

Sobre o amargo humor da arte contemporânea¹

Juliana Silveira Mafra

1 Este trabalho foi elaborado com o apoio do Edital PQ 02/2022 PROPPG/UEMG.

I

Apresento neste capítulo algumas elaborações a partir de temas explorados em minha tese de doutorado, defendida na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2017. Interessei-me pelo humor desde os primeiros trabalhos plásticos que desenvolvi no final da década de 1990, quando estudava na Escola Guignard (Belo Horizonte/MG). Naquela época, o humor em meus trabalhos era sempre apreciado ou desprezado, mas dificilmente passava despercebido. Vem dessa época também meu interesse por trabalhos como os de Paul McCarthy, Guto Lacaz e Gilbert & George, artistas que, naquela época, não eram tão acessíveis quanto hoje, uma vez que chegavam apenas por revistas ou por professores que apresentavam suas pesquisas em sala de aula.

Por outro lado, ainda antes da graduação em artes, a leitura do livro *Bouvard e Pécuchet* já tinha me inspirado. Nele, Flaubert (1981) escarnecia da sociedade do final do século XIX, criando dois personagens que se diziam cansados de tanta ignorância ao seu redor. Por isso, se isolaram no campo, vivendo toda sorte de experiências e fracassando em todas elas, devido à própria ignorância e arrogância, evidentes para o leitor, que ri de tanta estupidez. No final do livro, havia um material que viria a ser o *Dicionário das ideias feitas*, um projeto não concluído, no qual nenhuma frase seria de autoria de Flaubert, mas coletadas da sociedade burguesa – que Flaubert, um dândi, atacava –, ou de livros e enciclopédias da época. Esse material serviu de inspiração para o “Inventário das ideias feitas” (Mafra; Lucas, 2011), que desenvolvi com Samir Lucas e apresentei

como anexo à minha dissertação, em 2011. Nesse inventário, coletamos ideias que foram desenvolvidas na arte moderna, mas principalmente na arte contemporânea, e as imprimimos em pequenos cadernos coloridos. Nesses livretos, encontram-se sugestões de escolha para quem deseja desenvolver alguma daquelas ideias em seus próprios trabalhos.

Ainda que a literatura tenha me inspirado, foi principalmente a observação de obras de arte que me intrigavam e o estudo do contexto no qual elas foram produzidas que dirigiram meu olhar durante minhas pesquisas. Mas, neste trabalho, fugiu ao meu objetivo exemplificar e definir as muitas categorias existentes ligadas ao humor.

Muitos historiadores, filósofos e poetas se dedicaram a uma vasta bibliografia sobre o riso, a melancolia, a comédia, a ironia, o grotesco etc., desde os antigos, como Aristóteles, Hipócrates, Diógenes, entre outros, passando pelos tratados medievais e renascentistas e pelos modernos Bergson, Escarpit, Baudelaire, Freud e Breton, até os contemporâneos Minois, Bremmer e Roodenburg, Alberti, Bakhtin, para citar apenas alguns. Mas é nas últimas décadas que têm surgido trabalhos envolvendo estudos especificamente sobre o humor nas artes visuais: o livro editado por John Welchman, *Black Sphinx: On the Comedic in Modern Art* (2010), a exposição chilena Gracia divina (2013), curada por Andrea Pacheco e os textos e curadorias de Jo Anna Isaak (desde 1982) – entre outras referências. É importante ressaltar o fato de que o humor não se restringe apenas à comédia ou está ligado exclusivamente ao riso, pois o termo carrega em si um pouco de cada transformação semântica e cultural que sofreu ao longo do tempo, desde seu significado ligado ao temperamento, que remete à medicina antiga medieval, até àquele relacionado ao riso e à comédia, advindo do século XVI. Em sua etimologia, humor, do latim *umor*, se refere aos líquidos corpóreos que eram considerados determinantes das condições físicas e mentais do indivíduo. O sangue, a fleuma (secreção pulmonar), a bile amarela e a bile negra determinariam, respectivamente, os humores sanguíneo (empolgado, emotivo, exagerado, impulsivo, explosivo); fleumático (amigo, desmotivado, calmo, frio, medroso); colérico (raivoso, agressivo); e melancólico (introvertido, contemplativo, pessimista). O mau humor seria proveniente de um desequilíbrio

desses líquidos e o bom humor, do equilíbrio. Apesar de não ter mais uma conotação medicinal, o termo guarda algo importante para o que chamamos de temperamento.

Para exemplificar essa sobrevivência do humor antigo através dos séculos, Escarpit cita o “despertar da emoção” no século XVIII, que fez com que surgissem termos como sensibilidade e sentimento, observando que “a prova de que se trata realmente de um humor no sentido médico é que o nome que se lhe dá é um nome anatômico: *spleen*, quer dizer, o baço hipocrático como a localização da melancolia” (Escarpit, 1962, p. 47, tradução nossa).²

Geralmente, o sentido mais utilizado quando se usa a palavra humor é o cômico. Essa associação acontece desde o século XVI, quando o termo foi associado à comédia nas peças teatrais *Every man in his humour* (1598) e *Every man out of his humour* (1599), do inglês Ben Jonson, que satirizava a teoria medicinal dos humores para ridicularizar seus personagens. Até então, o tema era abordado pelos termos de riso, risível e cômico. O francês Robert Escarpit afirma que, no final do século XVI, a palavra humor estava na moda em toda a Europa, quando começou a aparecer na linguagem literária (Escarpit, 1962), e que “Ben Jonson [...] selou de maneira praticamente indissolúvel, a aliança semântica do cômico e do humor” (Escarpit, 1962, p. 18, tradução nossa).³

O humor caricatural do século XIX, considerado por Escarpit como a fase em que o humor atinge sua maturidade, também é explorado nesta pesquisa. Porém, ao acentuar elementos característicos da época, causando desconforto na classe burguesa, o humor não é necessariamente empregado como caricatura de uma personalidade, e sim num sentido mais amplo – como o utilizado por Flaubert, Baudelaire e Manet –, de caricatura da sociedade e de seus personagens. Para o autor,

2 “Y la prueba de que se trata realmente de un humor en el sentido médico es que el nombre que se le da es un nombre anatómico: *spleen*, es decir, el bazo hipocrático, localización de la melancolía.”

