

O ANTI-KITSCH COMO MANIFESTO DE TRANSGRESSÃO: UMA VISÃO EPISTEMOLÓGICA DE MATTOSO E TZARA

Ana Paula Aparecida Caixeta¹

*A merda dos grandes homens é sempre maior,
mais fedida e, o que é pior, acaba entupindo a
privada.
Pedro o Podre²*

*SE CADA QUAL DIZ O CONTRÁRIO É
PORQUE TEM RAZÃO
Tristan Tzara*

Resumo:

Este trabalho parte de um olhar epistemológico e sensível sobre o possível diálogo entre os manifestos do poeta brasileiro Glauco Mattoso (1951) e os manifestos dadaístas escritos pelo escritor romeno Tristan Tzara (1896-1963), pensando na transgressão de uma estética *kitsch*.

Palavras-chave: Glauco Mattoso, Tristan Tzara, manifestos, *kitsch*.

Introdução

Mattoso, um dos mais relevantes compositores de sonetos em Língua Portuguesa, é reconhecido por sua escrita paradoxalmente marginal e erudita, mas principalmente por possuir características que vão do fescenino e escatológico ao desumanismo. Enquanto Tristan Tzara, um dos principais precursores do movimento Dadá em Zurique, na Suíça, destaca-se como desconstrutor de valores e linguagens artísticas, por um grito à oposição, à negação e à valorização de restos, desconsiderando passado e futuro, numa estimativa do presente.

Quando Mattoso publica, no JORNAL DOBRABIL, o “Manifesto Escatológico” e o “Manifesto coprofágico”, além de fazer uma releitura da antropofagia oswaldiana,

¹ Doutoranda em Literatura – Universidade de Brasília (UnB). Integrante do grupo de pesquisa Epistemologia do Romance, coordenado pelo Prof. Dr. Wilton Barroso Filho.

² Pedro o Podre é um heterônimo criado por Glauco Mattoso e o maior colaborador do folhetim JORNAL DO BRABIL.

chamada pelo poeta de coprofagia (aproveitamento do que é excluído, rejeitado), faz um diálogo direto com o Dada, principalmente ao defender o recolhimento de “restos” e destaque ao “nojo”, tal qual percebe-se em *Os Sete Manifestos Dada*, de Tzara.

Nota-se que ambos os poetas não estavam interessados em lançar uma vanguarda, mas ir contra situações políticas, morais e, principalmente, artísticas, atuais da época. E pensando nessa ideia de contrariedade, de oposição, é que este texto tentará analisar as características em comum dos manifestos dadaístas e glaucomattosianos, tendo-os como determinantes da situação histórica de cada contexto. Principalmente, a contrariedade é o que permite pensar a ideia de um anti-*kitsch* como possibilidade de transgressão artística, exercida pelos dois poetas.

Ao trazer, já no título o termo *kitsch*, numa relação com a obra de Mattoso e Tzara, vem à tona a ideia de mau gosto. Portanto, é preciso esclarecer, de antemão, que aqui se pensa na desconstrução do *kitsch*. Na verdade, é na transgressão do que se entende, metafisicamente, por *kitsch*, numa visão kunderiana, que este trabalho foi desenvolvido. Para tanto, segue um breve contexto histórico/literário/artístico de cada um. Em sequência, há um conceito básico do que seria a escrita de manifesto e o que se pode entender por *kitsch*, a partir do que diz Milan Kundera, fazendo aqui uma relação com os dois poetas estudados.

Glauco Mattoso, Arte Postal e o JORNAL DO BRABIL

Escritor brasileiro nascido em São Paulo, Mattoso escreve há mais de 30 anos, acumulando um vasto repertório de publicações literárias. Transita por linguagens diversas, da poesia visual à produção musical, cuja temática comum se fixa em seu fetiche por pés: a podolatria. A escrita glaucomattosiana é marcada pela paródia, pela ironia, pelo escárnio e pelo fescenino, bem como temáticas de degradação humana, sadomasoquismo e *bullying*.

