

O humor na fronteira e o riso no trânsito do Eu ao Nós na arte contemporânea

Humor on the border and laughter in traffic from Me to Us in contemporary art

Paula R. S. Santos¹

Resumo

Este artigo elabora uma discussão sobre o humor na arte contemporânea a partir de teorias sobre o riso, a comédia e o humor, além de seus atravessamentos pela figura do estrangeiro. A discussão teórica tece com um recorte da pesquisa sobre a trajetória de Marta Neves, que localiza uma transformação em suas estratégias do humor, conforme a artista dosa diferentes gradações do riso amarelo satírico e do riso carnavalesco e, por conseguinte, realiza um trânsito do individual para o coletivo.

Palavras-chave

arte contemporânea; humor; comédia; estrangeiro; riso carnavalesco.

Introdução

Na dissertação “Por uma poética do erro: uma comédia da arte contemporânea por Marta Neves”, elaborei um percurso pela trajetória da artista, compreendendo obras entre 1990 e 2017, a fim de investigar o núcleo poético de sua produção e respectivas contribuições para a história da arte brasileira, assim como para pensar o fazer artístico na arte contemporânea nacional. Neste processo, as incursões do humor e suas particularidades na comédia se colocaram como pilares de reflexão em conversa com a obra de Marta, norteando uma discussão teórica que articulou os respectivos temas com a trama da artista, cuja poética opera variadas nuances do humor. A partir da dissertação, um dos caminhos possíveis de análise perpassa uma espécie de transição da autorreferência carregada de escárnio – que também mira o meio social e artístico nos quais Neves se insere – ao riso compartilhado, manifesto a partir de um humor ainda cítrico, mas simultaneamente empático e político, que se descola do eu em direção a uma perspectiva coletiva.

No presente trabalho, aprofundo-me neste recorte, aproximando a ambiguidade do lugar de borda sustentado por Marta Neves, assim como relacionado ao funcionamento do humor, em analogia ao estrangeiro em sua condição literal e

¹ Paula R. S. Santos é mestre em artes visuais pelo PPGAV da Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutoranda em artes visuais no PPGA da Universidade Federal de Minas Gerais.

também em sua inserção na comédia. Diante das particularidades das “belas artes”, se o humor em seu sentido cômico encontrou lugar na poesia (literatura), o mesmo não ocorreu com as artes do espaço, materialidade e visualidade. Sua intrusão nesta expressão artística, tornada possível especialmente com as artimanhas da arte contemporânea, pode ser vista, por si, como estrangeira e, assim como a presença do estrangeiro na comédia, traz em si o potencial de uma coletividade construída não a partir da aglomeração de semelhanças própria à ideia de nação, mas por meio de uma afinidade vinda do descontentamento político em comum, que encontra saídas para se manifestar sem ser asfixiado ao se fazer misturado ao riso e, com isso, nutrir sua força camuflada no ridículo.

Humor: um estrangeiro nas belas artes

A despeito das exceções, o cômico e as artes plásticas não compreendem uma relação legitimada. Se na antiguidade tanto a poesia – arte das palavras – quanto a pintura – artes plásticas – eram orientadas pela *mimesis*, a liberdade da última era limitada, para assegurar que aquilo que representava fosse reconhecido, algo que o comentário de Gotthold Ephraim Lessing sobre a representação dos deuses ilustra:

[...] 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)

Nos parâmetros clássicos, 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.

Nos termos da antiguidade, como explica Nietzsche na *Genealogia da Moral*, o nobre correspondia ao bom em sua contraposição ao ruim, diferente do antagonismo moderno entre o bem e o mal. Os bons eram “[...] os nobres, poderosos, superiores em posição e pensamento, que sentiram e estabeleceram a si e a seus atos como

bons, [...], em oposição a tudo que era baixo, de pensamento baixo, e vulgar e plebeu.” (NIETZSCHE, 1998, l.10). Nestes termos, entre as condições subjugadas ao lugar do ruim encontrava-se a de estrangeiro, uma figura recorrentemente representada no drama cômico de maneira pejorativa. A fim de despertar o risível, era nos aspectos da diferença equiparada aos nativos que mais se explorava tal personagem, em particular “[...] os costumes, o traje e, sobretudo, a linguagem” (SILVA, 1999, p.25), isto é, troçava-se daquilo que era diferente dos costumes gregos.

A concepção da superioridade grega, exaltando sua língua, encontra-se também na etimologia da palavra idiota, que “[...] no sentido grego, é aquele que não fala a língua grega, e que por isso está separado da comunidade civilizada” (STENGERS, 2018, p.444). Conforme Stengers analisa, tal sentido é reencontrado na palavra “idioma” que define uma linguagem basicamente privada e que com isso exclui “[...] uma comunicação regida pela transparência e pelo anonimato, que é o próprio intercâmbio entre os locutores”. (STENGERS, 2018, p.444)

Por analogia, o estrangeiro e o idiota se encontram, compartilhando na comédia lugares que se transformam progressivamente. Ainda na antiguidade, o cômico passa a explorar outras camadas do estrangeiro de modo que tal personagem, paralelamente ao risível, torna-se pretexto para expressão de críticas de teor político, inclusive voltadas ao território no qual se desenvolvia, as quais se muniam estrategicamente do ambíguo contraponto com o estrangeiro. Conforme Silva (1999, p.25) “[...] o estrangeiro ganhou um sentido novo como componente da sátira política, literária ou social, numa perspectiva da caricatura 'realista' da actualidade contemporânea [...]”.