3 “Ben Jonson [...] ha sellado de manera prácticamente indisoluble la alianza semántica de lo cómico y del humor.”

a caricatura é um “humor comprometido” (Escarpit, 1962, p. 71) cuja apreciação indica a maturidade de uma sociedade, qualquer que seja seu regime político. Pude perceber que o humor utilizado por todos os artistas que pesquisei em meu trabalho é politicamente comprometido.

Outro aspecto constante nas obras abordadas em minhas pesquisas remete à noção de *economia* como descrita por Freud, da qual derivam os trabalhos mentais do chiste e do humor. “O prazer nos chistes pareceu-nos proceder de uma economia [psíquica] na despesa com a inibição”, diz ele, e “o prazer no humor, de uma economia [psíquica] na despesa com o sentimento” (Freud, 1998, p. 218), como se o humor acontecesse “à custa do desencadear de desespero que não se produziu” (Freud *apud* Minois, 2003, p. 526). Em outras palavras, Minois explica que

[...] o humor é, assim, um processo de defesa que impede a eclosão do desprazer. Ao contrário do processo de recalque, ele não procura subtrair da consciência o elemento penoso, mas transforma em prazer a energia já acumulada para enfrentar a dor (Minois, 2003, p. 526-527).

Os estudiosos observaram também a existência de um sentido moderno do humor. Para Escarpit, o humor moderno é sociológico; já Bergson enfatiza a função social do riso, cujo meio natural é a sociedade. Para este último, o riso inspira um medo, pois “reprime as excentricidades” e “flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social” (Bergson, p. 15). Assim, ele persegue um “objetivo útil de aperfeiçoamento geral”, tentando eliminar qualquer rigidez do corpo ou do caráter: “Essa rigidez é a comicidade, e o riso é seu castigo” (Bergson, 2001, p. 15). Disseminado por todos os cantos e tendo penetrado em todos os domínios, o humor sacode certezas e demonstra a complexidade do ser humano. Trabalho com a ideia de que essa palavra carrega todos esses sentidos que um dia teve. E em cada situação, um sentido ou mais são privilegiados.

Alguns dos trabalhos de arte observados em minha pesquisa podem evocar variados sentimentos que podem até mesmo interditar o riso,

como a sensação de nojo que pode impedir a fruição humorística de um trabalho de Paul McCarthy, por exemplo, porque o humor tem uma dimensão subjetiva. Um trabalho de arte pode ser engraçado para uma pessoa e não para outra, da mesma forma que não acharemos graça da mesma piada para sempre. Ainda que seja possível explicar onde acontece o humor em uma obra de arte, é difícil explicar o que é o humor, pois ele é vário e isso é o que o mantém vivo. Logo que vira uma fórmula, perde sua graça. Assim, investigar o humor é investigar a essência humana, o que somos, em toda nossa diversidade.

II



Figura 1 – Escultura inflável *Complex pile*, de Paul McCarthy, 2007

Fonte: Wikimedia.org.⁴

A escultura *Complex Pile* (2010), do artista norte-americano Paul McCarthy, é um trabalho com um apelo popular que causa risos, estranhamento e

4 Imagem sob licença Creative Commons Atribuição 2.0 Genérica, publicada sem alterações: <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/deed.pt-br>. Disponível em: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Air_Pressure_-_Complex_Pile_-_Shit_Pile_%283727094348%29.jpg.

controvérsias. Intrigava-me observar o espanto e a zombaria que a escultura provocava. Eu a admirava por sua capacidade de ser um “inofensivo brinquedo inflável” em forma de algo que é considerado nojento e desagradável e por ela trazer à tona aspectos menosprezados pela civilização, amenizando cinicamente a sensação de abjeção em sua recepção.

Eu não poderia imaginar por quais caminhos essa escultura inflável me levaria, como ao estudo do grotesco, do *kynismo* antigo e do cinismo moderno. O surrealismo, no qual me detive em minha dissertação *Algumas aproximações entre o humor e a arte e o Inventário das ideias feitas* (2011), aparece nesse trabalho de McCarthy para discutir o grotesco, o abjeto, o baixo material, motivos de discórdia e inimizade entre Breton e Bataille.

Com esses estudos, percebi uma sólida cultura questionadora, que vem desde a Grécia Antiga até os dias de hoje e que reivindica os aspectos corporais ignorados por uma cultura que idealiza o que deve ser considerado belo e importante, hierarquiza as partes do corpo e acredita no progresso da civilização.

Até chegarmos a um tempo em que o cocô enlatado fosse vendido a preço de ouro por Piero Manzoni, artistas e filósofos como Diógenes, Rabelais, Nietzsche, Toulouse Lautrec, Duchamp e Bataille percorreram caminhos mais solitários em relação à cultura dominante. A partir daí, as polêmicas vêm nos divertir e nos livrar dos ideais, da seriedade, do respeito, da pompa, do que exclui e hierarquiza as partes do corpo e os conhecimentos que vêm dele.

Vista dessa perspectiva histórica, *Complex pile* preserva algumas características cínicas antigas (*kinikós*), como a questão crucial para Diógenes da consideração do conhecimento produzido a partir de todo o corpo e não apenas de parte dele. Os anônimos da internet que diziam que *Complex pile* era um cocô de cachorro não estavam equivocados. A escultura é como uma homenagem à “obra” que o filósofo *kynikós*,⁵ Diógenes, que vivia como um cão, deixava em praça pública. A escultura de McCarthy

5 Em grego, *kynikós*, como Diógenes era identificado, significa “cão” e “cínico” (Malhadas; Dezotti; Neves, 2008).

também é apresentada no espaço público, negligenciando os valores que estão introjetados em nossa cultura e no nosso entendimento de civilidade.

Em minha tese, produzi uma lista de obras que retomam os aspectos *kynikós* e grotescos, mas também o espírito da antiarte dadaísta, do baixo material surrealista. Listei ainda as ideias conceituais da década de 1960 e artistas que vêm apresentando seus pensamentos sobre o excremento, associando-os a uma variedade de temas como: o racismo (Chris Ofili); a religião (Andres Serrano, Gilbert & George); o erotismo e a falta dele no corpo como máquina (Win Delvoye); o processo civilizatório e sua violência (Paulo Nazareth); a identidade (Gilbert & George); o corpo sob o ponto de vista feminino (Kiki Smith, Cindy Sherman) ou apenas uma piada consigo mesmo (a *tag* SAMO, de Basquiat), entre outros.

