



O Artista Postal e seu Espaço¹

Leonilia Gabriela Bandeira de SOUZA²
Faculdade Sete De Setembro, Fortaleza, CE

RESUMO

As relações entre o espaço da arte e o da comunicação encontram unidade da discussão de um ponto em comum entre elas, o sujeito. É a partir desse sujeito que o presente artigo pretende levantar alguns dos fatos que fizeram da prática da Arte Postal um movimento representativo de uma geração que se apropriou dos espaços urbanos e dos meios de comunicação, utilizando uma linguagem estética. Nesse contexto, performances e instalações de caráter efêmero ganham mais evidência sugerindo cada vez mais o rompimento do limite entre arte e vida. As relações sociais e culturais do sujeito criador estão visceralmente implicadas no processo. A forma como o artista passa a construir suas obras a partir dessas referências e fazê-las interagir com o espaço urbano é que dá corpo para esta pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Postal; Intervenção Urbana; Comunicação; Política.

“Sem forma revolucionária não há arte revolucionária.”
Maiakóvski

Giulio Carlo Argan, em seu livro *Arte Moderna* (2004), reflete sobre a arte estar ligada à cultura prático-operacional das classes trabalhadoras. Assim ele comenta a relação entre uma arte engajada e uma arte de evasão, comum a um momento da história da arte. Tomando como arte engajada aquela que acontece a partir das referências interiores e extrapolando para o exterior, a Arte Postal surge como expressão, um movimento que nasce de dentro das correntes para fora.

Nesse contexto, muitos artistas iniciaram suas atividades na arte a partir da proposta da Arte Postal. A acessibilidade aos materiais e certa permissividade quanto aos estilos, abriu as oportunidades de participação. No entanto, percebemos a partir da observação de algumas obras, que as motivações se diversificam.

As imagens que se seguem, são exemplos de trabalhos de Arte Postal de artistas diferentes e cada um traz sua proposta para um mesmo tema. No primeiro, de Fox, a moça de óculos mostra a língua com um “colar” feito de colagens compondo a palavra “*mail art*”, o que era extremamente comum em trabalhos de Arte Postal, a sua

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora dos cursos de Comunicação da Faculdade Sete de Setembro, email: nilabandeira@yahoo.com.br

identificação através do uso de alguma denominação do movimento, fazendo sempre referência a uma arte irreverente. O segundo trabalho, o de Côté, usa carimbo e também colagem, aplicação de um *band-aid*, um objeto do cotidiano. Na imagem de Padín, com o uso majoritariamente de carimbos, técnica característica do artista, a obra faz referência a um uniforme de soldado, nos transportando para um cenário de conflito, evidenciado pelo uso das cores vermelho e preto. O personagem situado no meio do postal, com braços abertos faz relação ao alvo, ele é o alvo, o sujeito é o alvo, seja qual for o papel dele nessas circunstâncias. A expressão “error” em caixa alta, com tipografia forte e expressiva, colocada na base do postal, demonstra a negação do artista à situação de guerra, de conflito, vivida no período de repressão. As obras de Clemente Padín sempre reforçam essa crítica política compartilhada por artistas do circuito postal.