O autor, ainda (e infelizmente) pouco estudado pela crítica literária, compõe um arsenal bastante irreverente no que concerne à poesia fescenina. Isso se dá pela herança literária de Marquês de Sade, Masoch, Apollinaire, Aretino, Bocage e Gregório de Matos, dentre outros cuja temática se aproxima.

Seu nome, Glauco Mattoso, é aqui considerado um heterônimo, a partir de uma

de que Pedro José Ferreira da Silva (ortônimo) se apropria do nome da doença que o levou à cegueira definitiva, aos 40 anos de idade. Mattoso personifica a doença e a

coloca como a maldição da sua vida, porém, a aliada da sua literatura, em um processo autoescarnecedor da própria condição – o que lhe permite uma nova identidade, uma outra personalidade, mais crua, grotesca e transgressora.

O poeta começa a escrever na década de 1970, período conflituoso, cujo militarismo estava à frente do país e a arte, de maneira geral, era amordaçada pela censura. Como meio burlador das imposições militares, começa a circular a arte postal, produção independente dos artistas, misturada a uma explosão de revistas literárias. A influência da arte postal e da produção mimeografada levou Mattoso à criação da sua obra mais conhecida hoje: o JORNAL DOBRABIL.

Sobre Arte Postal, surgiu em meados da década de 1960, ao redor do mundo, e trazia consigo o comportamento de uma geração que se via dividida entre capitalismo e socialismo. Esse período pode ser lembrado pelas diversas produções artísticas e culturais, frutos das angústias provindas de uma necessidade de revolução, de mudança. É marcada por uma geração de artistas com a necessidade de politização da arte, com influência da já conhecida arte engajada, do início do século.

Esse tipo de manifestação parte da conceitualização da arte como grande forma de produção, utilizando-se dos meios comuns de comunicação: folhetins, cartões postais, cartazes, etc.

Satirizando o periódico *Jornal do Brasil*, o DOBRABIL ultrapassou as possibilidades da arte postal e a parodização do nome e trouxe irreverência na poesia criada por heterônimos do heterônimo Glauco Mattoso, cujos destinatários eram cuidadosamente selecionados.

É no JD que os manifestos coprofágico e escatológico são publicados, trazendo uma relação direta com o manifesto antropofágico oswaldiano.

No texto autoficcional, *Manual do podólatra amador* (2006), GM, sobre o DOBRABIL, diz:

Nunca tive veleidades literárias, no sentido de estar fazendo algo original, inovador, ou de vanguarda. Isso não existe. No Brasil, confunde-se vanguarda com elitismo, talvez porque num país semi-analfabeto há pouco espaço pra erudição, e toda & qualquer pesquisa estética, seja na área de criação ou de crítica, parece grande avanço. Em terra de leigo, original é quem plagia primeiro. Para um bom bibliotecário, não existe nada original. A única diferença entre o plagiado e o plagiário é que o nome do primeiro já constava das obras de referência e dos catálogos... (2006, p. 143)

A ideia de apropriação, usurpação e aproveitamento leva à concepção do que

Mattoso chama *coprofagia*: “Si a merda me parece poética, eu a poeto. Si um poema me

parece uma merda, eu o como. Isso é ser um poeta coprophagico.” (MATTOSO, 2001, p. 11)

A coprofagia, elemento chave do JORNAL DOBRABIL e da maioria de seus escritos, aparece definido por Glauco, no *Manual*, como a releitura escatológica da antropofagia. De acordo com GM, ela designa a linguagem baixa, fruto de suas leituras, parodiadas e transportadas para o papel através da máquina de escrever, tendo a *datilografitti* como a definição do formato tipológico do JD. Mattoso diz em entrevista a Marcus Maggioli, para o *Diário da Manhã*, que o termo *datilografitti* significa a “caricatura de concretismo misturado com literatura de mictório”³. É ela quem dá forma à poesia do DOBRABIL.

