale-transporte pra pessoa, é uma, não era uma compra, era um agrado, era uma brincadeira pra quem topasse fazer essa partilha e tal. E as pessoas contavam alguma coisa que era um segredo. Ele nunca contou os segredos pra ninguém, jamais, porque isso era uma coisa do trabalho, uma coisa ética que não podia acontecer jamais de ser rompido, era um trato só entre ele e a pessoa. Ele anotava o segredo, dobrava num papelzinho e tal, colocava dentro da urna e essa urna foi lacrada para nunca mais ser aberta. É um trabalho lindo! E ele promoveu várias conversas, era um negócio patrocinado pela Funarte, era daqueles editais da Funarte e tal. E sempre tem uma parte, que às vezes eu implico com ela nesses processos. Não é que eu não goste de conversa e bate-papo com os outros não, mas tem hora que essas coisas ganham um ranço acadêmico muito chato. Aí ele chamou artistas, gente que estuda Deleuze [ênfase], que estuda não sei o que e tal pra bater um papo num, era um teatro, Teatro da Biblioteca Pública, não é isso? Era o Teatro da Biblioteca Pública. Eu fiquei pensando: “Que coisa que não condiz com o próprio trabalho”, porque as pessoas que foram lá contar os segredos jamais estarão lá dentro daquele lugar. Eu fiquei meio implicada com isso. Eu entendo o Wilson, ele estava querendo uma outra dimensão para o trabalho que também é válida, eu é que sempre fico meio incomodada com uma coisa ou outra e quero inventar algo diferente no meio do processo. Então eu falei “Eu não vou, eu vou mandar um avatar, vou mandar uma representação que não pensa, que não vai citar ninguém, que não vai falar bonito, mas que vai ficar lá meigamente como uma presença dócil, como uma presença calma”, um marco talvez dessa docilidade, ou dessa afabilidade que eu acho que é do trabalho e que eu queria que estivesse presente de alguma forma e que eu não estava enxergando. Não quer

dizer que as pessoas que participaram não fossem dóceis e devem ter falado coisas lindas e tal, mas eu queria uma coisa mais crua, como eu achava que o trabalho era cru. Aí eu mandei um cachorro. Contratei um cachorro com adestrador, porque eu tenho, sempre tive cachorro, eu tenho cachorro aqui, mas meus cachorros sempre foram muito desobedientes. Se eu levasse um cachorro meu pra um palco ele ia morder todo mundo, pular na plateia e cagar em todo lugar. Então, aí eu contratei o cara com um cachorro desses super bem comportados e o cara ficou lá, apresentou o cachorro como Marta Neves e ficou lá sentado. Uma amiga que foi, porque eu fiquei do lado de fora, Marta Neves era outra figura, uma amiga que esteve lá filmou essa coisa e nunca me passou a filmagem. Eu tenho esses problemas, às vezes a gente tem esses problemas. Se estiver com ela em algum lugar não sei nem em que mídia que está, isso foi em 2012, 10, 11, não sei, isso já tem tempo. Se ela filmou isso naquelas mini-TVs pode até ser, não sei. Mas, enfim, eu tenho foto, que é foto que eu pus ali, pouquíssima. Era uma impertinência minha, mas era uma impertinência dócil. Eu queria fazer uma impertinência dócil. Eu falei: “Não quero falar, não quero ver ninguém citando ninguém, não quero esse papo canseira, não tô disposta a isso”, mas em vez de eu falar isso, eu mandei uma presença amorosa, que talvez me representasse melhor do que eu mesma.

PAULA PEREGRINA: Mas então foi um trabalho que ele te convidou pra falar sobre, não foi um trabalho que você participou exatamente não?

MARTA NEVES: Não, não era um trabalho com ele, era uma participação num processo aí, que envolvia o trabalho *Razão de Dois*. Um processo de discussão que complementava, vamos dizer assim, o projeto *Razão de Dois*, mas cujo cerne do trabalho, cujo cerne era o trabalho que ele fez na rua com as pessoas. Mas eu considero que foi um trabalho performático meu, dentro do trabalho dele. É nesse aspecto, é por esse aspecto que eu coloquei.

PAULA PEREGRINA: Outro trabalho que me chamou a atenção, ele até me lembrou muito o *Guia Definitivo*, que você já começou a falar, foi *A terceira margem do rio*. Um trabalho que você...

MARTA NEVES: Ah, tá, mas esse já tem uma outra dimensão, mais poética de uma terceira margem que é um outro lugar, um lugar que é um, seria uma leitura, é um livro objeto muito simplório que tenta dar conta, mesmo que de uma forma tão silenciosa, de um silêncio que eu acho que tem na história do Guimarães Rosa, desse sujeito que some pelo rio e que volta mas não volta, diz que volta e não volta e que talvez tivesse num outro lugar. Lugar da memória, lugar do pensamento, [...] lugar do desejo. Eu resolvi materializar essa terceira margem, esse lugar estranho num livro, que fosse um livro objeto. Eu tenho até uns projetos que eu nunca fiz, de muitos anos atrás, de uns livros objetos em formatos muito estranhos. Estão guardados aí os desenhos. Livros que não abrem, livros redondos, livros que se fecham sobre si mesmos. Um dia eu ainda vou resgatar isso e vou fazer. Esse aí foi quase que como uma primeira experiência que ficou por aí.

PAULA PEREGRINA: Esse é um livro que ele não abre, né. [MARTA NEVES: Não abre.]. Os dois lados dele estão fechados. Por isso que ele me lembrou um pouco o *Guia Definitivo*, que é um livro que você não abre, que não tem como.

MARTA NEVES: É um livro fechado, né, mas sim, ele lembra o *Guia Definitivo* porque ele é impossível. É um livro impossível. Mas ele, por outro lado, como ele nunca tem possibilidade de se abrir, ele se acaba nessa não abertura. Porque a leitura está do lado de fora. O *Guia Definitivo*, diferentemente, foi aprisionado. Ele promete uma leitura, ele promete uma definição, mas é uma promessa tão calhorda, que é melhor que ela fique de boca calada. Então, o sentido final é avesso. Enquanto o fechamento do livro da *Terceira Margem*, ele está do lado de fora, no expectador, o *Guia Definitivo* está fechado nele mesmo, na sua presunção. Eu diria que é mais por aí.

PAULA PEREGRINA: Isso é bem legal. Porque, esteticamente tem algo em comum, mas o afeto gerado pelo trabalho poético é diferente. É por isso que me deixou curiosa. Porque assim, enquanto eu vejo o *Guia Definitivo*, eu percebo que tem uma provocação ali, mas quando eu vejo *A terceira margem do rio*, a sensação que eu tenho é até de um pouco de angústia. É outra lógica, mas a solução estética é análoga e pode até gerar uma confusão de que é semelhante, mas não é, são coisas diferentes. Isso me deixou bastante curiosa. E eu não sou uma super leitora do Guimarães Rosa, eu li algumas coisas dele, mas não sou uma super conhecedora. Então eu nem pensei nele, muito legal.

PAULA PEREGRINA: Certo. Um outro que, esse também é porque tem algumas fotos, mas eu não consegui imaginar a integralidade do trabalho, chama *Revolução cor de Rosa, Ramsés ou a Revolução Cor de Rosa*.