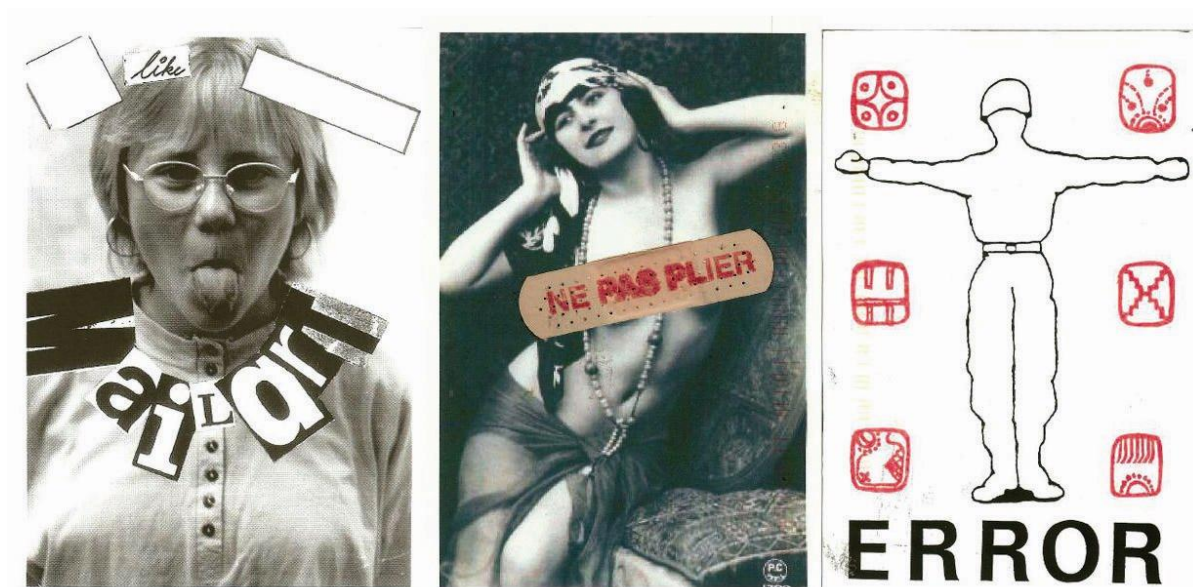


Figura 1: Michael Fox, Card-3, 2005. Postal

Figura 2: R.F. Côté, Clean, 2005. Postal

Figura 3: Clemente Padín, ERROR, 2005. Postal.

Os artistas acreditavam no desenvolvimento de sua comunidade ou sociedade através da criatividade, humanidade, inteligência e responsabilidade pessoal, ideias que eram compartilhadas entre os que viveram os anos 60, quando o movimento ainda estava em processo de criação e o sistema postal internacional começava a desenvolver uma relação interpessoal entre artista e sociedade através de uma nova via estabelecida por essa rede de comunicação.



A organização e institucionalização do sistema dos correios, o rápido acesso e a popularização desse serviço em todo o mundo foram grandes colaboradores para a criação e crescimento da Arte Postal. Sabe-se que o sistema de correios e telégrafos foi inicialmente implantado como uma possibilidade de envio de correspondência privada dentro do território europeu, no século 15. O primeiro cartão-postal foi criado por decreto pelo diretor dos Correios Austríacos, o Barão Adolfo Maly, em 1869, podendo ser utilizado com franquia reduzida, mas só em 1892 é que os cartões-postais passaram a ser produzidos no formato mais popular, em torno de 10cmx15cm. As imagens dos postais do século XIX eram paisagens, parentes, amigos, artistas, sátiras, políticas, humorísticas, eróticas e tudo o mais que fazia parte do cenário da época. Alguns artistas plásticos, no fim do século XIX, enviaram correspondências para parentes, amigos, críticos e *marchands* que renunciavam a prática da Arte Postal. Uma produção esporádica e sem as atuais características que identificam a rede.

De qualquer forma, há que se considerar a habilidade desse movimento – que por vezes era considerado um fenômeno – em fazer uso de toda essa engrenagem e alcançar uma comunidade internacional com um enorme poder de conexão e comunicação. Para alguns, era uma ferramenta de provocação em duas vias. Provocava-se os governos, que de maneira autoritária tentavam calar os meios de expressão, e provocava-se a sociedade exposta a esse cenário. Em virtude do posicionamento crítico de alguns participantes, o movimento de Arte Postal ganhou repercussão e passou a ser visto como uma forma de prática política.