Em um dos exemplares do folhetim, Glauco Mattoso publica o *Manifesto Escatológico* e Pedro o Podre, o *Manifesto Coprofágico* (como uma releitura do *Manifesto Antropófago*):

MANIFESTO COPROFÁGICO

Mierda que te quiero mierda
Garcia Loca⁴

a merda na latrina
daquele bar de esquina
tem cheiro de batina
de botina
de rotina
de oficina gasolina sabatina
e serpentina

bosta com vitamina
cocô com cocaína
merda de mordomia de propina
de hemorróida e purpurina

merda de gente fina
da rua franciscamiquelina
da vila leopoldina
de Teresina de santa Catarina
e da argentina

merda comunitária cosmopolita e
clandestina
merda métrica palindrômica
alexandrina

ó merda com teu mar de urina
com teu céu de fedentina
tu és meu continente terra fecunda
onde germina

³Disponível em <glaucomattoso.sites.uol.com.br/diariogo.htm>

⁴Heterônimo colaborador do JD.

minha independência minha
indisciplina

és avessa foste cagada da vagina
da américa latina

(MATTOSO, 2001, p. 11)⁵

MANIFESTO ESCATOLÓGICO

Eh! home, bosta de Deus!
(MARIO DE ANDRADE)

O homem é o único animal que caga por vontade própria.

Cagar é uma das quatro finalidades do ser humano. Não me lembro quais são as outras três.

Os direitos humanos chamam-se, pela ordem, fome, caganeira, tesão e sono. A liberdade de pensamento vem depois, isto é, no dia seguinte.

A merda e o pensamento são a matéria da filosofia.

Em verdade, em verdade, vos digo: a merda é branca, porque tudo é branco.

No princípio, era a merda.

La mierda es como la luz: una y varia; y como la naturaliza: una y fecunda; y como Dios: una y inmensa.

A merda é doce e amarga. Quando é doce, ofende. Quando é amarga, excita.

Cagar é uma atividade do espírito. Porém, como o pensamento, não passa duma reação química.

O mecanismo do pensamento é constituído de dados enciclopédicos: a repleção do cólon sigmoide é seguida de uma invaginação deste no reto; há a abertura do esfíncter reto-sigmoidiano e a evacuação sigmoidiana no reto. O peristaltismo retal envia as fezes para o esfíncter anal. Há, concomitantemente, aumento da pressão intra-abdominal por contração do diafragma e dos músculos abdominais. Comando nervoso. Reflexo: estímulo é a distensão retal; centro: medula sacra e assoalho do quarto ventrículo; fibras motoras; parassimpático hipogástrico. Mas o reflexo pode ser controlado pela vontade.

Assim na terra como no cu.

(MATTOSO, 2001, p. 11)⁶

É notório que o que se destaca no JORNAL DOBRABIL, mais que seu conteúdo de temáticas irreverentes, é a releitura da antropofagia a partir de uma desconstrução da

⁵ Seguindo o alinhamento, à direita, que está no JD.

⁶ Nos dois manifestos, há, explicitamente, citações atribuídas a um heterônimo do JD, Garcia Loca (referência ao poeta espanhol Garcia Lorca) e a Mário de Andrade, porém, ambas são de caráter irônico e inverossímil.

ideia de *kitsch*, onde a merda se torna elemento central da significação do homem. É também esse anti-*kitsch* que apresenta uma “manipulação do efeito estético”, com a intenção direta de causar repugnância e nojo a quem lê, ao passo que, de certa forma, seduz.

Tzara e a antiarte dadaísta

*A SERINGA serve apenas para o meu
entendimento. Escrevo porque é natural como
mijo como fico doente
(TZARA, 1987, p. 23)*

O Dadaísmo pode ser mencionado como uma das primeiras manifestações estéticas a dar espaço à hibridação de linguagens, a partir da ideia do “anti”. Surgido por volta de 1916, em Zurique, esse movimento deu início a um novo comportamento artístico/literário. Seus principais membros, na época, abriram o estilo partindo do pressuposto de que: a liberdade de criação, ao acaso, moldavam as manifestações artísticas.