III



Figura 2 – Frames do documentário *Louise Bourgeois: The Spider, The Mistress and The Tangerine*, 2008

Fonte: LOUISE Bourgeois: The Spider, The Mistress and The Tangerine (2008).

Em minha tese (Mafra, 2017), realizei também um estudo denominado “O riso das artistas feministas” que partiu de um incômodo pessoal, o

de ouvir e ler que as mulheres não têm senso de humor ou não sabem provocar risadas, ou outros comentários desse tipo.

Nesse estudo, trago o relato de Louise Bourgeois sobre uma memória de infância na qual ela relata uma situação em família em que seu pai, contando uma história à mesa do jantar, constrange Louise, fazendo com que todos riam. Desenhando uma figura na casca de uma tangerina, que ele diz ser sua filha, seu pai se faz de surpreso ao notar que, ao recortar a figura e retirar a casca da fruta, por trás dela aparece a haste interna da tangerina, que é associada, por todos, a um pênis, justificando a zombaria coletiva ao detectarem algo que a pequena Louise não possuía. Essa piada ilustrada fez com que todos à mesa rissem, menos ela. Em 2008, com a tangerina na mão, Louise Bourgeois, então com 97 anos, refaz a encenação de seu pai, no documentário *Louise Bourgeois: The Spider, The Mistress and The Tangerine* (2008).

A piada do pai de Louise não era endereçada a ela, era sobre ela. O humor sobre uma mulher e o humor de uma mulher podem conter diferenças. Para rir com o pai de Louise era necessário desconsiderar os sentimentos da menina e exibi-la à família com desprezo por considerá-la incompleta e inferior. Para rir com Louise, de sua história traumática contada décadas depois, foi necessário solidariedade. Para que ela também possa rir, a artista apresenta sua história, que é tanto uma resposta ao seu pai quanto uma reflexão que pode ser estendida e ampliada para um contexto maior: a sociedade.

Em um texto de 1905, “O valor do riso”, Virginia Woolf diz que o humor seria “algo muito sério para ser cômico” e “muito imperfeito para ser trágico” (Woolf, 2014, p. 34). Para ela, o humor acontece quando temos um sorriso nos lábios e água nos olhos, ele “pintaria melhor” a natureza humana do que a comédia e a tragédia.

Entendi a iniciativa dessas mulheres e me solidarizei com elas em minha tese de doutorado, inclusive por ver figuras mundialmente reconhecidas, como o historiador Georges Minois, que, em seu estudo sobre o riso de quase setecentas páginas publicado em 2000, não reconhece as mulheres

como engraçadas, “somente a mulher velha”, quando teria, para ele, perdido sua feminilidade (Minois, 2003, p. 611). Ele frisa o lado agressivo do riso para supor sua ausência nas mulheres (Minois, 2003) e acaba escrevendo que as mulheres desprezam a inteligência e não são capazes de ter senso de humor.

Além de essas tristes opiniões chamarem muito a atenção, ele não se interessou pelas pesquisas sobre o riso e o humor que vêm sendo realizadas por mulheres e não se justifica para emitir tais posições. Não seria o caso de perguntarmos se ele entende e se solidariza com as questões das mulheres? Se ele conseguiria rir com elas das críticas que elas fazem? Se ele entende a ironia das mulheres ou se ele é o que Bergson⁶ considera como uma vítima dela?

Vimos, na declaração de Arlene Raven (1994, p. 61), que as apresentações das experiências realizadas pelas estudantes e pelas professoras que se reuniram em *Womanhouse*, na década de 1970, causaram forte emoção no público feminino que assistia à primeira sessão, em risos e lágrimas. Tratando de suas experiências na época, mesmo que dolorosas, as mulheres riam entre si das performances e das instalações que elas apresentavam umas às outras. De acordo com seu relato, isso não teria acontecido quando os homens estiveram presentes, na sessão da semana posterior, dedicada a um público misto. Com a presença deles, o clima era de desconforto, de inapropriado silêncio, risos envergonhados e aplausos abafados (Raven, 1994, p. 61).

Jo Anna Isaak, desde 1982, vem fazendo exposições e publicando textos sobre a história do riso das mulheres. Suas duas exposições, *The Revolutionary Power of Women's Laughter* (Nova Iorque, 1982) e *Laughter Ten Years After* (Vancouver, 1995), culminaram no livro *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter* (1996),

6 A ambiguidade da mensagem irônica possibilita um entendimento divergente. A ironia deve ser proposta e vista como tal, pois seu propósito somente se completa numa recepção que a perceba. Seu leitor é valorizado porque é visto como capaz de compreender a mensagem cifrada que lhe é dirigida, transformando-se em vítima se não for capaz de perceber a duplicidade de sentido do discurso.

no qual a pesquisadora, além de fazer uma leitura crítica de pontos-chave da arte moderna hegemônica, elabora histórias de e sobre mulheres, mostrando-nos o radicalismo de um riso que tenta provocar mudanças culturais.

Nas experiências de *Womanhouse*, curiosamente, apesar de um início mais difícil em que era necessário trazer tudo que fosse negativo da experiência feminina para se ter uma noção do trabalho que teriam, vimos uma arte utópica e positiva que utiliza estrategicamente o humor para romper as barreiras e opressões, mas também como modo de obtenção de prazer.

Por notar que a arte contemporânea sofre influências positivas de uma crítica feminina persistente, Jo Anna Isaak declara já ter sido acusada de ser utópica e romântica por acreditar no potencial subversivo da condição marginal (Isaak, 1996, p. 4).

Na história contada por ela, a arte ocidental começa com a imagem das mulheres ridentes retratadas por Leonardo da Vinci em argila e gesso e registradas por Giorgio Vasari no texto fundador da disciplina da história da arte, *Vida dos artistas* (Vasari, 2011). Séculos mais tarde, Freud recuperaria essas esculturas, atribuindo ao sorriso dessas mulheres uma antiga memória que Leonardo teria de sua mãe sorrindo, antes de ter se separado dela.