Arte em tempos políticos

Os artistas do século XX, principalmente no Brasil, estavam imbuídos de um sentimento resistente à repressão e ditadura política instaurada, além de preocupações e ocupações com as situações de guerra, revoluções, ditaduras e crises econômicas e políticas vividas por outros países. Aracy Amaral (2006) lembra que, desde os anos 30, Tarsila do Amaral já estimulava a inquietação artística com a situação social na qual o artista se inseria. Desde então, a mobilização dos artistas se dava de forma mais contundente. Já a essa altura, grupos de artistas compartilhando opiniões e obras se formavam e difundiam-se pelo país.

Durante a ditadura militar, os artistas necessariamente tinham que se submeter a desenvolver obras regidas pela censura e restrição imposta pelo regime e só depois do golpe militar, em 1964, foi que se sentiu um ambiente de arte diferente e que



acontecendo nos espaços urbanos. A atenção militar dedicava-se especialmente às manifestações de arte mais populares, como música e o teatro e aos meios de comunicação. Portanto, emissoras de rádio e televisão eram constantemente monitorados pelos militares. Os meios de comunicação e as manifestações de arte igualmente sofreram a força da repressão, o que abriu espaço para uma espécie de união entre as produções dessas duas áreas.

Repressão, prisões, torturas, desaparecimento de membros das forças de resistência, violência por parte da polícia militar nessas ações passam a fazer parte do cotidiano das grandes cidades brasileiras. E é nesses centros onde se concentra a criatividade artística, particularmente das artes visuais (AMARAL, 2006, p.319).

Os centros urbanos eram o espaço onde se encontravam as obras advindas desse período da história, com uma forte influência da arte *pop* norte-americana. Artistas reunidos expressavam suas angústias muitas vezes de forma anônimas para não sofrer a violência por parte da polícia. Ferreira Gullar, autor do manifesto neoconcreto, em 1960, defendia uma participação popular e militante diante das diretrizes do governo.

O AI-5 levou à imposição da censura mais dura até então conhecida no Brasil, e forçou ao exílio muitos líderes políticos, intelectuais e artistas, incluindo alguns diretores independentes. O aparecimento de movimentos armados em oposição ao regime levou, por sua vez, à institucionalização da tortura e a uma campanha nacional dos militares contra a subversão (JOHNSON, 2008, p.107).

A década de 60 ficou marcada pelo intenso espírito de contestação político-cultural, principalmente entre os jovens. Artistas, estudantes, *hippies*, negros, homossexuais, feministas e esquerdistas saíram às ruas em todo mundo para reivindicar mudanças. Nessa época, Brasília, a capital supermoderna, cidade-modelo, estava com sua teia de esperanças minada e transformava-se no centro de comando de uma ditadura militar opressiva.

Nesse período, Hélio Oiticica elaborou o “Esquema geral da Nova Objetividade”³, no qual propunha características para o que chamava de estado típico da arte brasileira de vanguarda. As propostas eram: 1. Vontade construtiva geral; 2. Tendência para o

³ Documento formulado em forma de manifesto. Sua primeira publicação foi no catálogo da mostra homônima. A “Nova Objetividade” não era considerada como um movimento dogmático ou esteticista como o cubismo, por exemplo, que vai se constituindo a partir de uma “unidade de pensamento”. A falta de unidade de pensamento é uma característica importante sendo essa a unidade do conceito da “Nova Objetividade”: uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais. Os tópicos vão delineando uma arte “desmaterializada” e “o público, que Hélio Oiticica chama de participador, é o motor da obra e assume com sua negação à passividade uma posição crítica na dimensão ética e política.” (FREIRE, p.21, 2006).

objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3. Participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4. Abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5. Tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6. Ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. (in BASUALDO, p.221, 2007).

Outros manifestos também foram criados, como: o Manifesto do Teatro Oficina, de José Celso, Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, Plano-Piloto para Poesia Concreta, por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari e o Manifesto Música Nova do qual Rogério e Régis Duprat fizeram parte.