Esse acaso, segundo Hans Richter em *Dada: arte e antiarte* (1993, p.69), é uma “ordenação sem causa, um modo de ser”. Para ele, o acaso os afiguravam como um processo mágico, através do qual podiam transpor a barreira da causalidade, da manifestação consciente da vontade, em que os sentidos se despertavam, até o surgimento de novos pensamentos e experiências.

Sobre o romeno Tristan Tzara (1896-1963), foi destaque no início do movimento Dada, em Zurique. Como um dos precursores, o poeta escreveu o *Manifesto Dada*, dentre outros, e proclamou, em seus textos, sua opinião contra valores sociais morais, ao passo que protestava sobre linguagens artísticas em voga.

Para Richter, o Dada resulta num espelho de si próprio. Essa estética, segundo ele, inicialmente composta por jovens franceses e alemães foi o resultado de um comportamento da negação a outros movimentos e ao militarismo da época. Durante a Primeira Guerra Mundial, diversos artistas que, por força maior, foram obrigados a se exilarem na Suíça, levantavam a bandeira contra a participação efetiva de seus países em guerra.

Ele afirma, também, que o Dada começou a partir da manifestação literária que

expressava as decepções e angústias em relação a movimentos anteriores e diversas

áreas do conhecimento, como ciência e filosofia - em que, para os dadaístas, eram nada eficazes em paralisar os conflitos entre países da Europa.

O termo “dada” foi escolhido casualmente pelos artistas Hugo Ball e Tristan Tzara. Segundo Richter, eles encontraram essa palavra em um dicionário alemão-francês – porém, nada pode ser confirmado em relação à escolha do nome. Segundo o mesmo autor, em *Dada 1916-1966 – Documentos do movimento Dada Internacional*, essa palavra

teria sido encontrada num dicionário aberto ao acaso, enquanto que o próprio Hugo Ball deixa todas as explicações em aberto. Em francês significa *hobby* e cavalinho de pau, para os alemães é um signo de ingenuidade tola e de entusiasmo procriador. Dada é a arma e tudo o que de nutritivo ainda puder ser descoberto em relação à origem desta palavra.
(RICHTER, 1976, p.4)

No posfácio do livro de Richter, Werner Haftmann⁷ traz algumas considerações acerca do movimento. Haftmann comenta sobre a dificuldade em definir o que seria realmente o Dada e cita Johannes Baader⁸: “O dadaísta é um homem que ama a vida em toda a sua infinidade de formas, que sabe e diz: não apenas aqui, mas também *lá, lá e lá*⁹ está a vida”. Ainda segundo o comentarista, o dadaísmo seria a arte fora dos perímetros de suas manifestações lógicas.

Dadá foi a expressão eficiente, e portanto historicamente correta do momento de uma liberdade total, na qual todos os valores da existência humana – “o registro inteiro das manifestações de vida do homem”, como diz Baader – foram colocados em jogo. Dentro desta liberdade, cada coisa e cada idéia foi invertida a título de experiência, foi colocada de cabeça pra baixo, caricaturada e trocada, para que se verificasse o que havia por detrás, por baixo, no meio e contra, para que se viesse a saber se ao “aqui” conhecido e familiar não correspondia a um “lá” desconhecido e maravilhoso, cuja descoberta elevaria o “estar-aqui”, bem estabelecido e conhecido em suas dimensões, para um “estar lá” pluridimensional. Dadá era um estado de espírito febril, exaltado pelos micróbios da liberdade, que constituía uma estranha mistura de curiosidade desenfreada, prazer lúdico na inversão, e pura oposição. (HAFTMANN, 1993, p. 305)

Essa manifestação, segundo Picabia¹⁰, levou o artista à situação paradoxal na qual ele insiste que a “arte é inútil e injustificável”, mas ao mesmo tempo a pratica criando um paradoxo. (PICABIA in TZARA, 1993, p. 306)

⁷ Werner Haftmann, alemão (1912-1999), historiador e crítico de arte, foi defensor e influente da arte moderna na Alemanha pós-guerra.