MARTA NEVES: Ah, tá. É porque tá realmente muito mal documentado isso, nós não fizemos uma gravação desse negócio, não fizemos um registro disso decente. E era mais uma coisa de academia, essa era uma coisa de academia mesmo, mas que a gente queria fazer diferente. Teve uma disciplina... bom, a história é a seguinte: a Camila Buzelin queria fazer um trabalho comigo. Ela é artista plástica, gostava do meu trabalho, queria fazer um trabalho comigo, pensou em fazer um trabalho comigo aproveitando gancho de um evento que aconteceria conectado a outras disciplinas a outros alunos e professores da UFMG, mas ela se inseriu no evento através de uma disciplina que ela fez na pós-graduação com a Mabe Bethônico na Escola de Belas Artes. No final dessa disciplina a Mabe, conectada com professores de outras áreas, áreas lá da Fafich, da filosofia e outros, promoveram um grande evento chamado *Estratégias do Fracasso*, pra discutir inúmeras questões da área da estética envolvendo a arte e tal. O título é bem provocativo, né, *Estratégias do Fracasso*, contou com mesas redondas, palestras, coisas muito na onda clássica acadêmica. E a Camila, que quis me chamar pra, não fazer uma coisa nesse evento, mas “Vamos fazer talvez uma obra de arte, uma intervenção”. Aí nós acabamos conversando muito e tal, bolando uma apresentação que era uma espécie de performance e a gente chamava de performance jogral dedicada à Mabe Bethônico, que é muito séria. A Mabe é muito gente boa, mas ela é muito séria. Então a gente estava querendo ver a cara dela. A Mabe, inclusive, foi minha colega na Belas Artes, nos tempos de graduação. E aí a gente bolou o seguinte, bolamos um texto que a gente lia lá na hora em forma de jogral, a coisa mais calhordamente kitsch que jamais existiu na face da terra. Aquele texto que um lê uma frase, o outro lê outra, vai passando de frase de pessoa em pessoa e no final todo mundo lê uma grande mensagem final. Era muito

uma estratégia de alunos para agradar professores no grupo escolar, na escola fundamental, uma coisa assim, nos anos 70 ou 80. Então a gente fez uma leitura de um texto que era um apanhado, eu devo ter esse texto em algum lugar, eu tenho, depois... eu acho que era um apanhado, era uma colagem de fragmentos que iam, que eu acho que eram fragmentos que tinha um pouco de tudo, mas tinha muito de, tinha alguma coisa de texto do Baudrillard no meio, daquela coisa de simulacros e simulação, essa coisa toda. Aí fizemos a leitura e a ideia era falar um pouco sobre a questão da vaidade. Estética e vaidade. Mas aí a gente quis pensar em estética, porque era um colóquio de estética, mas não no sentido amplo da palavra estética, aí a gente reduziu o sentido da palavra estética jocosamente, brincando com a estética no sentido estrito e populesco, popularesco, que é a beleza, tratamentos de beleza e tal. Projetamos no fundo da sala um fragmento de um filme muito legal chamado Vaidade, feito na, ali no Pará, no Norte do País, Região ali de Santarém e adjacências, populações ali que mora naquelas casas, ribeirinha, população ribeirinha ali, aquelas casas palafitas, aquelas casas em cima do rio e tal, sobre vaidade, revendedoras de cosméticos, lá no, também tinha alguma coisa em Belém com as vendedoras de essências que, “chega-te a mim”, passa a essência e a pessoa vem, “volta o amor”, essas coisas, “você fica bonita” e tal. É um documentário que discutia, a partir das vivências dessas pessoas que consomem produtos para se tornarem melhores, mais bonitas e tal, a ideia de vaidade. E é um documentário belíssimo, muito bacana. A gente passa um trecho dele, lê o nosso jogralzinho e chama a Judite Coelho, essa senhora de cabelo loiro que aparece aí abraçada com uma outra com a cara toda vermelha. A Judite Coelho era uma senhora que morava, vizinha da Camila Buzelin, que eu acho que até hoje ela ainda tem isso. Isso foi em 2011, não sei, ou menos, 2009, ela morava do lado da Camila, colada lá na Camila, ela se celebrou em Belo Horizonte por uma prática que era um tratamento que ela criou, chamado Plástica sem Bisturi. Uma quantidade de creme lá, umas misturebas que ela fazia pra passar na cara das mulheres e curar a velhice, a feiura, a desgracera, a flacidez e tudo o mais. Isso lá no Museu de Arte da Pampulha. Lá onde é o teatrinho lá do Museu, aquele pedaço ali e aí a gente: “E agora, como estamos falando de vaidade e beleza, chamamos Judite Coelho”. E ela, ela sabia que ela estava num evento que era um evento que lidava com outras questões. Que não era um evento que lidava com estética no sentido de beleza, mas a gente falou pra ela: “A gente quer você, porque a gente quer sacudir esse pessoal aí, a gente quer brincar com eles e propor uma coisa diferente”. Ela topou, foi lá e fez uma pequena apresentação dos seus produtos chamando uma pessoa da plateia, que é essa senhora lá. E ainda era entrevistada lá com o microfone. Enquanto isso, a diretora do Museu, que é a Fabíola Moulin, atual gestora aí da área de cultura, secretária de cultura aqui no, aqui em Belo Horizonte, pirando! Correndo de um lado pro outro pra ver se caía, com medo que caísse algum pedaço dos produtos da mulher no tapete caríssimo ou tombado pelo patrimônio histórico e artístico do Museu de Arte da Pampulha. Era uma coisa assim estrambótica no meio de um evento de discussões hiperacadêmicas sobre estética, sucesso, condução do mundo da arte, em relação à arte contemporânea, em relação às questões sociais, em relação ao patrimônio, em relação a um monte de coisas e tal. Era uma evento estrambótico ali no meio e que eu acho que deixou todo mundo meio chocado. Acho que as pessoas ficaram meio bestas com aquilo, “O que?!” ali no meio. Era como se na hora de você apresentar sua dissertação, você apresentasse uma performance com uma senhora “Ah, estamos discutindo estética, então venha cá, venha cá fazer uma cirurgia alternativa no rosto da minha orientadora”, mais ou menos isso. Foi muito divertido! Mas, desgraçadamente documentado, então o que sobrou

foram essas fotos. Tem esses problemas com trabalhos, a gente às vezes não tem documentação racional que dê conta deles. Porque perde, o sentido se dissolve demais no picote, na fragmentação da coisa. Era uma brincadeira mesmo com essa ideia de sucesso, com a ideia da casmurrice acadêmica, com o sentido da beleza, da beleza em arte pra beleza pessoal e, principalmente, com essa ideia mesmo de um ambiente tão fechado, tão restrito. Esse era um trabalho porreta nesse sentido assim, de trabalho ácido. Muito carregado. Nós pegamos pesado!

PAULA PEREGRINA: É difícil registrar esse tipo de trabalho e mesmo quando registra...

MARTA NEVES: É, ninguém filmou isso direto, porque tinha que ter uma boa filmagem. Tinha gente registrando, assim, muito fragmentariamente também. Então a gente não conseguiu um registro.

PAULA PEREGRINA: Bom, agora eu acho que tem duas questões mais relevantes do que eu anotei aqui. Uma é sobre seus primeiros trabalhos, que tem uma abordagem de elementos religiosos muito fortes, são os *Ex-votos*. Tem aqui uma *Tergiversação de Santa Tereza D'Ávila*, que se eu não me engano você falou comigo que seriam uns pequenos hímens. Eu acho que é isso, não tenho certeza. São as calcinhas com aquarelas e o *Ex-votos*.