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”. (PEIXOTO, 1990, p. 363).

O olhar bruto do estrangeiro em relação a determinada realidade abre uma brecha para tratar de suas problemáticas. De modo análogo, o alheamento e “irresponsabilidade” em agir em detrimento de dissecar e questionar a realidade circundante é a postura do idiota, que salta de seu sentido inicialmente pejorativo para

transformar-se em personagem conceitual equiparado à figura do filósofo. 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.

O riso carnavalesco. O riso trágico. O desejo de praça pública.

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. Ainda na antiguidade, Horácio sugeriu a convivência entre esses risos, a fim de evitar que o excesso de acidez da sátira – manifesto na expressão: *sale multo urbem defricuit*, “esfregou com muito sal a cidade” – impedisse sua recepção e, por conseguinte, anulasse o impacto de sua crítica. (OLIVA NETO, 2003)

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 se coloca de fora e em oposição ao objeto alvo, enquanto no ambivalente riso da festa popular “O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte.” (BAKHTIN, 1987, p.10-11). O riso carnavalesco tem sua natureza associada ao grotesco, que relativiza alegremente todas as coisas, inclusive as necessidades, funcionando 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 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)

O riso carnavalesco de Bakhtin encontra consonância no riso trágico de Nietzsche. Para Nietzsche, a alegria dionisíaca é a incondicional aceitação da vida, celebra mesmo sobre as ruínas. A visão carnavalesca do mundo e o seu riso são 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. A tragédia de Nietzsche é a celebração da vida apesar de. É a afirmação de tudo, posto que sob o viés dionisíaco, a vida tudo justifica, inclusive ela 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 de conformismo. A afirmação da vida com todos os seus aspectos está montada na transformação / criação.

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 dos autores. 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, por outro lado, percebe no que ele chama de praça pública a potência transformadora do grotesco e sua base carnavalesca no riso popular.

Por conseguinte, Bakhtin enxerga a perda de potência do humor e do riso a partir de sua privatização, quando seus temas rodeiam a vida privada, minando o seu caráter anteriormente popular e público. Todavia, mesmo com essa ‘privatização’ que relega ao humor os temas cotidianos, alguma potência é preservada conforme seu processo perturba a condição de indivíduo, como é possível interpretar a partir da análise de Saliba, que conversando com a tese de que os humoristas são, necessariamente, melancólicos, 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, entende-se que o artista que usa do humor, tal qual o humorista, anseia e busca pelo público, ou melhor, pela praça pública.

Rir de Si, rir do Mundo, rir com o Outro: um recorte cartográfico das operações do humor na obra de Marta Neves

A referência ao humor, como sinônimo que ele se tornou do cômico e acentuado por sua relação com o trágico, foi recorrente no discurso de Marta Neves nas duas conversas realizadas com ela nos anos de 2020 e 2021. Para a artista, o humor é uma estratégia de arte e de existir, conforme relata:

Acho que o humor tem a ver com a maneira como eu lido com as próprias desgraças e infortúnios da vida. [...] 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. [...] 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)

Se o humor é uma constante na trajetória da artista, os modos como ela o opera em sua obra amadurecem. Dentre a diversidade de trabalhos produzidos por Marta Neves nos anos 90, foi comum entre as obras um humor ambivalente, cruzando escárnio autorreferente e disparo contra alvos sociais particularmente relacionado às experiências da artista como mulher. Destaco neste contexto as instalações *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).

Em *C'est qu'il y a un jeu dans les mots* (90s), 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.



Figura 1 - Marta Neves. C'est qu'il y a un jeu dans les mots (90s). Instalação. Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista.

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 Marilyn [sic] Monroe. Ele mete com força, pega pela cintura e soca a cabeça da gente na parede!!! Ontem eu senti 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 corresponde a dar um tapa em alguém. O órgão simbolicamente associado à fraqueza torna-se arma para vingar-se da violência no sexo.

Simultaneamente a obras dessa natureza, Marta Neves inicia em 1996 a produção dos ex-votos, uma série sem título na qual ela subverteu os objetos históricos que a encantam – diante riqueza que carregam sobre modos de ser, comportar e pensar sociais – agradecendo, em vez de graças milagrosas, desgraças tragicômicas. Segundo a artista, os ex-votos foram uma base importante para o desenvolvimento da sua obra subsequente (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.

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. 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.

A partir dos anos 2000, prosseguem as obras de escárnio autorreferente, que somam às críticas sociais provocações ao meio artístico. Dentre elas, *Reconciliação instantânea* (2001) transita entre a autocrítica e uma provocação sarcástica a pessoas de sua convivência pessoal e profissional. A série é composta por troféus grafados com anti-honrarias, a partir dos 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).