Disponível: <http://www.guardian.co.uk/news/1999/aug/24/guardianobituaries2>

⁸ Johannes Baader (1875-1955), arquiteto, foi um escritor e artista associado ao Dada em Berlim.

⁹ *da, da, da* em alemão.

¹⁰ Francis Picabia, segundo o dicionário enciclopédico Houaiss, foi um pintor francês (Paris, 1879 – 1953). Participou dos movimentos cubista e dadaísta, sendo um dos pioneiros da arte abstrata.

Werner Haftmann coloca que o Dada somente é justificável do ponto de vista de indivíduos. E afirma que ele nunca foi uma “escola”, uma “tendência”, um “estilo” como os outros. “Dada era um conglomerado de alguns poucos espíritos livres, que se estimulavam e entusiasmavam mutuamente. (...) força da imaginação pessoal e distinguível que reina livremente ...”(HAFTMANN in TZARA, 1993, p. 306)

O Dada confirmava uma derivação de linguagens, partindo de inúmeras tendências estilísticas como o futurismo; o gênero literário do “manifesto”; o poema sonorista; a apropriação; colagem (provinda de técnicas do cubismo); o estranhamento; a montagem de coisas desconexas (como a pintura metafísica) e o trabalho espontâneo e livre, tanto na poesia, quanto nas artes plásticas. Esse movimento foi a proclamação do “anti” somado ao que “não serve para nada”, manifestada por Tzara em *Os sete manifestos Dada* (1987):

(...)

Proclamo a oposição de todas as faculdades cósmicas a essa blenorragia¹¹ dum sol pútrido saído das fábricas do pensamento filosófico, a luta encarniçada, com todos os meios da

REPUGNÂNCIA DADAISTA

Todos e qualquer produto da repugnância susceptível de se tornar negação da família é dada; protesto de punhos cerrados de todo o ser em ação destrutiva: DADA; conhecimento de todos os meios até hoje rejeitados pelo sexo pudico do compromisso cômodo e da delicadeza: DADA; abolição da lógica, a dança dos impotentes da criação: DADA...¹² (TZARA, 1987, p. 19)

Os sete manifestos escritos por Tzara insistem na intensidade da negação daquilo que é moralmente aceitável; contraria o que se encaixa nos “moldes” artísticos e nas convenções do pensamento humano. E diz:

Escrevo este manifesto para mostrar que as ações opostas podem ser feitas conjuntamente, numa só respiração fresca; sou contra a ação, pela contradição contínua, também sou pela afirmação, não sounem a favor nem contra e não explico, porque odeio o bom senso. (TZARA, 1987, p. 11-12)

Viva a desarmonia! Os manifestos como contrariedade do *Kitsch*

Como definição geral, manifesto é um texto ordenado de um movimento, um pensamento ou escola artística/literária, que parte de um grupo ou de um artista, cuja

¹¹ Segundo o dicionário Houaiss (1999), blenorragia é “infecção purulenta da mucosa dos órgãos genitais,

devida ao gonococo.”

¹² Trecho do “Manifesto Dada”, publicado junto a mais seis manifestos em *Os sete manifestos Dada* (1987).

proposta se fundamenta em uma nova concepção estética. O texto manifesto tem caráter de protesto contra uma ideologia vigente e pode, também, marcar uma posição política, de acordo com determinantes sociais e culturais.¹³

Ana Beatriz Barroso, em seu livro *Origem da Arte Comunicacional* (2013), diz que a cultura dos manifestos surge “após a efervescência e ousadia das primeiras reflexões vanguardistas”, pois nasce de uma “fase de exploração social” desse tipo de comunicação “escrita com características bastante específicas”. (BARROSO, 2013, p. 91).