Assim, com os boicotes em proporções internacionais, listas de adesões eram compartilhadas pelo correio como uma forma de rápida comunicação com artistas de lugares diferentes. A Arte Postal propõe então uma solução barata para o envio de mensagens subversivas, em resistência àquela falta de liberdade de expressão agravada pela crise econômica. George Maciunas escreve em 1963 o manifesto *Fluxus* (figura 11) que deixou traços significativos na formação do perfil de desenvolvimento da Arte Postal.



Figura 4: George Maciunas, FLUXUS, 1963. Manifesto.

Cildo Meireles participou ativamente, podendo ser considerado como um dos principais artistas que produziu trabalhos no período militar. Obras como a série *Inserções em circuitos ideológicos* exemplificam com clareza as atitudes de guerrilha adotadas pelos artistas que ganhavam as ruas da cidade em função de protesto. No "Projeto coca-cola" (figura 11), o artista aplicava adesivos com um texto em relação ao momento social e político vivido e depois devolvia ao circuito comercial das grandes cidades. Dessa forma, a obra era anônima e poderia ser atribuída a qualquer pessoa. Já no "Projeto cédula" (figura 12), da mesma série, Cildo usa outro tipo de material, o carimbo, para dizer "Yankees go home".



Figura 5: Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola*, 1970



Figura 6: Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula*, 1970

Essa agitação política fez com que muitos trabalhadores da área da cultura, que Carlos Basualdo chama de “trabalhadores culturais”, afastassem-se da produção artística ou mergulhassem numa produção que passaria a circular num ambiente periférico, marginal. O *Fluxus* é um exemplo dessa tendência. Foi nesse clima libertário que a Arte Postal se desenvolveu no que Stewart Home (1999) chama de “assalto dos trabalhadores fluxus à cultura dominante”.

Trata-se apenas de uma tentativa de traçar, em linhas gerais, a dificuldade de expressão ou a vibração com que um certo número de grandes artistas brasileiros se utilizou de meios convencionais ou alternativos, a fim de continuar se expressando com vivacidade num instante vital que o Brasil enfrentou em sua vida política e cultural, no início da segunda metade do século XX (AMARAL, 2006, p. 329).

Muitos trabalhos que Paulo Bruscky desenvolveu têm essa temática de esquerda, resistente, partidária da liberdade e humanidade. O desaparecimento de intelectuais e artistas motivou não só Bruscky, mas outros artistas da época a se manifestarem. Em função disso, Bruscky criou a obra “Pelos nossos desaparecidos”, que tinha início dentro da galeria e se espalhava pela rua em placas de *outdoor* e a inserção da frase título da obra no próprio trabalho norteia seu entendimento e compreensão, além das cores verde, amarelo e azul, em referência às cores da bandeira nacional.



Figura 7: Paulo Bruscky, Pelos nossos desaparecidos, Postal, 1985.

Foi um tempo que favoreceu a formação de diversos grupos ideológicos, como por exemplo os Centros Populares de Cultura (CPCs) e outros que reuniam artistas com formas diferentes de fazer arte. Havia teatrólogo, cineasta, artista plástico, todos a



procura de uma reflexão efetiva e mobilizadora acerca da cultura brasileira contemporânea e sua implementação dentro do cenário internacional.

O país estava passando por mudanças em virtude de todo o contexto político e social da época. Uma população mestiça, de uma cultura popular rica com influências indígenas, africanas e européias, com um governo repressivo que investia no desenvolvimento industrial acelerado a uma sociedade marcada por diferenças sociais e econômicas.

De fato, a arte se encontrava numa área fronteira onde os limites de suas linguagens por diversas vezes se confundiam. Mas nesse tempo, esses limites não eram mais importantes que o próprio fazer artístico. A experimentação permitiu que muitos artistas divagassem e contribuíssem num fluxo contínuo de trocas. Eis a herança deixada, o hábito de um olhar “poli” que ainda gera estranhamentos, mas também se permite acrescentar significados ao que vê.