Jo Anna explica que, com o texto de Freud sobre o humor, fica claro o potencial do narcisismo feminino: “agora o narcisismo [da mulher], ao invés de ser meramente um veículo para suscitar a admiração e a inveja no homem, se tornou uma qualidade louvável por si só” (Isaak, 1996, p. 13, tradução nossa).⁷ Em outro texto, “Sobre o narcisismo”, Freud (1996) fala que os seres humanos capazes de manter um narcisismo primário até a idade adulta seriam as mulheres, os criminosos e os humoristas. Já em seu texto de 1927, “O humor”, ele fala que a grandeza do humor é resultado do triunfo do narcisismo:

7 “Now narcissism, rather than merely being a vehicle to elicit the admiration or envy of men, has become a laudable quality in its own right.”

Como os chistes e o cômico, o humor tem algo de liberador a seu respeito, mas possui também qualquer coisa de grandeza e elevação, que faltam às outras duas maneiras de obter prazer da atividade intelectual. Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer (Freud, 1996, p. 166).

Jo Anna Isaak demonstra que o riso das mulheres tende a se evadir da lei, é rebelde, o que ela ilustra com o filme de Marleen Gorris, *A Question of Silence* (1983). Nele, três mulheres acusadas do assassinato de um homem não tentam se defender. Sem combinar qualquer coisa, elas permanecem em silêncio durante todo o julgamento, mas ao final, no interrogatório ao qual o magistrado as submete, começam a rir das perguntas feitas pelos promotores de acusação, e o riso delas contagia todas as outras mulheres que assistem ao julgamento, contagiando também quem assiste ao filme, fazendo-nos entender que não servem para as mulheres as leis sobre as quais o julgamento se apoiou e, extensivamente, as leis da sociedade de um modo geral. “Este é um exemplo do revolucionário poder do riso das mulheres” (Isaak, 1996, p. 14, tradução nossa),⁸ diz a autora.

Associando os dois textos citados de Freud, Jo Anna Isaak demonstra que as mulheres têm importância especial para a ideia do riso como estratégia de liberação, riso que ligaria um calculado otimismo explícito ao prazer. Para Isaak, essas estratégias estariam relacionadas à teoria política de François Rabelais sobre o riso, segundo a qual o riso tem o potencial de perturbar a autoridade do Estado e da Igreja. Uma das artistas estudadas por Isaak, Nancy Spero, utiliza em seus trabalhos figuras femininas antigas, como a Sheela-na-gig aplicada na arquitetura de castelos e igrejas da Irlanda e do Reino Unido nos séculos XI e XII. A figura feminina ri enquanto abre sua vulva em direção a quem a contempla. Um pouco do trabalho dessas mulheres foi resgatar histórias que não foram levadas em

8 “This is an example of the revolutionary power of women’s laughter.”

consideração e reinterpretar as que já foram escritas. Aproveitando-se criticamente das teorias de Freud, Isaak reconta a história que pensávamos conhecer, abrindo-a a novas possibilidades e perspectivas.

Entre a melancolia e a paródia, as artistas norte-americanas dos anos 1970 se agrupavam para reivindicar representações igualitárias nos espaços destinados à arte, questionando o que demonstravam ser uma “mitologia artística” ou “contos de fadas tão óbvios”. Linda Nochlin (1971) diz ainda que, desde Vasari, concebe-se “um poder misterioso” ao “grande artista” dotado de gênio e “poderes sobrenaturais”. Hal Foster, em “Funeral para um cadáver equivocado” (2000), observou a característica da arte pós-moderna, isto é, da arte feita após as *Brillo boxes* (1964), de Andy Warhol, de questionar a arte moderna e seus métodos. As artistas da década de 1970 reivindicavam também um lugar na história da arte.



Figura 3 – Capa do catálogo *Womanhouse*, mostrando Judy Chicago e Miriam Schapiro, 1972

Fonte: judychicago.com.⁹

9 Disponível em: <https://judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork>.



Figura 4 – Instalação *The dinner party*, de Judy Chicago, 1979

Fonte: Flickr.com.¹⁰

Judy Chicago, que desenvolveu o primeiro programa de arte feminista nos Estados Unidos, no Fresno State College, e depois a *Womanhouse*, com Mirian Schapiro e suas alunas, encerra a década de 1970 com uma instalação monumental, *The dinner party*, que, além de ser uma homenagem a 1.038 mulheres que marcaram a história ocidental, serviu, de acordo com Schapiro, como um termômetro para perceber onde as mulheres estavam na história da arte. A instalação, símbolo da arte feminista dos anos 1970, foi construída artesanalmente com a ajuda de quatrocentas pessoas. Uma enorme mesa em forma de um triângulo equilátero, posta para 39 mulheres (desde a deusa da fertilidade, de Sappho e Ishtar, passando por Artemisia Gentileschi, até Virgínia Woolf e Georgia O’Keeffe) cujos nomes aparecem cuidadosamente bordados em toalhas sobre a mesa, acompanhadas de um cálice, talheres e um prato de cerâmica, principal motivo de polêmicas sobre o trabalho. Combinando com sua respectiva toalha, quase todos os pratos representam a forma de diferentes vulvas, que se fundem em flores e borboletas. Do chão, como uma base metafórica para o aparecimento dessas 39 mulheres, saem 999 outros nomes

10 Imagem sob licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 2.0 Genérica, publicada sem alterações: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.pt>. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/lugri/1177084979>.

grafados, em dourado, em azulejos também triangulares, que compõem o piso denominado *Heritage floor*.

O banquete de Judy Chicago é uma festa com desejos de felicidade, é uma comemoração pelo trabalho realizado, apesar de ter demorado, devido a interdições políticas no final da década de 1970, vinte e oito anos para conseguir, em 2007, seu lugar definitivo no Brooklin Museum em Nova Iorque. Bakhtin nos conta que o banquete está “indissoluvelmente ligad[o] às festas, aos atos cômicos, à imagem grotesca do corpo; além disso, e da forma mais essencial, [ele está ligado] à palavra, à conversação sábia, à verdade alegre” (Bakhtin, 1987, p. 245). Para ele, a absorção do alimento no banquete é uma forma de encontro alegre e triunfante com o mundo, onde o sujeito o engole ao invés de ser engolido por ele, “o banquete celebra sempre uma vitória” (Bakhtin, 1987, p. 247), na qual o corpo triunfa alegremente.

