

# A ESTÉTICA DAS FEZES CONTRA A CULTURA DE MASSAS

Vinícius Carvalho Pereira<sup>1</sup>

## RESUMO

Este artigo apresenta um estudo de como a metáfora das fezes, geralmente associada ao baixo na arte, pode se insurgir contra a baixa arte, frequente em tempos de indústria cultural. Para isso, analisa-se o conto “Natureza-podre ou Franz Potocki e o mundo”, de Rubem Fonseca, atentando para as estratégias textuais no plano da enunciação e do enunciado empregadas pelo autor no que tange à associação entre as atividades artística e intestinal.

**Palavras-chave:** indústria cultural, fezes, arte.

## Introdução

A vigente similitude de temas e clichês na arte não denota mais do que uma tentativa de apagar distinções sociais ou possíveis conflitos entre dominadores e dominados, de modo a tornar-se mais eficaz a produção tecnicista. Nesse contexto, os grandes capitalistas oferecem produtos com a promessa de divertir o consumidor, o qual requer um passatempo que lhe repouse as forças, necessárias na manhã seguinte para trabalhar e trazer lucros ao patrão.

Tal sucessão voraz de estímulos visuais e/ou auditivos assemelha a arte da indústria cultural à linha de montagem, instaurando seu maior paradoxo, no qual repousa uma de suas mais poderosas molas motrizes: diversão que se assemelha à faina, a obra imposta às massas perverte o conceito aristotélico de mimese, de modo que imita a esteira fabril. Todavia, não por prazer ou inclinação inerente ao homem, como cria o discípulo de Platão, e sim com vistas ao recrudescimento dos lucros.

Diante desse cenário, uma possível reação linguística de revolta é praguejar contra o *statu quo*, frequentemente desbocando uma metáfora ligada aos excrementos sólidos humanos, traçando uma equação entre a indústria cultural e as fezes. Este trabalho, no entanto, visa a investigar o emprego da imagem do excrementício no conto

---

<sup>1</sup> Mestrando em Ciências da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro.  
E-mail: [vinicius.carpe@yahoo.fr](mailto:vinicius.carpe@yahoo.fr)

“Natureza-podre ou Franz Potocki e o mundo”, de Rubem Fonseca, por um viés diametralmente oposto: o expurgo intestinal revela-se nessa obra como forma de levante contra a submissão da arte ao capital – e seu consequente empobrecimento difundido às massas – na contemporaneidade. Nesse sentido, o poder dos rejeitos já havia sido antecipado por Bertolini, rudólogo famoso por seus aforismos sobre a sujidade: “*Le déchet n’est pas insignifiant; c’est au contraire un signifiant puissant*” (1998).

Por fim, é preciso chamar atenção, no entanto, para a significação atribuída aos vocábulos “revolta”, “revolução”, “levante” e os demais pertencentes ao campo semântico da sublevação. Seduzindo (do latim *seducere*, afastar do caminho) e subvertendo a linguagem, a literatura é um logro (BARTHES, 1994), única forma de fugir ao fascismo da língua. Para escapar às arbitrariedades desse sistema de classificação e das prescrições de seu uso, a única opção é trapacear e jogar com a linguagem. Nessa medida, pode-se dizer que todo texto literário é revolucionário, desestabilizando significados cristalizados e instituindo “no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (BARTHES, 1994). A arte prescinde, portanto, de caráter panfletário para ser operadora de alguma forma de mudança. Tal pensamento tem eco nos escritos de Marcuse, segundo o qual,

A literatura não é revolucionária por ser escrita para a classe trabalhadora ou para a “revolução”. Se tem algum sentido falar de arte revolucionária, então só se pode fazê-lo em referência à própria obra de arte, como forma que deveio conteúdo. O potencial político da arte baseia-se apenas na sua própria dimensão estética (1999, p. 14).

Da mesma maneira, a literatura estetiza o sistema linguístico, seduzindo a ele e aos leitores. Vereda que desvia a linguagem, o literário torna-a mais do que um conjunto de signos ou um meio de se fazer entender, instalando silêncios, ritmos e multiplicidades.