A necessidade de comunicação imediata através das mídias de massa nos leva a refletir sobre essa realidade dentro das artes plásticas e mais especificamente sobre a Arte Postal que percebe a necessidade não só da comunicação com as grandes massas, mas também uma transposição desses limites e recria – ou cria – uma nova forma de mídia.

A atração de grande parte dos artistas pela marginalidade tinha relação ainda com a resistência ao trabalho produtivo alienante. E a complexidade do movimento tropicalista, com sua interdisciplinaridade resulta num esgarçar da malha da produção artística. Também nesse pensamento híbrido o grupo *Fluxus* se formou, incorporando artistas que compartilhavam do mesmo universo conceitual e se permitiam um entrecruzar de suas obras com as de outros artistas.

Desse modo, a retomada dos acontecimentos do período da tropicália, final dos anos 60, não tem como finalidade tentar uma continuidade de um movimento com o outro, mas nos ajuda com as interpretações dentro dos contextos históricos de cada um e faz-nos estabelecer uma conexão, evidenciando contradições e coincidências entre eles e outros que serão alargados no decorrer do texto.

Amplitude e articulação

Cristina Freire dedicou-se a mapear o trajeto da Arte Conceitual em seu livro homônimo, publicado em 2006. E é a partir de suas pesquisas, acrescentando outras ideias de autores da área da arte – principalmente os que tratam da arte moderna no



século XX, como Argan – que propomos uma conexão com o movimento Postal e suas relações com o contexto social, o espaço urbano e o sujeito participador.

A partir das datas dos movimentos de Arte Conceitual e Arte Postal, percebemos que estes foram contemporâneos, identificando-se não apenas pelas características em comum, mas também por artistas que facilmente transitavam entre o fazer conceitual e o postal. O limite entre ambos é tênue, portanto, se faz necessário buscarmos outros critérios que nos auxiliem na diferenciação entre essas obras.

Bem como outras propostas dentro da arte, a Arte Conceitual se coloca na contramão da ideia de obra de arte que prevalece dentro dos circuitos oficiais. A arte se depara agora com a transitoriedade no lugar da permanência. A crise da reprodutibilidade coloca em cheque questões como autoria, e o processo de recepção acaba sofrendo alterações.

O estreitamento dos laços entre arte e vida, espaço público e privado, dá dimensão nova aos assuntos antropológicos e políticos dentro do universo da arte.

A preponderância da ideia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições, notadamente o museu, assim como formas alternativas de circulação das proposições artísticas, em especial durante a década de 1970, são algumas de suas estratégias. (FREIRE, 2006, p. 10).

Toda essa mudança extrapola os limites da arte e passa a confundir estudiosos de outros campos como o da comunicação, por exemplo. Encontramo-nos em um momento de interação entre os discursos dos meios, uma hibridação entre as linguagens. Priscila Arantes (2005) usa essa expressão a partir de um conceito de Lúcia Santaella (2005) para explicar sobre as interações e, portanto, as variadas experimentações no campo da arte a partir do uso de ferramentas tecnológicas.

A interconexão da arte com a comunicação é antiga, mas a partir do século XX, com artistas utilizando o telefone, o rádio e outros meios de comunicação, além do espaço público como meio expressivo, passam a figurar muito mais no meio campo entre essas duas áreas. Arantes (2005) nos conta de um trabalho desenvolvido por László Moholy—Nagy, “Quadros telefônicos” (1924), quando o artista telefona para uma empresa de cartazes solicitando que um funcionário pintasse 3 quadros conforme suas especificações. A ideia de ausência do artista para que a obra seja realizada delineou na década de 1960 a arte conceitual.

Mesmo a Arte Postal não tendo sido o primeiro movimento de arte a se preocupar com a comunicação, foi um dos primeiros a propor os trabalhos em rede. A



realização do trabalho era menos importante que o processo comunicativo e transnacional que se estabelecia a partir dele. Muitos artistas de dentro do movimento de Arte Postal, inclusive Paulo Bruscky acreditam que esse tipo de arte seria a precursora dos trabalhos posteriores de arte telemática por ter se utilizado da ideia de rede muito antes da internet de popularizar.