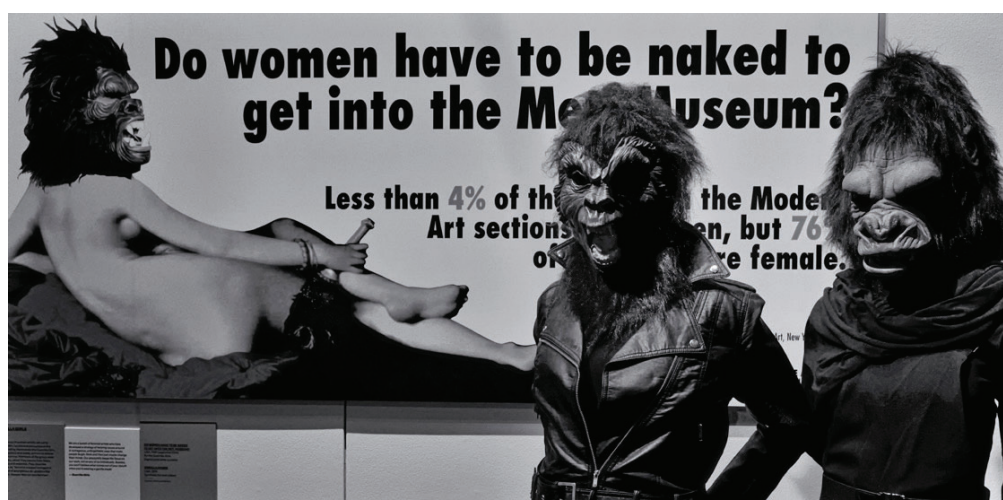


Figura 5 – Guerrillas Girls

Fonte: Wikimedia.org.¹¹

Apropriando-se das experiências humorísticas das feministas, as Guerrillas Girls, em 1985, resolvem utilizar o riso e o humor como principal

11 Imagem sob licença Creative Commons Atribuição-CompartilhaIgual 2.0 Genérica, publicada sem alterações: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/deed.pt-br>. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guerrilla_Girls_-_V%26A_Museum,_London.jpg.

estratégia subversiva, investindo contra o sistema da arte. Disfarçadas com máscaras de gorila, mulheres anônimas colam cartazes em Nova Iorque denunciando a convivência com a exclusão feminina, levantando o número de exposições individuais de mulheres em museus e galerias da cidade, enviando cartas sugerindo alterações de títulos de exposições, elaborando código de ética para museus ou demonstrando a discrepância de valor dado às obras de arte feitas por artistas do gênero masculino e do feminino. Em 1989, uma obra de Jasper Johns custava o mesmo valor que as obras de setenta mulheres, entre elas Frida Kahlo, Eva Hesse, Sonia Delaunay, Cassat, Morisot etc.

As Guerrillas afirmam usar o humor como arma contra seus opressores, ridicularizando-os através do riso, tentando diminuir sua força. Por meio do humor e da ironia tentam exorcizar a angústia e infundir confiança, privando o adversário de sua arma psicológica. Para Bergson (2001), acima de tudo, o riso é uma correção. Com mensagens instrutivas e diretas, baseadas em dados e estatísticas que as comprovam, o riso, o humor e a ironia dessas mulheres funcionam como instrumentos pedagógicos que visam a uma reeducação das instituições de arte, dos artistas e da sociedade de um modo geral.

As estratégias do humor das mulheres tentam, desde sempre, quebrar a autoridade da História e a autoridade do Estado e da Igreja sobre seus corpos. Vimos, desde o início, que a importância dessa demanda é consciente para elas. “[C]ontra todas as formas de autoritarismos”, diz Jo Anna Isaak (2013, p. 28, tradução nossa).¹²

IV

Outro aspecto estudado em minha tese foi o humor como estratégia política na arte latino-americana. Por meio da análise dos aspectos humorísticos na fundação da arte moderna da América Latina, identifico

12 “[...] *against all forms of authoritarianism.*”

algumas estratégias humorísticas utilizadas pelos artistas na contemporaneidade, que aqui apresento resumidamente. Nas três estratégias fundadoras da arte moderna latino-americana verificadas por Andrea Giunta (1996) – a antropofagia, de Oswald de Andrade, o mapa invertido, de Joaquín Torres García, e a apropriação da apropriação, de Wifredo Lam –, constatamos que o humor desempenhou um papel importante em cada uma delas.

Preocupados com a criação de uma identidade própria na arte e em contestar a cultura europeia e suas ideias colonialistas, os artistas utilizaram o humor invertendo símbolos, satirizando os opressores e assimilando, antropofagicamente, o estereótipo de selvagem, tentando estabelecer uma independência de pensamento, livre de quaisquer condições subalternas.

Em seu pequeno texto, “O chiste e sua relação com o moderno”, apresentado em um painel de debate sobre humor realizado em Buenos Aires, Roberto Jacoby diz que seria “possível investigar toda a arte dessa época sob o microscópio dos diversos e multiformes mecanismos do engraçado” (Jacoby, 1994, p. 353, tradução nossa).¹³ Para ele, o prazer que extraímos de toda a arte moderna tem a ver com o cômico, o chiste e o humor.

Sem entrar em detalhes, Jacoby cita a tradição *pop* – desde Lichtenstein até Win Delvoye com seus excrementos –, toda a obra de Duchamp e a de Malevich – com seus quadrados branco sobre branco e preto sobre preto e sua opção pela “não representação”. Ao final, Jacoby faz uma provocação, dizendo que se quisermos “encontrar quase completa abstinência de humor é necessário emigrar da esfera da arte e ingressar no círculo da crítica e das instituições de arte” (Jacoby, 1994, p. 355, tradução nossa).¹⁴

Durante o período da ditadura argentina, Jacoby desenvolveu a sua “Estratégia da alegria”, uma forma calculada de viver melhor durante

13 “Y diría más, diría que es posible investigar todo el arte de esta época bajo el microscopio de los diversos y multiformes mecanismos de lo gracioso.”