No contexto do presente trabalho, pretende-se chamar atenção, pois, para o uso estético das fezes na arte. Massa informe muitas vezes flutuante – e por que não fluvial? –, o bolo fecal pode, na tela, na página ou no palco instalar os tais silêncios, ritmos e multiplicidades, os quais obstruem a leitura fluvante e flutual, segundo João Cabral de Melo Neto.

### **O excrementício que borra a cultura de massas**

A indústria cultural instala na pós-modernidade uma situação deplorável de esvaziamento do artístico e massificação da informação, processos que redundam na reificação do sujeito. Diante desse quadro, uma possível reação linguística de revolta é praguejar contra o *statu quo*, frequentemente desbocando uma metáfora ligada aos excrementos sólidos humanos, traçando uma equação entre a indústria cultural e as fezes. Este trabalho, no entanto, visa a investigar o emprego da imagem do excrementício nas obras de arte por um viés diametralmente oposto: o expurgo intestinal como forma de levante contra a submissão da arte ao capital e seu consequente empobrecimento difundido às massas na contemporaneidade.

Tal temática do repulsivo, embora a muitos pareça prerrogativa da contemporaneidade, é desde os primórdios dos estudos estéticos tema polêmico. Platão, um dos primeiros pensadores a escrever suas impressões sobre a arte, opunha-se ferozmente a uma representação de elementos ditos inferiores, como a destemperança, a desarmonia e a feiúra. As musas inspirariam apenas a imitação do que é belo, visto que a estetização do indigno poderia culminar na corrupção da alma humana. Em um dos célebres diálogos platônicos, Sócrates afirma que “a feiúra, a arritmia, a desarmonia são irmãs da má linguagem e do mau-caráter, ao passo que as qualidades opostas são irmãs e imitações do caráter oposto, da sabedoria e da bondade da alma” (PLATÃO, 1999, p. 94). Ao expulsar o poeta da idealizada polis, o autor de *A República* teme as influências nefastas que a imitação de caracteres negativos pudesse ter sobre os cidadãos.

Nesse sentido, de acordo com o sistema de pensamento do filósofo grego, o somático é associado à baixeza, em oposição à superioridade conferida à alma. Dicotômico, o sistema platônico opunha matéria e ideia, tendo essa antinomia expressão máxima na *Alegoria da Caverna*. Assim, os excretas jamais poderiam ser associados ao sol que esperava o cativo liberto na alegoria, após sua árdua subida em direção à verdade e à sabedoria. As fezes certamente estariam escondidas nas profundezas da caverna platônica – como nos meandros intestinais –, não devendo ser apresentadas na forma de arte, mas sim segredadas como um profano mistério tabuístico.

De maneira distinta via Aristóteles a questão da mimese, não condenando a imitação do real pela arte. Como se percebe no excerto a seguir, é possível ter prazer estético ao se contemplar o abjeto na obra artística:

A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos mais repugnantes animais ferozes e dos cadáveres (2006, p. 30).

Assim, segundo o estagirita, a mediação artística garantiria beleza e apazibilidade ao abjeto, que poderia ser contemplado com deleite. Tal posicionamento fez de Aristóteles, no campo das discussões estéticas, um homem *avant la lettre*. Afinal, depois dele,

Na Idade Média, o feio, quando representado artisticamente, lembra ao homem que a beleza é transitória; somente no sobrenatural o sujeito encontra a verdadeira beleza. O Renascimento começa a desdivinizar a beleza e a humanizar a feiúra. Amplia-se, nas artes, a conquista do feio como categoria estética, intensificando-se essa prática com as inquietações históricas registradas nas fases barroca e romântica. Mas, leia-se Kant, autor do mais importante tratado de estética do século XVIII – A Crítica da Faculdade do Juízo –, e ver-se-á que perdurava a convicção de que “o feio ocorre na arte quando é belamente representado”. O ideário platônico da beleza deitara raízes profundas na cultura ocidental, entrando em franco declínio apenas a partir da modernidade, uma vez que os artistas desse período passam a explorar o feio como temática predominante em suas obras (ANDRADE, 2008, s.p.).

Seguindo os preceitos aristotélicos, a arte contemporânea traz consigo o abjeto como forma estética, fundindo duas necessidades humanas: o excrementício e o artístico. Característica inerente ao homem, desconstruir o real e recompô-lo em um diferente sistema de signos é uma possível definição da arte que em muito se assemelha ao processo digestivo, o qual culmina na expulsão de um bolo fecal. O homem precisa, pois, sempre de papel – ofício e higiênico.