Entre-meios

O conceito de Intermedia postulado por Higgins, já em 1965 reforça a disposição para interações. O *readymade*, para ele, sugere que essa intermediação entre arte e vida e obra está situada no meio e não numa combinação dos meios. Ken Friedman, outro membro do *Fluxus* escreveu que

Se não há fronteiras entre arte e vida, não deveria haver entre as diferentes formas de arte. Para fins da narrativa da história, das discussões e distinções é possível referir-se às diversas formas de arte separadamente, mas o sentido intermídia frequentemente inclui arte oriunda de diferentes raízes, de muitas mídias que se multiplicam em novos híbridos. Imagine uma forma de arte que seja composta 10% de música, 25% de arquitetura, 12% de desenho, 18% de ofício de sapateiro, 30% de pintura e 5% dos mais diversos cheiros. Como seria essa arte? (apud FREIRE, 2006, p. 16).

Outro participante do grupo *Fluxus*, o músico John Cage, introduziu procedimentos do acaso na arte. Cage se tornou grande influência para arte norte-americana e pensava nos efeitos que o acaso tinha dentro dos processos criativos na construção de uma obra. Aqui, casualidade e causalidade são elementos complementares dentro de um mesmo processo.

Causa e efeito. Pode-se dizer que este é um descobrimento concernente apenas ao artista, pertencem à intimidade da criação. Mas, e quanto aos visitantes que estão ali de passagem, por assim dizer? A eles não é oferecido também um estímulo para qualquer relação? Eles estão mesmo de passagem? Falo aqui não só de obras expostas nos cubos brancos, não só de performances surpresas em meio aos passantes, mas principalmente das obras de arte postal, que chegam até as mãos dos receptores, ora por mero acaso, ora intencionalmente, mas que, independente disso, gera efeitos.

As imagens geradoras, expressão de Salles, podem nos ajudar a pensar a respeito desse assunto. A criação precisa de estímulos para acontecer. Não só o estímulo do início, mas ao longo do processo outros acontecimentos vão fazendo parte do desenvolvimento da obra, inclusive para a finalização. Sabe-se que a tendência de todo



processo é, em certo grau, interagir com o meio e isso vai compondo uma ampla teia de interações, ou campos de interações, como destacamos em outro momento. Esta teia nos conduz a possíveis respostas para as perguntas anteriores. Os “de passagem” de certa forma entram e saem dessa teia, deixando ali qualquer contribuição.

A questão da obra aberta, que Umberto Eco propõe, trata exatamente desses campos de possibilidades interpretativas. O sujeito fruidor está ligado a uma série de leituras variáveis. Nesse universo de possibilidades surge o conceito de informal que permeia as relações entre as linguagens. “O informal pictórico poderia ser visto como o elo terminal de uma cadeia de experiências cujo objetivo é introduzir um certo movimento no interior da obra” (ECO, 2008, p.150).

Cada meio de comunicação artística ter seu espaço e tempo específico e ainda uma relação particular com o fruidor, e portanto, as obras desenvolvidas a partir de “Intermeios”, ou seja, da interação entre vários meios, assim como a obra aberta, oferecem uma imagem da descontinuidade, que tem a ver também com a ideia de informal e que tende para um ambiente propício de interações. “Na dialética entre obra e abertura, o persistir da obra é garantia das possibilidades comunicativas e ao mesmo tempo das possibilidades de fruição estética” (2008, p.176).

O sujeito expectador sempre fez parte da obra, ele já esteve dentro dela a mais tempo do que se conta. Não falo apenas de retratos pintados de musas que emprestavam suas belezas para inspiração de pintores, mas falo principalmente de uma reconstrução da obra, a partir da perspectiva do público. E o que os conecta são as emoções e sensações, as fruições. “A percepção do mundo exterior se dá por intermédio de nossos receptáculos sensoriais e sensitivos, que geram sensações intensas, mas fugidias.” (SALLES, p.68, 2008).