MARTA NEVES: É, são trabalhos bem mais antigos. [...] Essas calcinhas, na verdade, foi o que sobrou de um trabalho inteiro que era uma instalação. Originalmente isso era uma instalação que eu fiz no, uma exposição no Palácio das Artes, década de 90, nem sei, 95, não lembro mais. Não eram nem expostas como tá ali exatamente, eram mais espalhadas. No meio tinha uma pintura bem brega mesmo, bem do estilo das aquarelas que estão aí nas calcinhas de um Jesus meio *queer*, com uma maquiagem e tal e que era uma brincadeira, mais um jogo meu com esse universo aí do feminino, das coisas tipicamente femininas e que tão muito ligadas a uma descrição do que seja a mulher, do que seja a suavidade, a beleza, mais uma. De uma certa forma, tem muita, aliás, em vários aspectos, tá muito conectado com aquele trabalho das bonequinhas, com esse deboche com o universo do fofo, do suave, do clichê, do glamour feminino, da boa moça e tal, que eu acho que era uma preocupação que eu tinha na época, que era uma coisa que estava dentro do meu trabalho, de uma forma muito, ainda, perto de hoje em dia, acho que ainda muito mais simplória, de investigar um pouco desse universo aí do gênero, do gênero feminino principalmente, como sendo o gênero negativo, o gênero que não presta, dentro de uma mentalidade católica e mineira, essencialmente, onde o machismo impera, tanto é que aí aparece, embora não dê... aparece algumas figuras, pontualmente, aparecem figuras masculinas com maquiagens femininas. Tem um D. Pedro de batonzinho misturado com Nossa Senhora, misturado com umas meninhas fofinhas de anúncios de cosméticos e com uma figura do Carlos Drummond de Andrade que está aí mais destacado numa calcinha completamente maquiado e com uns brinquinhos e tal. Então tinha uma coisa meio de uma arte meio *queer*, uma arte bicha, fora da norma, que eu queria colocar em relevo dentro de um universo, que é o universo dos grandes ícones, das grandes figuras e da grande retórica do bem e do mau católica, cristã. É basicamente isso que funciona nesse trabalho, se é que ele funciona, porque, as calcinhas separadas funcionam, elas aí funcionam até melhor do que a montagem específica do trabalho original no Palácio das Artes. E, daí, eu sempre tive uma

antipatia dessa Santa Tereza D'Ávila, que todo mundo louva como sendo uma grande, como sendo um ícone. Eu nunca li nada que essa dona escreveu, se escreveu, parece que ela escrevia, parece que ela tinha umas visões, falava umas coisas poéticas... Eu morro de preguiça disso! Para mim era alguma mulher que tinha um sofrimento mental profundo, devia padecer de algum processo, alguma doença, algum processo psíquico grave, que tinha visões e aí tem essa história do êxtase da santa. É uma mulher que devia ter orgasmo pensando em Deus, em Jesus, essas coisas, no meio do sofrimento extremo dela, de mulher extremamente reprimida e que as pessoas colocam como sendo uma santa, como sendo a redentora das mulheres. Pra mim é só isso. Então é tergiversação, é falação ao acaso, é dar volta em torno de um assunto, que é no mínimo repressão. Então eu brinquei com isso um pouco aí nessas calcinhas. E os *Ex-votos* eu fiz durante muito tempo e eles são meio que o ponto de partida pra vários outros trabalhos, onde eu faço a mistura da palavra com a imagem. Depois vieram as *Proposições Matemáticas*, depois vieram aquelas toalhas, depois vieram as capas de revista e até hoje eu misturo palavra com imagem num processo similar. Às vezes uma palavra só com uma imagem, às vezes uma frase, às vezes um pensamento, um deboche. Eu gostava muito, eu descobri através de uma exposição de arte, pesquisa que a Cristina, é uma grande pesquisadora, historiadora mineira que pesquisa ex-voto daqui [...]. Ah, esqueci o nome dela, ela é muito foda, daqui a pouco eu lembro. É uma historiadora muito bacana que pesquisou intensamente os ex-votos aqui de Minas Gerais e eu lembro de uma palestra dela aqui nos anos 90 e me impressionou muito, ela mostrando um monte de slides dessas tábuas votivas, que são muito comuns aí nessas partes dedicadas a ex-votos, aos ex-votos dos santuários das igrejas. Não são só os objetos que as pessoas levam, “Ah, Nossa Senhora curou minha mão”, então eu levo uma mãozinha de cera e coloco lá, “Curou meu pé”, eu levo um pezinho de cera. Não, mas tinha as tábuas, ou seja, as pinturas sobre madeira com a descrição assim: com o desenho, a pintura de um acontecimento. O sujeito que caiu do cavalo, tem isso lá no Santuário Bom Jesus do Matozinhos, em Congonhas, é fantástico. Tem coisa lá do século XVIII, XIX. Cena do cara caindo do cavalo, pintada e embaixo “Mercê que me fez o Bom Jesus do Matozinhos, porque caí de um cavalo e voltei a andar”, coisa assim. E os dizeres às vezes são muito interessantes. Tinha um deles que falava o seguinte “Graça que Nossa Senhora concedeu à fulana de tal, uma moça que sofria de um mau de caráter”. Aí eu acho que tinha uma pintura da dona grávida, tipo assim né, deu fora da época. Coisas do gênero. Tinha umas coisas muito, tem coisas incríveis, que são documentos históricos no sentido também de comportamento, de um pensamento sobre a vida e tal e as próprias composições das frases, elas têm um teor também literário muito curioso. Eu comecei a ficar muito encantada, pesquisar um pouquinho isso, e juntei com um monte de elementos que a gente tem à disposição, eu como uma juntadora de coisas kitsch, eu tinha coisas, santos antigos da minha avó, recortes de revista antiga, um monte de balangandãs e comecei a fazer esses ex-votos agradecendo por coisas, só que são ex-votos ao contrário. O ex-voto, geralmente, tá lá um agradecimento por uma graça concedida, por algo que foi alcançado. Aqui eu agradeço coisas que não deram certo, ainda tinha essa brincadeira, tinha essa torção com o cotidiano real ou esperado em relação a uma promessa.

PAULA PEREGRINA: Bom, eu acho, do que me chamou a atenção imediatamente, me deu dúvida, eu acho que foi tudo. Só confirmar aqui. [...]. Eu vi um

texto sobre *As 12 tarefas*, que no seu livro até, eu estava olhando e está *Os 12 trabalhos*, mas você falou que o nome certo é *As 12 tarefas*. [MARTA NEVES: Erro do editor.]. E você mandou um texto que dá a impressão de que foi realizado em Belo Horizonte, parece que é um projeto. E aí eu fiquei na dúvida...