14 “Para encontrar casi completa abstinencia de humor es necesario emigrar de la esfera del arte e ingresar en el círculo de la crítica de arte y de las instituciones del arte.”

o período de terrorismo de Estado, mesmo tendo amigos próximos e familiares assassinados pelo regime. Foi uma forma de os artistas não perderem o ânimo ou de não se privarem da alegria e da arte, a despeito da violência do governo militar. A cena *underground* do *rock'n'roll* funcionava como forma de antagonismo ao regime ditatorial na Argentina. “[...] dançar e desfrutar de estar juntos pode ser vivido também como um ato político de tremenda potência disruptiva”, diz Jacoby (2011, p. 20, tradução nossa).¹⁵ Os artistas se negavam a aceitar que o corpo deveria ser subjugado à vontade política do momento, resgatando o prazer, inventando vestimentas e desafiando as normas homogeneizantes esperadas pela sociedade, “uma revolução com sex appeal” (Longoni, 2011, p. 26, tradução nossa)¹⁶ perturbadora e inquietante.

Entre outros artistas contemporâneos, estudei o humor no trabalho do uruguaio Luis Camnitzer, que vive nos Estados Unidos e nos apresenta uma visão dialética da vida, sempre trabalhando com ideias contrastantes, tentando o máximo de sinceridade e autocrítica, um autêntico humorista. Em meados de 1965, o artista diz ter decidido que preferia ser um exibicionista intelectual do que um emocional (Camnitzer, 2010, p. 16), caracterizando justamente o que foi descrito por Bergson (2001) como campo propício para o humor, isento de emoção, envolto na indiferença mais fria. Há algum tempo o artista vem discutindo com seus alunos uma estrutura moral que ele chama de cinismo ético, que significa atuar evitando causar dano, mas mantendo uma perspectiva cínica sobre o mercado, para usá-lo sem ser utilizado (Camnitzer, 2010, p. 34), “utilizar a corrupção sem se corromper” (Camnitzer, 2012, [n. p.], tradução nossa)¹⁷ em prol de uma educação mais transparente, diz ele.

15 “[...] *bailar y disfrutar de estar juntos puede ser vivido también como un acto político de tremenda potencia disruptiva.*”

16 “[...] *una revolución con sex appeal.*”

17 “[...] *utilizar la corrupción sin corromperse.*”



Figura 6 – Escultura de cerâmica *Sem título*, de Nadín Ospina, 1999

Fonte: Flickr.com.¹⁸

Para o artista uruguaio, a única solução para o problema da este-reotipação da identidade das periferias seria a reapropriação desses estereótipos, renovando-os e, assim, redefinindo a nossa identidade. Segundo Camnitzer (2012), o humor e a ironia seriam os veículos mais eficazes para essa reapropriação, para “desinternalizar” os elementos estereotipados. O artista colombiano Nadín Ospina é um exemplo dessa iniciativa. Em 1992, o artista se apropria de esculturas pré-colombianas falsas e as apresenta em uma instalação denominada *In partibus infidelium* (Em terras de infiéis, em tradução livre), que parodia um museu etnográfico, com vitrines do século XIX e paredes pintadas como uma selva, onde se ouvem sons de grilos e sapos; “uma coisa exótica”, diz ele, “a encenação da falsidade” (Herzog, 2004, p. 15, tradução nossa).¹⁹ Logo depois, Ospina passa a fazer encomendas a esses artesãos anônimos e desenvolve seus projetos de esculturas “pré-colombianas”, represen-tando conhecidos personagens da cultura norte-americana – com os desenhos dos Simpsons, do Snoopy e do Mickey Mouse transformados,

18 Imagem sob licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 2.0 Genérica, publicada sem alterações: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/deed.pt-br>. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/arte/3330203022>.

19 “[...] una cosa exótica [...] la encenificación de la falsedad.”

por exemplo, nas figuras Mochicas e Chac Mool encontradas nas culturas maias e astecas. Nesses trabalhos, Ospina supera as preocupações modernas de autoria, autenticidade e originalidade da obra se apoiando em citações, terceiras pessoas, paródias e apropriações para apresentar uma problemática da aculturação que ocorre na América Latina através dos desenhos infantis. Em outra instalação, *Colombialand* (2005), ele se apropria de um brinquedo da série Lego Adventures, na qual personagens nativos latino-americanos são representados de modo caricatural como maus, ameaçadores, com cicatrizes no rosto, armas e bombas que são utilizadas para sequestrar personagens brancos. A grande instalação questiona o “brinquedo educativo” ao revelar as relações econômicas e de poder que antes estavam obscurecidas.



Figura 7 – Exposição de *Museu Travesti do Peru*, de Giuseppe Campuzano, 2003

Fonte: Flickr.com.²⁰

Já na estratégia de reformulação histórica, o artista peruano Giuseppe Campuzano, em seu *Museu Travesti do Peru* (2003), reúne objetos, recortes

20 Imagem sob licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-Compartilhual 2.0 Genérica, publicada sem alterações: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/deed.pt-br>. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/museo-dantioquia/24172830719/in/photostream>.

de jornal, fotografias, trabalhos de arte, mapas, textos e todo tipo de materiais na tentativa de construir uma narrativa sobre algo que foi ignorado e apagado pela história hegemônica. O *Museu Travesti* não tem espaço físico, cabe em uma mala, é portátil. Ele é apresentado dentro de outro museu, ou galeria, ou na rua, em uma performance e, desde 2008, também em livro. O *Museu* de Campuzano é uma transgressão ao museu, ele entra por uma brecha, como obra de arte, inserindo-se em um contexto histórico e questionando-o ao mesmo tempo, recusando-se a ser clandestino. O tom paródico e profano do trabalho subverte a pretensa seriedade do museu, da Igreja, da História e da arte. Mario Bellatin diz que o museu de Campuzano “é de tal magnitude e espanto que não podemos deixar de nos surpreender a cada momento com um largo sorriso congelado em nossos rostos” (Bellatin, 2007. p. 11, tradução nossa).²¹

O *Museu Travesti do Peru* causou furor ao ser apresentado na 31ª Bienal de São Paulo, juntamente com trabalhos como *Deus é bicha*, organizado por Miguel López, *Espaço para abortar*, do coletivo boliviano Mujeres creando, ou *Errar de Díos*, de Leon Ferrari, que apresentava imagens religiosas envoltas em baratas e escorpiões. O Instituto Plínio Corrêa de Oliveira – defensor da tradição, da família e da propriedade – promoveu uma campanha de protesto contra a Bienal, convocando pais e alunos da rede de ensino fundamental para exigir o cancelamento da excursão de seus filhos ao evento.