Os troféus, de estética semelhante aos concedidos em premiações populares, indicam uma mudança no processo da artista, que se torna ‘menos criativo’ em decorrência da apropriação de elementos do cotidiano, com especial gosto pelo kitsch. Considero que tal movimento se inicia com os ex-votos e se consolida em *Não Ideia*

(2001), ambas obras decisivas no que localizo como um trânsito do individual para o coletivo na trajetória de Marta. Não Ideia inaugura-se como um conjunto de banners compostos pelo mesmo retrato da artista, acompanhado de micronarrativas que expressam a sua falta de ideias para fazer uma obra para a Bienal do Mercosul:

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 apud NEVES, 2017, p.71)

Posteriormente, utilizando-se de faixas à maneira das que se encontram em subúrbios e periferias para anúncios diversos, de serviços a declarações de amor, 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.



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

Uma perspectiva progressivamente coletiva também se manifesta a partir das escolhas da artista para a confecção das faixas, uma vez que se interessa por aspectos de autoria dos profissionais contratados:

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. [...] É impecavelmente pensado para pecar. Para errar. (NEVES, 2020. Informação Verbal)

Para além de apropriações estético-narrativas e desestabilizações de autoria que ampliam os horizontes da obra da artista, são em suas intervenções que percebo a assunção do seu desejo e busca pela praça pública, quando o humor ultrapassa o discurso cômico e convida o espectador a participar da celebração da vida apesar de tudo. Nesta linha, destaco os trabalhos *As doze tarefas* (2006) e *Pessoa muito importante* (2015), nos quais o humor de Marta ganha em aspectos afetivos carinhosos em relação a determinadas existências, embora mantenham os elementos de provocação aos meios social e artístico.

O projeto original de *As doze tarefas* foi pensado para ser realizado em Belo Horizonte, onde Elke Maravilha convidaria pessoas no centro da cidade para ir, em uma van, ao Museu da Pampulha e mediaria a visita a uma exposição qualquer adaptando uma fábula de sua autoria sobre as tarefas de cada signo do zodíaco. A intenção de Marta Neves era fazer o “museu [da Pampulha] funcionar”, considerando, dentre outras questões, os problemas de acessibilidade devido à sua localização, dificuldade de transporte público para o local e, em comum com outros museus, a imponência que espanta a ‘pessoa comum’ de sentir-se convidada a entrar.

Devido às normas do edital ao qual o trabalho foi submetido, sua realização não pôde ser em Belo Horizonte, de modo que foi adaptado para São Paulo, de onde uma van partiu da Praça da Sé para o Centro Cultural São Paulo.



Figura 3 - Marta Neves. *As doze tarefas* (2006). Performance para vídeo.
Fonte: Colaboração da artista. Autoria da artista. Link para o vídeo:
<https://youtu.be/BSM1Ccl5OEY>

O vídeo que é produto do trabalho incomoda. 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. 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 e da vida, 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.

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 pela dilatação da vida em suas possibilidades. A dimensão desse desejo fica mais evidente em trabalhos como *Pessoa muito importante* (2015) no qual Neves promove um modo peculiar 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. 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.



Figura 1 - Marta Neves. *Pessoa muito importante* (2015). Intervenção. Fonte: Colaboração da artista. A autoria da artista.

Considerações finais

Na contraposição entre os risos satíricos e carnavalesco, que também aludem a modos de operação do humor, identificamos na sátira uma tendência de isolamento da pessoa do discurso em relação àquilo do qual troça criticamente, enquanto o riso carnavalesco envolve, além da troça, que também pode ser crítica, uma suspensão da norma a partir da celebração coletiva da vida e de seus ciclos de transformação, no qual o alto e o baixo perdem o sentido diante da anulação temporária e utópica das hierarquias. Aqui, não se trata de julgar a qualidade de cada tipo de humor, mas compreender suas dinâmicas.

Na trajetória artística de Marta Neves é possível percorrer manifestações em diferentes graus dessas operações do humor, tal como se a artista empreendesse uma investigação sobre o riso e seus efeitos, conforme as diferentes proporções de 'sal' (a correção satírica), deleite retórico e festa popular. Trilhando o caminho mais difícil, Marta 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).

O humor artístico ou a arte-cômica de Marta explora o riso como uma saída para falar da tragédia do quem, não sendo nobre, não comove e nem mobiliza – como se permanecêssemos antigos. Provocando seus alvos ou enganando-os com a ilusão de um rir-se irresponsável do outro, a artista instala o incômodo sobre as questões que atíça, rompendo para os afetados a possibilidade de ignorar os fatos. Em contrapartida, ela oferece em determinadas ações um espaço de respiro para os ignorados que, como os estrangeiros – lugar simbólico também ocupado pela artista, compõem a sua comédia como contraponto crítico. Segundo a obra de Marta Neves, cada riso bem colocado pode ser um veículo político.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BAKHTIN, M. M. **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.

DELEUZE, G. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução: Ruth Joffily e Edmundo Fernandes. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

LICHTENSTEIN, J. 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

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

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.

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

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

PEIXOTO, N. B. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, A. (org.). **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALIBA, E. T. **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).

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

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