Para Gilberto Mendonça Teles (2009),

As ideias filosóficas, bem como o desenvolvimento científico e técnico da época, contribuíram para a inquietação espiritual e intelectual dos escritores, divididos entre as forças negativas do passado e as tendências ordenadoras do futuro, que afinal predominaram, motivando uma pluralidade de investigações em todos os campos da arte e transformando os primeiros anos do século XX, no laboratório das mais avançadas concepções da arte e da literatura. (TELES, 2009, p. 42)

O pensamento, no século XX, bem como o espaço conquistado pela arte, eclode numa busca incessante pela inovação, numa busca insana por “rupturas” artísticas/literárias. Desta forma, junto com as novas tendências, a escrita dos manifestos acaba por ser a maneira mais direta de se expor uma ideia, uma estética. Barroso afirma que os manifestos são a representação de uma disputa e de autoafirmação de movimentos, com a intenção de consolidação e aceitação social daquilo que é considerado artístico. “O que está na sua base é o exercício de tornar público, através de meios de comunicação impressos (panfletos, jornais, revistas) e na forma de manifesto (com sua linguagem poética típica).” (BARROSO, 2013, p. 91).

Pensando que, para tudo há um fim estético e esse estético, socialmente e moralmente falando, deve ser “agradável” aos sentidos, ou seja, um “belo” aceitável, tanto Glauco Mattoso como Tzara, ao buscarem um fim estético no que escrevem, opõem-se à beleza intencional e buscam o grotesco, o sujo, a contrariedade, ou seja, um “mau-gosto” deliberado.

O kitsch é uma falsa harmonia. É uma falsa arte para um fim estético. Contrariar o kitsch é assumir a desarmonia.

Consultando o dicionário literário, a definição de *kitsch* aponta como termo de origem incerta:

¹³Por Carlos Ceia, disponível no dicionário literário online:

http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=455&Itemid=2

... surgiu por volta de 1870 no comércio artístico em Munique para designar objectos de arte, feitos de propósito para satisfazer a procura de uma nova clientela endinheirada. A partir deste contexto, a palavra evoluiu pejorativamente no sentido genérico de arte de imitação e de mau gosto. Kitsch é um termo internacional e aplica-se em todos os domínios da produção artística, desde as artes plásticas até à literatura, música e artes decorativas.¹⁴

Umberto Eco, em *Apocalípticos e Integrados* (1976), traz a ideia de *kitsch* como uma forma pomposa de “uma cultura de massa e de uma cultura média, e conseqüentemente, de uma cultura de consumo.” (1976, p.73) O escritor comenta a estrutura do mau gosto, trazendo, dentre alguns autores, Hermann Broch, como um dos formuladores do conceito de *kitsch*, o qual defende que é impossível a arte existir sem a presença do *kitsch*. Segundo Eco, Broch defende que essa estética é o “...que produz efeito naqueles momentos em que seus consumidores desejam, efetivamente, gozar efeitos, ao invés de empenharem-se na mais difícil e reservada operação de uma fruição estética complexa e responsável.” (ECO, 1976, p. 74)

Já de acordo com Milan Kundera, em seu romance *A insustentável leveza do ser* (2008), *kitsch* é uma palavra alemã

que apareceu em meados do sentimental século XIX e que em seguida se espalhou por todas as línguas. Mas o uso freqüente do termo apagou seu valor metafísico original: o *kitsch*, em essência, é a negação absoluta da merda; tanto no sentido literal como no sentido figurado: o *kitsch* exclui de seu campo visual tudo o que a existência humana tem de essencialmente inaceitável. (KUNDERA, 2008, p. 244)

A definição de valor metafísico do *kitsch*, trazida por Kundera, é a que mais se aproxima da ideia de desarmonia estética, construída propositalmente pelos escritores Mattoso e Tzara. Pois ambos intencionam explicitamente trazer aquilo que é ocultado; a imagem “eufemizada”, cuja pretensão é desconstruir o que é harmonizado esteticamente, onde o efeito previsível é do agradável diante dos olhos do outro. Em resumo: ambos trazem a merda para o primeiro plano da criação, numa contrariedade geral.

E o que seria a merda, propriamente dita, no contexto da criação artística/literária?

Para Kundera, a merda é tudo o que é humano, enquanto Deus é a perfeição. Contudo, isso leva a um paradoxo interessante, trazido pelo escritor tcheco: “a

¹⁴ Disponível em:

http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=79&Itemid=2

incompatibilidade entre a merda e Deus” (p.241), pois, se o Homem é a imagem e semelhança de Deus, ou Deus tem intestino e defeca ou o Homem não se parece com Deus.