As experiências cotidianas tornam-se centrais nas atividades artísticas. Comer, dormir, andar. Os artistas do *Fluxus* compartilham desse estilo de atividade artística e como exemplo temos a “Peça de voz para soprano”, de Yoko Ono, na qual enumera ações para serem realizadas por terceiros:

Grite

1. *Contra o vento*
2. *Contra a parede*
3. *Contra o céu*



Esses trabalhos ocupam um lugar intermediário entre a ideia e sua realização, portanto, a participação do expectador se torna imprescindível para a concretização da obra. Assim, constitui-se um cenário de um conceitualismo voltado para a realidade política e social. O entendimento sobre a arte agora ensaia saber onde ela está e não mais o que ela é, já que o que se tem é uma arte desmaterializada a ser confundida com a vida cotidiana, ocupando novos e indiferenciáveis espaços.

Novos Caminhos

Caminhar na contramão do fluxo é tarefa difícil quando a força se concentra em poucas mãos, mas a formação de grupos contribuía para a disseminação e maior aceitação de ideias. Divididos entre a angústia política e a necessidade de expressão, artistas se engajavam em grupos e movimentos que já simulavam uma enorme e potencial rede de conexões.

Por sua disposição a uma diversidade artística declarada, a Arte Postal dividia a opinião de críticos de arte que analisavam o movimento entre bom e ruim, desvalorizando seu caráter genuinamente alternativo de distribuição de arte, ideias e informação. Artistas conhecidos e desconhecidos do grande público estavam lado a lado, expostos em calçadas, murais ou museus.

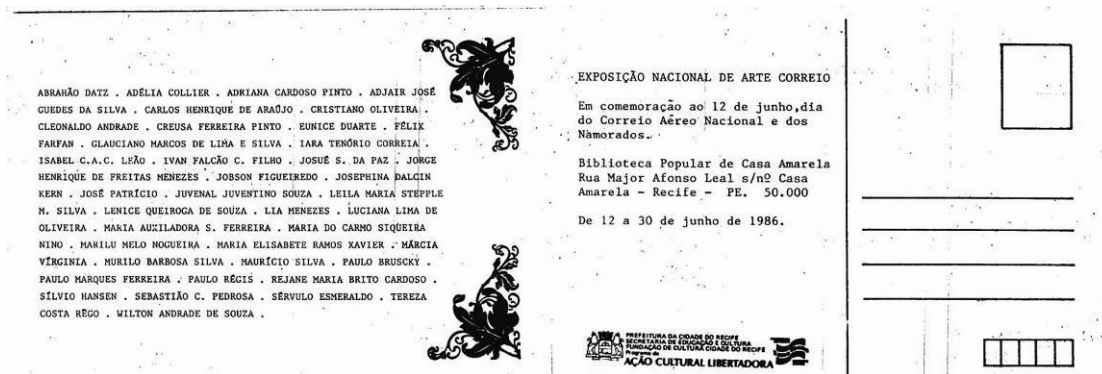


Figura 8: Exposição Nacional de Arte Correio, 1986. Cartão Postal.

A Exposição Nacional de Arte Correio, acontecida no Recife, reuniu artistas como Sérvulo Esmeraldo, Paulo Bruscky, Sílvio Hansen e outros artistas nacionais que atenderam à convocatória da mostra.

Nesse sentido, a Arte postal se estabelece como um novo meio, a transformação do processo de comunicação em obra de arte, ou ao menos, espaço de realização artística. Estabelece-se como um fenômeno do século XX, cheio de contradições e fatos.