MARTA NEVES: Ah, é o projeto. Não, é porque esse texto, deve ter sido o texto do projeto, é o texto do projeto. Porque ele foi pensado para Belo Horizonte, foi pensado com trabalhos do Museu da Pampulha. Seriam escolhidos trabalhos do próprio acervo do museu, seria uma forma inclusive de cutucar. Isso é uma coisa que muito me incomoda em relação ao Museu da Pampulha, é o fato de que ele é um Museu e um não museu. Ele tem um acervo, ele tem profissionais sérios que trabalham lá, profissionais dedicados, gente da conservação e restauração, mas não foi construído pra ser museu, é mal localizado ou no mínimo localizado num lugar com um acesso péssimo para o grande público e portanto ele é mau visitado, talvez, como deveria ser um museu em função, acho que em primeiro lugar, da localização, não exatamente da localização, mas da dificuldade do acesso e padece do problema que todas as instituições de arte têm de uma dificuldade de interação maior com o público. A própria localização, não é que é tão mal localizado, não estou dizendo que a Pampulha é ruim, mas quanto mais museus a gente tivesse, talvez, no centro da cidade seria legal. Ou que eles pudessem também circular ou acontecer nos bairros periféricos, se a gente tivesse núcleos museológicos, centros de cultura funcionando dispersamente pela cidade. No mínimo no centro, quando eu falo centro, é porque o centro, num primeiro momento seria uma visão, seria dentro de uma visão de que pelo centro circulam tantas pessoas. Mas é preciso também pensar que existe uma necessidade de descentralizar o universo da arte. Mas a descentralização ali para aquela região específica da Pampulha não é de fato descentralização. Eu acho que é afastamento do público, ainda mais com o grande problema do acesso. Acesso, divulgação, incentivo. Mas o grande problema do acesso eu acho sério. Que continua a ser, isso há anos é assim. O museu tem outros problemas também. Você não pode fazer um monte de coisas lá dentro, porque é Niemeyer, não se mexe com Niemeyer. Não foi construído pra ser museu. O próprio acervo, que é dinheiro público [...], as obras de arte... já sofreu, já teve que sofrer restauração várias vezes, porque aquilo ali inunda nas chuvas e tal, porque não tem, não foi feito nas condições corretas para acondicionar obras de arte. Há um planejamento, um projeto, há anos, há décadas talvez, de se construir um anexo ali. Tem até um terreno da prefeitura que jamais é construído. Então o museu tem uma série de problemas. Em relação à ideia, acho que: número um, da própria configuração do espaço; mas principalmente, número dois, em relação ao acesso, ao fomento, a ida das pessoas e a possibilidade de acesso real delas ao lugar. Tanto é que ele acaba virando um nicho especificamente para noivas, que vão ali de carro para tirar foto, para seus álbuns, essas coisas assim. Mas o povão em geral não vai ali e nem pensa em ir ali enfrentar a dificuldade do transporte para chegar até ali. Isso é uma coisa que sempre me incomoda em relação ao Museu da Pampulha. Então, movida por isso também, eu pensei em, "Tá, vamos fazer esse museu funcionar", eu sempre fico pensando, "Vamos fazer esse museu funcionar", e propus. Era um edital da Mostra Fiat de Cultura que ia acontecer, a mostra final ia acontecer no Parque Ibirapuera, paralela à Bienal em 2006. Era num porão lá da Bienal. A entrada é dentro do Parque. Aí eu pensei, vou fazer um vídeo, uma ação que resultará num vídeo a ser exposto lá. Mas a ação eu quero que aconteça em Belo Horizonte, a proposta seria em Belo Horizonte, pegando peças do acervo do museu. Cada peça correspondente a um signo do zodíaco. Porque eu tinha

uma gravação que a Elke Maravilha mandou pra mim, que eu conheci a Elke, conhecia [...], falando dos doze signos do zodíaco. Tenho essa gravação em fita cassete até hoje. Muito legal, é um texto lindo aí de um autor antigo, nem ela lembrava o nome do cara, e que abordava a ideia de signo numa outra perspectiva, completamente diferente dessa coisa mais corriqueira dos horóscopos, bem cafonas e rasteiros, essa bobagem. Era usar o signo pra falar do ser humano, uma coisa assim. Um texto com um viés assim, uma construção mais criativa, talvez até literária, enfim. E na boca da Elke virava então uma maravilha. Eu pensei, vou fazer a Elke ser apresentadora disso e montei toda a coisa. Aí a gente teria uma Van, já que o grande problema, número um pra mim, é o acesso, uma van que traga as pessoas do Centro de Belo Horizonte, pensando que o Centro é, mais uma vez, essa confluência. Talvez hoje em dia eu propusesse isso de uma forma diferente. Eu gosto do Centro, eu tenho uma visão talvez até um pouco romântica do Centro da cidade, com uma ideia de que o centro seja o ponto nevrálgico, onde todos, toda a cidade se cruze, ou pelo menos deveria ser. Por outro lado, a cidade cresce demais de forma desordenada e hoje em dia fala-se muito mais em, numa perspectiva aí talvez mais progressista, em descentralização. Não é afastar as pessoas do centro, mas talvez levar um monte de possibilidades para as pessoas em outros lugares mais distantes. Talvez eu repensasse isso. Mas a ideia original era essa. O Centro, um lugar de confluência, lá no centro as pessoas seriam convidadas por ela a entrar numa van, uma coisa assim e iriam para o Museu da Pampulha, onde ela apresentaria essas doze obras que seriam equivalentes aos 12 signos, de acordo com o texto dela. Numa possibilidade de mediação, porque a Elke tinha essa... a Elke que era o grande museu ambulante, um museu que não tinha endereço físico, um museu nômade, um museu que andava, no sentido de ser alguém que vivia arte intensamente e se comunicava com o grande público, como talvez um museu deva ser. Então eu propus isso. Só que aí tinha a coisa da produção, a própria Fiat exigindo um monte de coisa, a coisa tem que ser feita em São Paulo. Tive que adaptar a coisa toda lá pra São Paulo, mas consegui através dos contatos, via Linha Imaginária, um projeto incrível que eu fiz parte, tá no meu currículo orgulhosamente, gerido pela Mônica Rubinho e Sidney Philocreon, meus amicíssimos, grandes artistas plásticos. Aí consegui através dos contatos deles e gente até que eu já conhecia, que já tinha conhecido através do Linha Imaginária, que o Centro Cultural São Paulo recebesse a gente e tal. Então mudou um pouco a configuração da coisa, mas fizemos a partir da Praça da Sé até o Centro Cultural São Paulo, aproveitando já as obras que estavam lá. Já não seria mais do mesmo jeito que eu pensei originalmente, mas como várias obras estavam lá... Aí eu deixei por conta da Elke. Faz do jeito que você quiser, porque também ficar dirigindo a Elke, com aquela competência comunicativa dela, era meio ridículo. Então, assim fizemos. Então o texto veio como texto do projeto, não é o texto que descreve exatamente como a coisa aconteceu.

APÊNDICE B – ERRO: EXPERIMENTO DE EXPOSIÇÃO-INTERVENÇÃO ARTÍSTICA DIGITAL COM OBRAS DE MARTA NEVES

A grosso modo, o marketing digital é uma estratégia que predomina no meio virtual em comparação a estratégias tradicionais de publicidade. Em coerência com a área, ele utiliza elementos de diferentes campos de conhecimento na elaboração de estratégias e recursos voltados para a venda de produtos e serviços, difusão de marcas ou ideias, ampliar acesso a sites, páginas, perfis de redes sociais e afins. Esse tipo de marketing pode se utilizar tanto de anúncios propriamente, quanto de estratégias indiretas, como a produção de conteúdo de interesse de determinados perfis, chamados personas – pessoas fictícias criadas a partir de pesquisas e análises, a fim de criar um perfil humanizado de público, de modo a entender seus problemas e possíveis soluções. Assim, os conteúdos são criados de modo a responder a tais problemas em diferentes níveis, educando e direcionando progressivamente as personas a consumir as ações desejadas pela estratégia.