Em *Alguém voou sobre o vazio* (2005), Javier Tellez desenvolve uma estratégia de expansão dos limites, juntamente com os pacientes psiquiátricos do Mental Health Center of Baja California (Centro de Saúde Mental da Baixa Califórnia, em tradução livre), em Mexicali. Sua obra envolvia um homem-bala que foi lançado por um canhão circense sobre a cerca da fronteira do México com os Estados Unidos. Antes disso, os pacientes fizeram um desfile segurando cartazes com dizeres como “nós pacientes também somos humanos” ou “uma vida com drogas não é vida”, frases elaboradas por eles em um *workshop* onde também desenvolveram suas roupas, máscaras, músicas etc.

21 “Es de tal magnitud el espanto que no podemos dejar de sorprendernos a cada momento con una mueca de sonrisa congelada en nuestros rostros.”



Figura 8 – Intervenção *Paracaidista*, Av. Revolución, 1608 bis, no Museu Carrillo Gil, de Héctor Zamora (2004)

Fonte: Wikimedia.org.²²

Já o artista mexicano Hector Zamora trabalha com o ambiente, extrapolando os limites do museu, com uma reflexão voltada para a arquitetura orgânica das pessoas sem casa, das invasões e das favelas, comuns em países considerados em desenvolvimento. Para tanto, ele utiliza uma gíria comum em seu país: *paraquedista*, aquele que cai ou pousa num lugar que não lhe pertence, e por lá precisa ficar provisoriamente ou para sempre. Em 2004, o artista construiu e morou por três meses numa construção improvisada, feita com placas de madeirite anexadas às paredes externas do Museu Carrillo Gil, na Cidade do México. Parasitariamente, a residência anexa aproveitava a água e a eletricidade do Museu, enquanto devolvia para ele seus dejetos líquidos e sólidos através de encanamentos e fiações ao modo das moradias clandestinas.

Tanto Hector Zamora quanto Javier Telles utilizam o humor absurdo e insólito para expandir e questionar os limites estabelecidos na nossa cultura, e buscam, ainda, aproximar-se do público, estimulando-o a perceber o seu entorno. Ambos trazem questionamentos éticos para o

22 Imagem sob licença Creative Commons Atribuição-Compartilhada 4.0 Internacional, publicada sem alterações: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.pt-br>. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paracaidista_Av._Revoluci%C3%B3n_1608_Bis.jpg.

centro do debate, questionando mecanismos de exclusão. Em *Alguém voou sobre o vazio*, o riso do circo e do carnaval consiste numa estratégia liberadora das limitações geográficas e sociais: o humor e a celebração como cura alternativa ao isolamento, à segregação e ao racismo.

A ocupação de Zamora só pode ser aceita como paródia da realidade e obra de arte, e não para atender a uma necessidade de moradia. De toda forma, a instalação exemplifica uma possibilidade de ocupação de prédios públicos localizados em regiões de fácil acesso, que possuem boa infraestrutura, em vez de terrenos desocupados e distantes.

O humor de Tellez e Zamora tem uma função social ao se colocar no meio da sociedade, questionando os costumes e apresentando o que deveríamos ser: uma sociedade que convive com as diferenças. Valendo-se de ideias absurdas, os artistas convidam o público a rir e a experimentar reflexões mais profundas, abordadas indiretamente, que visam borrar fronteiras e limites, trazendo para o campo de visão o que estava além da margem. O poder desses artistas é o de fazer o público rir e de instruí-lo mediante o riso, com um humor comprometido que faz rir para refletir, fragilizando a indiferença das pessoas.

Recentemente, pesquisas vêm mostrando um aumento no número de exposições que abordam o humor, evidenciando o crescente interesse pelo tema. Salvatore Attardo lista dez exposições que aconteceram na década de 2010²³ e Andrea Pacheco cita mais quatro, no mesmo período,²⁴ todas realizadas em Londres, Paris, Madri, Deli, mas a maioria delas nos Estados Unidos. A própria Andrea Pacheco realizou, na Sala Gasco de

23 Maira Kalman (Jewish Museum, NY, 2011); Terminal Jest: Dark Humor in Recent Art (2011); Humor, Wit and Satire (Delhi, Índia, 2011); Kuniyoshi (Honolulu Academy of Arts, 2010); Humor, Irony and Satire (Kemper Art Museum, Kansas City, 2010); Disinhibition: Black Art and Blue Humor (Hyde Park Art Center, Chicago, 2008); Exploring Humor in Drawing (J. Paul Getty, Los Angeles, 2008); Situation Comedy (traveling exhibit, 2007) Humor and Mischief in New Taiwanese Art (2007); e Funny Bones (Laguna Art Museum California, 2004). Cf. ATTARDO, 2014, p. 64.

24 As coletivas: Ironia (Fundación Miró de Barcelona, 2001); When humour becomes painful (Migros Museum, Zurich, 2005); a mostra individual de Fischli & Weiss (Tate Modern, MOMA, Centre Pompidou e Museo Reina Sofia, 2007-2009) e a exposição histórica Rude Britannia: British Comic Art (Tate Britain, 2010). Cf. PACHECO, 2013, p. 4.

Arte Contemporânea, uma mostra com dezesseis artistas chilenos e de outros países chamada Graça divina, o humor como estratégia artística (2013), resultado de uma pesquisa de três anos.

A mostra de Pacheco foi o ponto de partida para esta escrita sobre a América Latina. O título criado por Andrea Pacheco influenciou minha escrita, assim como o nome do grupo de estudos que frequento, Estratégias da arte numa era de catástrofes, coordenado por Maria Angélica Melendi. Pensar o humor como estratégia é pensar que os artistas não têm como objetivo provocar uma gargalhada no final, mas sim fazer valer as situações prazerosas que envolvem o trabalho e a realidade que os cerca. Dessa forma, além de compartilhar suas ideias e fazer com que o espectador que entende suas críticas se sinta valorizado, os artistas colaboram para uma distribuição igualitária de poder, apresentando o estado de espírito particular de cada um, o seu modo particular de ver as coisas e de colocar suas ideias para dialogarem.