A merda é um problema teológico mais espinhoso que o mal. Deus deu liberdade ao homem e, portanto, podemos admitir que ele não é o responsável pelos crimes da humanidade. Mas a responsabilidade pela merda cabe inteiramente àquele que criou o homem, e somente a ele. (KUNDERA, 2008, p. 241)

E continua: “Segue-se que o *acordo categórico com o ser* tem por ideal estético um mundo onde a merda é negada e onde cada um de nós se comporta como se ela não existisse. Esse ideal estético chama-se *kitsch*.” (KUNDERA, 2008, p.243-destaque do autor)

Fazendo um diálogo com as afirmações de Kundera e a antiestética trazida pelos autores aqui estudados, o *kitsch* pode ser tido como a busca por uma estética alheia, já legitimada e aceita. A ação *kitsch*, na arte, está em buscar um efeito estético “positivo”, manipulando a relação entre sujeito X objeto. Ele é a ação criada pelo Homem para negar a si mesmo, pois falseia a si em prol de uma estética dentro de padrões: seja ele transgressor, feio, belo, grotesco, etc. O que é levado em consideração é a aceitação prévia da própria estética, manipulando o espectador e seu julgamento. O *kitsch* permite criar limites para o estético, pois ele auxilia na repetição, desconsiderando aspectos da criação.

A transgressão do kitsch feita por Mattoso e Tzara se dá a partir do momento em que eles trazem a tona, não uma estética do feio (já pré-definida), mas o que é literalmente excluído, incluindo o que exclui o próprio *kitsch*.

A arte, por carregar em si valores internos, não é passível de manipulação, a um primeiro entendimento. Contudo, ao se compor uma estética, o artista está buscando mecanismos de interferir na fruição do espectador, do leitor, embora ele não tenha esse controle. Mas, quando se coloca o *kitsch* como uma estética manipuladora do efeito, o que está em jogo é a ideia da certeza de que, essa escolha agradará o outro, sem que este queira questionar como ela foi escolhida, como foi criada e o que, em sua essência, representa. O *kitsch* limita a capacidade interpretativa do homem, manipulando-o em seu processo de sujeito fruidor da obra de arte.

A arte, como expressão sensível humana, é capaz de ser livre, no contexto amplo da palavra, e representar, por alguma linguagem, uma estética produzida pelo

criador da obra, seja ela visual, plástica, musical, etc. Enquanto manifestação sensível

da ideia, pensando no que propõe Hegel, ela, passa por um processo tanto sensível quanto racional para chegar em sua representação essencial. Ademais, a arte como expressão é também capaz de representar um indivíduo, uma cultura, uma região e marcar determinantes que influenciam no conhecimento e, conseqüentemente, no julgamento a ser feito sobre tais aspectos.

Nesse raciocínio, é possível perceber que, nem sempre, a arte é tão livre quanto parece ou representa, categoricamente, uma expressão sensível do artista. O que nos permite pensar melhor sobre isso é justamente a discussão sobre o *kitsch*, trazida neste texto a partir dos autores mencionados.

Colocado como manipulador do efeito, o que é *kitsch* torna-se algo externamente agradável e harmonioso, dentro de parâmetros pré-estabelecidos, livre de julgamentos inesperados e controversos, já que se enquadra dentro de algo pensado previamente. No *kitsch*, pensa-se, durante a criação, em como resolver o problema da fruição e do gosto, pois, mesmo sendo considerado a arte do mau gosto, ele não assume o mau gosto, *a priori*. Só é de mau gosto quando alguém julga de mau gosto e esse alguém sabe (acredita saber) diferenciar o que é ou não *kitsch*. Pensando em caráter de consumo, quem compra o que é *kitsch* não tem noção de aquilo seja *kitsch*, pois adquiriu algo que, esteticamente é agradável, é belo e já aceito, ou seja, legitimado de alguma forma. Em resumo, esse tipo de consumidor não se importa com a composição estética daquilo que adquiriu, mas sim, com a fruição que o acometeu a obter algo que já está definido com bom e/ou belo.