Mesmo os anúncios são muito distintos das técnicas tradicionais, consideradas invasivas. Por trás das peças gráficas e textos que as acompanham, há táticas de segmentação e direcionamentos, de modo que os anúncios apareçam para pessoas cujas pesquisas, comportamentos online e hábitos de navegação coincidam com o que está sendo veiculado, o que é possível graças a certas tecnologias, a exemplo dos já popularizados algoritmos. Em síntese, diferente da publicidade tradicional, que pensa principalmente na veiculação de algo, o marketing digital pensa em como obter uma ação do público em relação ao que é veiculado. Enquanto a primeira pensa principalmente no que quer transmitir, o segundo pensa em como quer que o que transmite seja recebido.

Acumulo alguns anos de atuação com o marketing digital, principalmente como redatora, conhecendo parcialmente suas lógicas e estratégias, assim como o funcionamento de certos recursos. Diante da tangente relação de parte dos trabalhos de Marta Neves com a publicidade e o desejo de ter um produto prático e de alcance mais amplo do que a produção acadêmica a partir da pesquisa, cogitamos a possibilidade de explorar os recursos do marketing digital a partir de uma abordagem humorada e desviante, coerente com a tônica da obra da artista.

Erro é um experimento propõe a apropriação de alguns recursos do marketing digital para invasão de espaços comerciais por obras de arte, confundindo elementos

estéticos e discursivos que se aproximam sem fidelidade dos recursos estratégicos de anúncios digitais, causando uma interrupção na experiência rotineira daqueles que são atravessados pelos anúncios-obra. Tratam-se de anúncios publicados a partir do Google Ads com obras de Marta Neves e chamadas elaboradas por ela. Em parceria e troca constante com a artista, compus as peças gráficas dos anúncios, elaborei e gerenciei a estratégia para respectiva publicação do material e incluí uma página no site da artista para exposição integral de todas as peças elaboradas, que foi utilizada como URL de direcionamento dos cliques nos anúncios.

O Google Ads é uma plataforma de criação e gerenciamento de anúncios online em formatos de texto, imagens e vídeos. No caso da navegação por sites e blogs, eles podem ser identificados como os banners com imagem e texto, apenas imagem ou apenas texto que aparecem nas laterais, como pop-up ou em meio ao conteúdo acessado. Os anúncios são gerados a partir de uma campanha que oferece várias alternativas de configuração para segmentar regiões, línguas, perfis de público, tipos de conteúdo relacionados aos anúncios, dentre outras opções, algumas mais avançadas, que demandam conhecimento em técnicas específicas, como o SEO ou linguagens de programação. É necessário observar várias normas para elaboração das peças gráficas e publicação dos anúncios, como formato, tamanho, resolução, extensão, conteúdo, quantidade de palavras.

As alternativas escolhidas para execução da experiência Erro foram simples, logo que o interesse é invadir um espaço dedicado a fins comerciais com arte. Para elaboração da campanha Erro foram produzidas 35 peças gráficas compostas por obras de Marta Neves e recortes de chamadas (textos curtos) elaboradas por ela, que também foram reproduzidas estrategicamente nos campos dedicados a textos que acompanham os anúncios na plataforma. Tais anúncios foram divididos em quatro títulos de destaque, os mesmos que foram reproduzidos nas peças: *Viaje errado*; *Abrace seu tédio*; *Faltam ideias?* e *Todo burro tem rédea: Aprenda Coaching*. Cada conjunto tem em comum a lógica da produção gráfica e uma seleção específica de obras de Marta Neves:

- **Viaje errado. – Cadastre-se para perder o foco:** Souvenires; A tergiversação de Sta. Teresa d'Ávila; Retratos falados de paisagem; Nessa rua tem um mar.

- **Abrace seu tédio sem sair de casa:** Cenas para uma vida melhor; Meritocracia de pano de prato; Estacionamento de gente.
- **Faltam ideias? Venha cá e aprenda a não tê-las:** Não Ideia; À boca pequena, naturalmente; Impressão nascer do sol.
- **Todo burro tem rédea: Aprenda Coaching:** Decálogo do ilusionista e Reconciliação instantânea.

Conforme as obras da artista e chamadas elaboradas por ela, foram pesquisadas e selecionadas palavras-chaves relacionadas, optando-se por aquelas que apresentaram um número de buscas viável, ainda que este dado seja variável. Essas palavras foram inseridas manualmente na campanha: lugares para viajar; to no tédio; estou com tédio; oq fazer no tédio sozinha; tédio em casa; ai que tédio; perder o foco; *coaching life*; coach ou coaching; ideias ou idéias; ideias para vender; ideias para negócios; ideias para trabalhar sozinho; ideia; *idea*; *places to travel*; *boredom*; lembrancinhas; surfar.

Como recurso automático da plataforma, outras palavras-chaves foram sugeridas a partir da URL para a qual as pessoas seriam direcionadas ao clicarem nos anúncios (página do site de Marta Neves, em construção, dedicada à exposição dos anúncios). Devido à natureza do site identificada pela plataforma, estas palavras foram relacionadas à arte. No total foram indicadas 42 palavras-chave que contribuem para aparição dos anúncios, por exemplo, conforme as buscas de usuários no buscador do Google ou sites, blogs e afins que apresentem conteúdos relacionados.

Inicialmente, os anúncios foram configurados para exibição em qualquer país, para falantes de português e inglês, eliminando-se somente os usuários com navegação monitorada por familiares, geralmente composto pelo público infantil. Dessa maneira, o principal recorte foi direcionado pelas palavras-chaves, que abrangem tanto pessoas interessadas em arte e afins como em assuntos díspares. A campanha foi lançada em 1º de setembro, com um investimento baixo e duração indefinida, uma vez que a cobrança é feita por cliques nos anúncios, de modo que as peças continuarão aparecendo online enquanto o valor investido durar.

Posteriormente, devido à falta de efetividade das palavras-chave e exposição dos anúncios em locais duvidosos e pouco interessantes para a proposta, optou-se por segmentar o público especificamente para regiões falantes de língua portuguesa e a campanha passou por melhorias em sua configuração. Até o dia 24 de outubro,

os anúncios alcançaram 153.104 visualizações e 2.870 cliques. Efetivamente, a página da intervenção Erro contou com 963 visitantes e 1.126 sessões. Considerando-se que, no que diz respeito aos aspectos técnicos, tratou-se de uma ação amadora, foi possível vislumbrar perspectivas de uso e subversão da ferramenta publicitária digital para fins artísticos, o que poderá alcançar maior impacto a partir do desenvolvimento de uma estratégia profissional.