A criação do trabalho de Arte Postal desenvolvido para ser enviado por correio estava condicionada a fatores como dimensões, porte, peso, natureza da mensagem, etc. As determinações do sistema de correios limitavam ou expandiam a criatividade do artista. O pernambucano Paulo Bruscky, quando percebe uma brecha nas leis que orientavam o envio postal (informações que ele conhecia muito bem) e nota que não há qualquer item que limite o tamanho do objeto de envio, se aproveita disso e confecciona um envelope de carta que ultrapassa muito o tamanho esperado para um envelope comum.



Figura 9: Paulo Bruscky, *PostAção*, 1975. Ação postal, Fotografia.

Talvez a proposta de Bruscky não seja exatamente rir, ou fazer rir a partir de uma falha, mas, certamente, o fato de evidenciar alguns defeitos no sistema de correios, por exemplo, incorporando isso ao seu trabalho e explorando ao máximo possível, inclusive quanto às suas dimensões, faz desse episódio uma caricatura do real. E, portanto causa o riso. Um riso de zombaria, que se volta aos próprios defeitos morais, cômicos por si mesmos. Vladimir Propp trabalha com a ideia de que os diferentes aspectos do riso correspondem aos diferentes tipos de relações humanas e numa de suas falas coloca a zombaria em primeiro lugar, ainda que não a tenha inserido em sua lista de categorias. O campo da sátira baseia-se no riso de zombaria. E para Propp, é exatamente este tipo de riso o que mais se encontra na vida.

A partir daqui, pode-se pensar em fazer uma relação entre arte e vida, principalmente quando se pensa que aquele que zomba comporta-se da mesma maneira tanto na vida, quanto na arte. E para Bergson (2007), o riso carrega uma natureza de humilhação, ele é como uma “bulha social pesada”, no entanto ele apresenta um caráter ambíguo, já que não se pode dizer que pertence nem à arte e nem à vida. É um momento



peculiar na história da arte e pode ser percebida cada vez com mais força nas obras contemporâneas. E é nesse contexto que Bruscky e tantos outros artistas, principalmente os artistas postais, estão inseridos, vivenciando as influências que vinham de todos os lados, tanto da música, quanto da pintura, como também de grupos performáticos que se espalhavam pelo mundo.

Poderíamos pensar em uma caricatura performática. Os termos caricatura, paródia, desmascaramento, de uma forma ou de outra são usados para criar o cômico por meio de um rebaixamento de uma figura elevada. O cômico e o grotesco compartilham do mesmo gênero no interior da dinâmica artística. Dentro do que Paiva e Sodré (2002) chamam de natureza emocional, o riso e o espanto dividem o mesmo grupo, o do grotesco. Para eles, é próprio da categoria estética transitar entre as diferentes formas de expressão simbólica.

Bakhtin (2002), nesse contexto, propõe um cenário carnavalesco, o ambiente da praça, para que a liberdade se faça corpo e ganhe alma. Alimento, vinho, virilidade, estão presentes nas imagens que passam a ter sua natureza positiva subordinada ao fim negativo de ridicularizar, através do ponto de vista distorcido da sátira e da condenação moral.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. Textos dos Trópicos de Capricórnio: artigos e ensaios (1980- 2005) – Vol. 2: Circuitos da arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed.34, 2006.

ARANTES, Priscila. Arte e mídia: perspectivas da estética digital. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BASUALDO, Carlos. (Org.). Tropicália - Uma Revolução na Cultura Brasileira. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007, v. 1.

FREIRE, Cristina. Arte Conceitual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

HOME, Stewart. Assalto à cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

JOHNSON, Randal. Ascensão e queda no cinema brasileiro – 1960-1990. Em: Comunicação e história: interface e novas abordagens. RIBEIRO, Ana Paula Goular (org.). Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.



BERGSON, Henri. O riso. Ensaio sobre a significação da comicidade São Paulo: Martins Fontes, 2007

ECO, Umberto. Obra Aberta. São Paulo: Perspectiva, 2007

PAIVA, Raquel. SODRÉ, Muniz. O império do grotesco. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SALLES, Cecilia Almeida. Redes da Criação. Construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.