Voltando aos dois autores, eles não produzem uma arte de consumo fácil, mas uma arte transgressora e erudita, que exige do leitor uma atenção maior para que consiga compreender o processo e a intenção criativa do artista. Neles, a transgressão é a construção a partir do que foi destruído, jogado fora, esquecido. É a criação a partir de dejetos.

Os dejetos, para o Homem, não devem ser levados em consideração. Há, constantemente e naturalmente, a ação de ocultar o que está ligado ao baixo-ventre, aos excrementos do corpo, ao que, para o corpo, é destoante e inaceitável: o mau cheiro proveniente de partes do corpo, secreções, fezes, urina, etc., tudo isso não há porque entrar na arte senão para ser tornado cômico, já que é desprezível e precisa ser amenizado. Só o cômico é capaz de eufemizar os dejetos. A “merda”, trazida por

Kundera, necessita ser “jogada para debaixo do tapete”.

Contraditoriamente, a merda é o que mais indica que o Homem é humano. Portanto, negar a merda é negar o que é humano. E se, para ser humano, se deve negá-la, assumi-la é uma ação (ironicamente) desumana – mesmo sendo o mais humano possível. Por esta razão, Mattoso e Tzara contrariam a própria raça, pois o *kitsch* ameniza qualquer forma do trágico, desconsiderando o conflito, em busca de uma harmonia.

Assumir o que é ocultado ou excluído é excluir-se, pois quem assim se posiciona, acaba por se enquadrar fora de um modelo já aceito, um modelo comum e confortável de fruição.

Quando Mattoso e Tzara escrevem seus manifestos, posicionando-se contra um ideal de Belo, eles expõem de maneira forçosa e deliberada, tudo o que há de transgressor na linguagem, principalmente ao se utilizarem de palavras cuja carga semântica está completamente controlada por valores externos morais. Essa ação anti-*kitsch*, exercida por ambos, contestam por meio do que é natural e humano, dispensando o fantasioso e eufêmico das palavras – sejam elas formais, científicas ou chulas. Eles assumem aquilo que uma estética *kitsch* encobertaria, ou seja, a verdadeira merda.

Para quem trabalha com a arte da palavra, nada mais inquietante que colocar em paralelo a merda com pensamentos, ideologias, movimentos artísticos. A escolha por essa estética desestabiliza o papel das palavras, das ações e da arte. Choca. Incomoda. Joga para um único plano aquilo que é clássico e aquilo que é excretado. Argumenta contra a própria ideia de humano, que falseia a si mesmo para efeito estético do outro.

REFERÊNCIAS

BARROSO, Ana Beatriz. *A origem da arte comunicacional*. Ed. UnB: Brasília, 2013.

BARROSO, Wilton. *Elementos para uma Epistemologia do Romance*. In Colóquio: Filosofia e literatura, 2003, São Leopoldo. Unisinos.

CAIXETA, Ana Paula A.. *A “estética do pé sujo”: estudo da obra Manual do podôlatra amador, de Glauco Mattoso*. Dissertação de mestrado em Literatura; Universidade de Brasília. Brasília, 2013.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1976.

HAFTMANN, Werner. In *Dada: arte e antiarte*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MATTOSO, GLAUCO. *Jornal Dobrabil*. 2ª Ed. (fac-similar) São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *O Manual do podólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés*. São Paulo: All Books, 2006.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (Trad. Tereza Bulhões)

PICABIA, Francis. In *Dada: arte e antiarte*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RICHTER, Hans. *Dada: arte e antiarte*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *Dada 1916-1966 – Documentos do movimento Dada Internacional*. Tradução Betty M. Kunz. Catálogo (1916-1966).

TZARA, Tristan. *Os Sete Manifestos Dada*. (Trad. José Miranda Justo). Hiena Editora: Lisboa, 1987.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas europeias e modernismo brasileiro*. Vozes, 2009.