Quanto ao processo realizado por mim, isto é, a elaboração dos anúncios e gerenciamento da campanha, defendo que se trata de um trabalho à margem da curadoria, por suas interseções com outras práticas, dentre as quais a artística. As peças elaboradas, contudo, consideraram a interação com a obra e sua adequação para o meio ao qual se destina, utilizando tanto imagens quanto palavras da artista. Aproxima-se de atos como escolher uma posição, um local, uma cor, uma sequência, uma legenda no modo expositivo tradicional. Todas as escolhas foram feitas para favorecer o contato, difusão e interação com a obra de Marta. Com isso, observou-se para a seleção das obras, além da dissertação e conversas internas, inclusive entre imagens e textos, as normas do meio no qual seriam exibidas, tal qual ocorre, também, em espaços expositivos tradicionais.

Contudo, a razão de chamar Erro de exposição-intervenção e não exposição somente é por sua forma de interação com o público, que se utiliza de um recurso paralelo e sutilmente invasivo, com potencial para alcançar pessoas que não necessariamente estão em busca do contato com obras artísticas ou mesmo com esse tema. Fora isso, utiliza-se como espaço de exposição um espaço comercial digital. Erro é um ato de contaminação e apropriação desse espaço e seus recursos, permitindo reflexões sobre aspectos relacionados à relação entre arte e este novo espaço público – a rede, a internet, o virtual –, que apesar de sê-lo, ainda é pouco compreendido como tal.

Isto posto, seguem o *print* da página do site, alguns exemplos das obras-anúncio aproximadamente do modo como aparecem na web, assim como dados gerais da ação. Ademais, todas as peças gráficas de Erro podem ser acessadas no link: <https://martaneves.wixsite.com/marta-neves/erro>

Basta clicar para desmarcar ou para selecionar as opções WWW.com. Clique aqui para ajudar

Google

Google

Adicione BURRO

RETRATO FALADO DE NONA BELA!

TEM UNS PRODIGOS FEIOS, MAS NÃO SÃO FEIOS COMO OS DE BELA INKUBIETE E TEM UM PORTO* (BURRO: 9.4 17)

viaje
ERRADO

Like

BUDDHA

TODO BURRO TEM RÉDEA

Aprenda Marketing

Você acabou de visitar uma exposição artística

Facebook

Visualizar

Sites e apps

Serviços do Google

Principais formatos de anúncio

Exemplo de seu anúncio gráfico com as dimensões 140x140

Exemplo de seu anúncio gráfico com as dimensões 300x250

Exemplo de seu anúncio de texto com as dimensões 300x250

Exemplo de seu anúncio nativo com as dimensões 450x120

Os anúncios exibidos aqui são exemplos e não incluem todos os formatos possíveis. Você é responsável pelo conteúdo dos seus anúncios. Verifique se os requisitos fornecidos cumprem a política, individualmente ou em conjunto.

Salvar Cancelar

Videos

Opções (clique em modo retrato ou paisagem de aproximadamente 20 segundos funcionar melhor)

Videos

Adicione até 5 fotos

Erro

1:10

Título

Título longo (1)

Abrace seu tédio

16:10

Descrição (1)

Adicione até 5 descrições

Abrace seu tédio sem sair de casa

33:10

Descrição

Nome da empresa (1)

Marfaterias

11:10

Outras opções de formato

Opções de URL do anúncio

Mais opções

As salvar o anúncio, você o atualiza para uma nova versão e o envia para revisão. As revisões das versões anteriores continuam visíveis. Saiba mais

Seus anúncios nem sempre incluem todo o texto e todas as imagens, alguns formatos podem conter ou não cores de anúncio. Também é possível que algumas das suas cores personalizadas não sejam usadas.

Google Ads interface showing an advertisement for 'Viaje Errado'. The left sidebar contains the following fields:

- Titulo** (4 / 30)
- Titulo longo** (12 / 90): Viaje Errado
- Descrições** (30 / 90): Cadastre-se para perder o foco
- Nome da empresa** (11 / 25): Marta Neves

The main preview area shows a mobile phone displaying a video advertisement with the text: 'Viaje Errado', 'Erro', 'Cadastre-se para perder o foco', and 'Marta Neves'.

Google Ads interface showing an advertisement for 'Viaje Errado'. The left sidebar contains the following fields:

- Titulo** (4 / 30)
- Titulo longo** (14 / 90): Faltam ideias?
- Descrições** (47 / 90): Faltam ideias? Venha cá e aprenda a não tê-las.
- Nome da empresa** (11 / 25): Marta Neves

The main preview area shows a mobile phone displaying an advertisement with a banner image and the text: 'Viaje Errado', 'Erro', 'Faltam ideias? Venha cá e aprenda a não tê-las.'.

Google Ads interface showing an advertisement for 'Viaje Errado'. The left sidebar contains the following fields:

- Titulo** (4 / 30)
- Titulo longo** (16 / 90): Aprenda coaching
- Descrições** (39 / 90): Todo burro tem rédea. Aprenda coaching.
- Nome da empresa** (11 / 25): Marta Neves

The main preview area shows a mobile phone displaying an advertisement with a blue background and the text: 'TODO BURRO TEM REDEA', 'Aprenda coaching', 'Erro', 'Todo burro tem rédea. Aprenda coaching.', 'Marta Neves', and buttons for 'Fechar' and 'Abrir'.

25/10/2021 00:18 Visão geral - 576-422-2791 - Google Ads

Todas as campanhas

Visão geral

Status da campanha: **Todas**; Status do grupo de anúncios: **Todas** Adicionar filtro

+ Nova campanha

Recomendações

61,3% Sua pontuação de otimização

Finalize a configuração do... +17,1%

Conclua a configuração do acompanhamento de conversões certificando-se de que suas ações...

Visualizar

2,87 mil Cliques

153 mil Impressões

R\$ 0,03 CPC médio

R\$ 73,97 Custo

1 de set de 2021 25 de out de 2021

Campanha de rascunho

A campanha 1 foi criada em 01/09/2021 21:42

Criada em: 1 de set de 2021

Tipo de campanha: Smart

Grupos de anúncios: Nenhuma

Palavras-chave: Nenhuma

Retornar rascunho Descartar

Campanhas

Erro	Custo	Cliques	CTR
	R\$ 73,97	2,870	1,87%

Todas as campanhas

Avaliar as conversões

1. Seleccione a ação que você quer acompanhar

Uma ação de conversão é algo que as pessoas fazem depois de interagir com os anúncios e que é valioso para sua empresa.

Selecionar

2. Adicionar o código de acompanhamento ao seu site

Gerenciar conversões

Anúncios de display

Classificar por: Impressões

Erro

300 x 250 sem título

Adverts (3x3) 3x

Anúncio	Impressões	Cliques	CTR
Ativado	54,173	946	1,75%

Anúncios de display Extensões

Dispositivos

Dispositivo	Custo	Impressões	Cliques
Smartphon...	94,8%	3,5%	1,5%
Table...	0,2%	0,2%	0,2%
Computador...	3,1%	0,7%	0,7%
Telas de ...	3,3%	0,9%	0,1%

Dispositivos

Informações demográficas

Gênero

Sexo e idade

Sexo	Idade
Masculin	18 a 24 25 a 34 35 a 44 45 a 54 55 a 64 +65
Feminin	

Com base em 89% das suas impressões com informações de sexo e idade conhecidas.