É bom lembrar que o humor, como disse Escarpit, é “um terreno vago, em que as fronteiras são imprecisas e as palavras enganadoras” (1962, p. 131, tradução nossa).²⁵ Quando se trata do humor, tudo é relativo. Ele pode ou não conter a ironia, a dialética, o cômico etc. O que parece ser sua forma geral é a sua intenção de romper com o círculo dos automatismos (Escarpit, 1962, p. 130), ajudando as pessoas a sobreviverem numa era de catástrofes.

O amargo humor da arte contemporânea, título de minha tese, que foi dado por Maria Angélica Melendi após sua leitura, faz pensar no incômodo que antecede a situação humorística, algo doloroso, irritante ou desagradável que o artista critica ou que serve de base para sua proposta e que sempre estará lá como contraponto da experiência prazerosa. Dizem que “o palhaço é um charlatão que esparrama tanta gargalhada da boca pra fora” (A valsa dos clowns, 1983, [n. p.]). Perceber o lado amargo do humor é aprofundar a reflexão sobre as contradições contidas nas ideias.

25 “*Estamos en un terreno vago, en que las fronteras son imprecisas y las palabras engañosas.*”

Referências

A VALSA dos clowns. Intérprete: Chico Buarque. Compositores: Chico Buarque e Edu Lobo. *In*: BUARQUE, C.; LOBO, E. **O grande circo místico**. Som Livre. 1983. CD.

ATTARDO, S. **Encyclopedia of humor studies**. Texas: SAGE Publications, Inc. 2014.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. 6. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo; Brasília: Hucitec; Editora Universidade de Brasília, 1987.

BELLATIN, M. Tener a la mano lo que no está llamado a existir. *In*: CAMPUZANO, G. **Museo travesti del Perú**. Peru: Institute of Development Studies, 2007.

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

CAMNITZER, L. Luis Caminitzer: Daros museum. Zurich, march 11-july 4, 2010. **El museo del barrio**, New York, february 2-may 29, 2011. Daros. Hatje cantz. 2010.

CAMNITZER, L. La corrupción en las artes | el arte de la corrupción. **esferapública**, [s. l.], 7 out. 2012. Disponível em: <https://esferapublica.org/the-corruption-in-the-arts-the-art-of-corruption/>. Acesso em: 14 nov. 2015.

ESCARPIT, R. **El humor**. Tradução de Delfín Garasa. Buenos Aires: Eudeba, 1962.

FLAUBERT, G. **Bouvard e Pécuchet**. Tradução de Galeão Coutinho e Augusto Meyer. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FOSTER, H. Funeral para el cadáver equivocado. Tradução de Matías Serra Bradford. **Milpalabras**, otoño, 2000.

FREUD, S. O humor. *In*: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. Os chistes e sua relação com o inconsciente. *In*: FREUD, S. **Sigmund Freud**. 2. ed. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

GIUNTA, A. Strategies of Modernity in Latin America. *In*: MOSQUERA, G. **Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America**. Cambridge; Londres: The MIT Press, 1996.

HERZOG, H-M. Conversaciones con/Conversations with Nadín Ospina. *In*: HERZOG, H-M. **Cantos/Cuentos colombianos**. Arte colombiano Contemporáneo/Contemporary Colombian Art. Suíça: Publisher Daros-Latinamerica, 2004.

ISAAK, J. A. **Feminism and Contemporary Art**. The Revolutionary Power of Woman's Laughter. London; New York: Routledge, 1996.

ISAAK, J. Courage, humor, cunning, and fortitude. *In*: CASTAGNINI, L.; ISAAK, J.; MC INNES, V. **BACKFLIP**: Feminism and humour in contemporary art. Austrália: Monet Press, 2013.

JACOBY, R. El chiste y su relación com lo moderno. *In*: JACOBY, R; LONGONI, A. (org.). **El deseo nace del derrumbe**. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos. Madrid; Buenos Aires: Ediciones de La Central; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Adriana Hidalgo Editora, 2011.

LONGONI, A. Experimentos en las intermediaciones del arte y la política. *In*: JACOBY, R; LONGONI, A. (org.). **El deseo nace del derrumbe**. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos. Madrid; Buenos Aires: Ediciones de La Central; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Adriana Hidalgo Editora, 2011.

LOUISE Bourgeois: The Spider, The Mistress and The Tangerine. Direção: Marion Cajori; Amei Wallach. EUA: Zeitgeist Films, 2008. Filme (99 min).

MAFRA, J. S. **Algumas aproximações entre o humor e a arte e o Inventário das ideias feitas**. Belo Horizonte, 2011. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. 2011.

MAFRA, J. S.; LUCAS, S. Inventário das ideias feitas. *In*: MAFRA, J. S. **Algumas aproximações entre o humor e a arte e o Inventário das ideias feitas**. Belo Horizonte, 2011. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. 2011. p. 133-145.

MAFRA, J. S. **O amargo humor da arte contemporânea**. 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerias, Belo Horizonte, 2017.

MALHADAS, D.; DEZOTTI, M. C. C.; NEVES, M. H. M. **Dicionário grego-português**. v. 3. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

MINOIS, G. **A história do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NOCHLIN, L. Why are there no great women artists? *In*: GORNICK, V.; MORAN, B. K. (org.). **Woman in Sexist Society**: Studies in Power and Powerlessness. New York: Basic Books, 1971.

PACHECO, A. **Gracia divina**: el humor como estratégia artística. Santiago: Sala Gasco Arte Contemporáneo, 2013.

RAVEN, A. Womanhouse. *In*: BROUDE, N.; GARRAD, M. (org.). **The power of feminist art**. The american movement of the 1970's, history and impact. New York: Harry N. Abrams, INC. Publishers, 1994.

VASARI, G. **Vidas dos artistas**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

WELCHMAN, J. C. **Black Sphinx**: on the comedic in modern art. Zurique: JRP; Ringier; SOCCAS Symposium Vol. IV, 2010.

WOOLF, V. **O valor do riso e outros ensaios**. Tradução de Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014.