Sexo e idade

Dia e hora

Dia

Dia e hora

Hora

Programação de anúncios

Instale o app Google Ads para dispositivos móveis

Configure seu site
Faltam 2 etapas

Início

Contatos

Inbox

Recursos de CRM

Marketing e SEO

Análises e performance

Visão geral do tráfego

Visão geral das vendas

Visão geral dos visitantes

Relatórios

Estatísticas

Análise comparativa

Velocidade do site

Atualize por email

Finanças

Canais

Configurações

Aplicativos

Fazer upgrade

Acesso rápido

Visão geral do tráfego

1 de setembro - 24 de outubro de 2021 em comparação com o período anterior (9 de julho - 31 de agosto de 2021)

Sessões do site **1.126** ↑ 28050%
Visitantes únicos **963** ↑ 23975%
Duração média da sessão **31s** ↓ 52%

Sessões ao longo do tempo



Ver relatório completo

Visitantes novos x recorrentes



Ver relatório completo

Sessões por dispositivo



Ver relatório completo

Principais fontes de tráfego por sessões

Direto	↑ 63.300%	634
googleads.g.doubleclick.net		247
youtube.com		208
doubleclick.net		21
google.com	↑ 200%	6

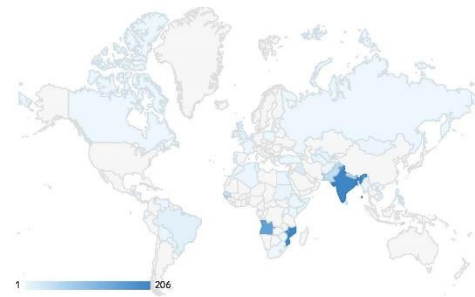
Ver relatório completo

Principais páginas por sessões

/erro		1,126
/(Homepage)	↓ 67%	1
/blank-1	0%	1
/sobre-erro		1
/sobre-no-ideias	0%	1

Ver relatório completo

Sessões por País



Ver relatório completo

Países	Sessões
Cabo Verde >	206
Índia >	205
Mozambique >	198
Angola >	162
Nepal >	53
Pakistan >	47
Senegal >	32

1 2 3 4 5 ... 8 >

ANEXO – TEXTO DE ROLEZINHO OFICIANTE

1 - SAUDAÇÃO INICIAL

Sabe o Homem que encontraram no gelo?
 Encontraram no gelo da Prússia? Enrolado?
 Os arqueólogos encontraram no gelo gelado da Prússia?
 Perto das colinas calcáreas da Prússia?
 Sabe o Homem que encontraram?
 Você viu?
 O Homem vestígio?
 O Homem engolido pela terra primitiva? Da Era Quaternária, não sei? Secundária?
 Sabe deste Homem?
 Irmão do Homem de Piltdown?
 Primo do Homem de Neandertal?
 Do velho Cro-Magnon?
 O Homem de 100 mil anos antes de nossa era? Ou mais? Um milhão de eras?
 Homem com mandíbula de chimpanzé?
 Não sabe?
 Homem desenterrado por acaso? Pelos viajantes, por acaso?
 Visto nas costelas frias da Prússia, repito? Prússia renana, vá saber lá o que é isso?
 O Homem ressuscitado, você viu na TV?
 De ossos miúdos? Esmiuçados?
 Abertos para estudo? À visita nos museus americanos?
 Como uma múmia sem roupa?
 O Homem embrionário?
 Das origens cavernosas da Humanidade?
 Sabe este Homem, não sabe?
 Mesolítico?
 Nômade?
 Perdido?

Este Homem dava o cu para outros homens.

E ninguém, até então, tinha nada a ver com isso

PRIMEIRA CANÇÃO

2 – TEXTOS SAGRADOS

LECTIO DIVINA 0

Luan, um hermafrodita de Santa Luzia, foi registrado e criado como mulher, mas luta pelo direito de usar um nome masculino. Ele foi preso aos 18 anos por falsidade ideológica ao mostrar a própria

certidão de nascimento para policiais. Aos cinco anos, teve o órgão retirado cirurgicamente e lamenta ter passado pelo procedimento. Luan atualmente trabalha como pedreiro e vive com sua mulher e um filho. Ele sonha em constituir uma família formalmente: “quero casar, registrar meu filho, trabalhar fichado para financiar um lote”.

LECTIO DIVINA 1

Tribunal de Justiça do Estado de Mato Grosso do Sul - testemunha: “No dia dos fatos foram acionados pela dona da loja que tinha chamado um encanador para desentupir o vaso e este ao quebrar o mesmo achou o feto na privada; a dona da loja disse que uma cliente tinha saído sangrando; chegaram até a casa onde a ré estava; a ré confessou na polícia que tinha ingerido o Cytotec e abortado; a ré disse que tinha comprado o Cytotec no Paraguai; não sabe o que aconteceu com o feto; acredita que o feto foi encaminhado para o IML; a ré estava abatida quando foi presa;...” Sem negrito no original.

LECTIO DIVINA 2

Minina, mas a gente era gay, a gente era bem gay mesmo, os três! Feminino em tudo, nos jeitos de andar, de falar! .. A gente trabalhava, os três, eu tinha 2o . grau, eu fiz curso de desenho, sabe? Computação... A gente trabalhava os três, e comia carcaça de frango, isso quando tinha! Aí eu falei pra eles: firma não dá camisa pra viado, não!

LECTIO DIVINA 3

Não é fácil acordar e saber que a sua filha virou filho... Troco os pronomes em alguns momentos. Sofremos juntos durante o período de menstruação, apertamos todos os dias os seus seios em faixas e elásticos para não aparecer na roupa, compramos cuecas e falamos das meninas pelas quais se interessa.

LECTIO DIVINA 4

No parto, Milena e Camila ouviram suas médicas darem uma ordem aos residentes. “Ela pediu que ele desse também ‘o ponto do marido’, que eu não sabia o que era”, lembra Milena. Camila urrava de dor enquanto o tal ponto era feito. O “ponto do marido” é um “ponto a mais” feito para deixar a vagina mais fechada. “Em tese para que o homem tenha mais prazer sexual”.

LECTIO DIVINA 5

Em Uganda, há um detalhe de uma história que não consigo esquecer. Um homem foi ver seu médico local. Ele contou ao médico que foi estuprado quatro vezes, que estava ferido e depressivo e que sua mulher havia ameaçado deixá-lo. O médico deu a ele Paracetamol.

LECTIO DIVINA 6

Minha senhora é tanto sofrimento. A dor é uma angústia. É um desespero. Você ainda olha pra cima e pergunta: Meu Deus? Por que eu sofro tanto? Por que é como disse a minha mãe, se um dia eu morrer, e, eu sei que vou morrer, mas se for pra ressurgir eu não quero vir num corpo de travesti de jeito nenhum. Ou uma coisa ou outra. Se pudesse ressurgir eu viria como o vento.

LECTIO DIVINA 7

Dan tinha 14 anos quando pegou algumas facas para se matar. Crescendo em uma família onde ser gay era uma abominação, ele estava tão deprimido que sentia como se estivesse em uma caverna. Sozinho na casa, ele olhou para as lâminas afiadas sem saber como começar.

LECTIO DIVINA 8

[...]

LECTIO DIVINA 9

Eram cinco da tarde quando Sasha Fleischman, de camiseta, jaqueta, boné e saia, lia Anna Karenina no trajeto do ônibus escolar. Com o balanço do veículo, acabou caindo no sono. Sasha, que não se identifica nem como moça nem como rapaz, foi atacada, enquanto dormia, por três adolescentes que não gostaram de sua aparência e portavam um isqueiro. Naquele fim de tarde ela acordou com uma bola de fogo incendiando sua saia e suas pernas.

3 – MEDITATIO

SEGUNDA CANÇÃO

4 – ORATIO

PROCURANDO DEUS

Estava procurando Deus e, *de repente, vem uma pretinha* que estudava comigo. *Para diante de mim, ri para mim. Estávamos sós, maravilhosamente sós. Seu riso não tem os dentes da frente. Diz baixinho: - “Eu também tenho piolhos, lêndeas”. E, até hoje, acho “lêndea” um nome bonito, como se fosse de madrepérola.* Como o Grande Procurado.

Então vou lhes dizer aqui quem mais procura o Grande Cara. Eram duas irmãs – dessas com X. Dois espetos pretos ou brancos ou pardos ou russos, sei lá. Duas magras profundas. Usavam chinelo de dedo alternativo, marca Peggy. Short do Natal, blusa estilo top. Quase não precisavam fazer a barba, novinhas. Desciam para o ponto – que era também o dos ônibus, sem salto e sem concorrência, só gente sem graça pulando do lotação. Mas bora fazer vida. Ficavam ali as duas, invisíveis de longe, salvo por um detalhe: como a peruca anda pela hora da morte, meteram numa toucas de meia cola branca e costura pra amarrar um cabelo falso, louro, soft. Eram perucas de lã. Quentes e lindas, algodões coloridos, coisa de boneca que levaram muito a sério, amorosas com os cabelos de poliéster. De longe eram dois fósforos com picumã laranja, dois cotonetes usados. Mas de perto tinham algum sucesso... vai saber. O caso é que iam juntas, estavam juntas, colavam ali, trampinho duro e suave, de pau e nylon, envolvidas numa conversinha pequena, de olhos e mãos e lã que não dava pra lavar. Um dia passou um carro da polícia. E aí você sabe: polícia não gosta de algodões, de chinelo Decoplast, de gente que não tem nome porque não tem sexo porque não tem vergonha. Foi rápido porque quando uma delas tentou gritar, o cabelo de poliamida travou-lhe a garganta... e o mais que se pôde ver foi o carro com a outra dentro, luz piscando forte, abafando a lã que sumiu na escuridão da desova. Ficou a do cabelo na garganta ali, na Antônio Carlos, não muito longe do Ferro Velho Jujuba, agora fechado. Parada, sem voz, acho mesmo que eram mudas as duas. Nunca mais se viu a do carro de polícia. A da garganta de vidro ainda fez ponto por ali mais um tempo, à procura de Deus, com seu chinelinho Festpé. O marca Peggy, que ela tanto amava, rachou de vez. *De fato, qualquer amor há de sofrer uma perseguição concreta e assassina.*

Deus pra ela tinha cabelo bom, sem peruca, sem carro de polícia. Desde aquele dia sentia-se suja, pensando em lavar *sovacos, coxas, pelos e sombras, solidão e desgraça*. Pensava em lavar o cu. Pensava em Deus. *Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás, mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde? Ó buraco, estás aí também no teu Senhor? Altares, velas, luzes lírios, e no topo uma imensa rodela de granito, umas dobras no mármore, um belíssimo ônix.* E uma voz de filme antigo, ou a irmã sumida, alguém no calor do poste, na avenida imunda e vazia, respondeu:

Eu disse que estou sujo, entre os ossos, num vazio escuro.

Eu também, Senhor, eu também.

Por favor, gente, só falo aqui de amores esquecidos. Cu não é feio, bicha não é feia, gente sem nome não é feia, currados não são feios. Feio é Satanás, também disponível em literatura infantil.

Nem mesmo é feia Elzinha Prejudicada, pra quem delicadeza é coisa grossa, outro tipo de lã.

Comerciária, Elza veste saia de dia, sapatos de mulher, pendura os brincos. Só não tolera pintura na cara. À noite, enfia seus panos de homem, seus chinelos largos. Ganha mal na loja, mas mexe com maconha, tem expedientes.

Vive, acaba sempre prejudicada pelas fêmeas que arranja. Se na noite sua Diva não aparece, Elzinha dorme na rua, em algum buraco. Apesar de se fazer de homem e de mexer com maconha, tem medo de baratas e de ratos. E sonha com o Senhor.

TERCEIRA CANÇÃO

5 – OFERENDAS

ASTRID GAÚCHA – Loira escultural, manhosa, safada, completa. Ele/ela/casal.

BELLA TRAVESTI – Ativa, passiva, local higiênico, discreto, com interfone.

BIA MINEIRA + AMIGA – Ardentes, furacões em todas as posições.

CÉSAR – Para mulheres e casais. Venha realizar suas fantasias. Sigilo e discrição.

JOSEPH .1400 DO GOOGLE - Sou uma pessoa da paz, caseiro, romântico, amo música, pois sou músico, religioso (Cristão), e procuro um relacionamento sério, com mulher mais madura, e que queira entenda pseudo-hermafroditismo. Sou intersexual.

COROA BOAZUDA – Negra, bonita, atendo em minha residência.

DANY – Ele? Ela? Venha experimentar os prazeres e mistérios do sexo total. Atende a domicílio.

MORENA – Bonita, meiga, delicada. Nível superior, amante das Artes, procura mulher com as mesmas características para curtir momentos de descontração, sem envolvimento.

WALESKA – Busca apenas amizade.

QUARTA CANÇÃO

6 – ORAÇÃO CENTRANTE DA CONTEMPLATIO FINAL E DESPEDIDA

E disse Pedro/Maíra: “Eu nunca imaginei pra mim me envolver com uma mulher! Foi por causa de marido ruim. Eu vivi com um homem 10 anos, e ele foi muito ruim pra mim, ele me batia, me trancava dentro de casa, não me deixava sair, me ameaçava de faca, de revólver... Um homem não põe a mão em mim nunca mais! Tomei ódio de homem. Aí conheci uma menina que... sei lá, me completou, me deu um carinho que acho que era o que eu tava precisando.”

[...]

Amigos! Já não precisamos mais de palavras. *Vamos à luta que a vida é puta.*

QUINTA CANÇÃO/FINAL

Ofício de Marc Davi e Marta Neves

Depoimentos e outros registros:

Mariana Munhão, mãe de Luan: <http://goo.gl/Qit4Gh>

João/Solange, Pedro/Maíra e Adriana – para Luciene Jimenez e Rubens Adorno:

<http://goo.gl/3eb1GV>

Sobre Luan, de Santa Luzia/MG: <http://noticias.r7.com/minas-gerais/homem-que-nasceu-com-orgao-reprodutor-feminino-luta-por-identidade-masculina-10122014>

Sobre Milena, Camila e o *ponto do marido*: <http://goo.gl/gqGRji>

Decisão judicial – caso de aborto: <http://goo.gl/E07XTJ>

Sobre estupro de homens: <http://www.bulevoador.com.br/2012/08/o-estupro-de-homens/>

Flávia Desirrê (para Adrianna Figueiredo): <http://goo.gl/azja18>

Sobre Dan: https://www.vice.com/pt_br/read/saude-mental-lgbtt-estamos-fazendo-o-suficiente

Sobre Sasha Fleischman: <http://goo.gl/yFYJbK>

Textos em colagem:

Hilda Hilst, João Antônio, Luiz Ruffato, Marcelino Freire, Marta Neves, Nelson Rodrigues.