Versão menos escatológica da metáfora de desconstrução-reconstrução foi, inclusive, utilizada pelos modernistas brasileiros no *Manifesto antropofágico*, em referência à abordagem prescrita frente à arte estrangeira. Além disso, vale lembrar a polissemia do vocábulo “obrar”, que tanto designa o ato de produzir um engenho quanto o de defecar. Sendo do povo que dimana o idioma, similitudes como essa sugerem as associações por analogia que se traçam entre os supostamente distintos conceitos de arte

e de excremento.

Se durante séculos a produção cultural foi avaliada segundo um critério abstrato e absolutamente discutível, o gosto, a sociedade hodierna assiste ao elogio ao desgosto (em sua acepção de *repugnância*). A arte do abjeto subverte não apenas as prerrogativas estéticas tradicionais, mas também a compreensão humana acerca das fezes. Comumente visto como produto da corrupção e da putrefação das formas de um objeto, o excrementício ganha nova dimensão quando incorporado à arte, visto que, desse modo, ao informe bolo fecal dá-se o estatuto de obra, por meio da elaboração da forma. Subverte-se, assim, o conceito clássico de forma, pois

Em primeiro lugar, há uma ruptura com um universo de formas que estaria submetido ao Espírito, ao Divino. Para Hegel, as formas da escultura grega exprimiam o Espírito, o Universal. Para São Tomás de Aquino, a forma humana é à semelhança de deus. Utilizar o caco de garrafa, o pedaço de ferragem, é reconhecer nas menores parcelas presentes no chão a potência de tornar-se forma. (...) A relação entre forma e matéria foi renovada: a Forma não é mais uma entidade transcendente. As diversas matérias secretam a miríade de formas (BEAUNE, 1999, p. 21).

De maneira semelhante, em *Minima moralia*, Adorno afirma, no aforismo “*É muito bom da sua parte doutor*”, que:

As pequenas alegrias, as manifestações da vida que parecem isentas da responsabilidade do pensamento não só têm um momento de obstinada estupidez, de autocegueira insensível, mas entram também imediatamente ao serviço da sua extrema oposição. Até a árvore que floresce mente no instante em que se percebe o seu florescer sem a sombra do espanto; até o “como é belo!” inocente se converte em desculpa da afronta da vida, que é diferente, e já não há beleza nem consolação alguma exceto no olhar que, ao virar-se para o horror, o defronta e, na consciência não atenuada da negatividade, afirma a possibilidade do melhor (ADORNO, 2001, p. 19).

Assim, o belo se corrompe em distrator das mazelas do real, associando-se ao escapismo. Condenando tal atitude, Adorno elogia o horror como forma de denúncia e de emulador do desejo de mudança para subverter a iniquidade vigente.

O posicionamento adorniano, que condena a primazia de conceitos tradicionais de Belo, está em consonância com a frase de Herbert Read tornada epíteto por muitos artistas que o sucederam: “a arte não é necessariamente bela” (READ, 1968). O crítico e

poeta inglês é famoso por suas frases impactantes, relacionadas aos descaminhos da arte na contemporaneidade, entre as quais se destaca que “o único pecado é a feiúra”. No entanto, já que a arte não tem de ser bela, a feiúra não se aplica à representação artística da fealdade, cuja mediação lhe garante valor estético. Assim, pecado não é a luxúria, a avareza ou a arte com símbolos profanos, como o expurgo intestinal. Pecado é a não-arte, feia por não ser Bela e mediatizada na elaboração da forma. Aliás, a relação entre arte e beleza *stricto sensu* é uma questão de contingência histórica, não parte da essência da arte.

Porém, tal discussão esbarra em outra muito mais profunda e típica da modernidade. Enquanto no passado não apenas os críticos mas também os leigos conheciam bem a distinção entre arte e não-arte, a partir do século XX tal barreira se tornou muito tênue, sendo os casos limítrofes objeto de profunda discussão. Conscientes disso, os artistas modernistas e contemporâneos investem cada vez mais na produção de obras que não se encaixam nos ditames de harmonia e verossimilhança da arte tradicional, mas sim de artefatos que questionam essas diretrizes estéticas.

O livro *Após o fim da arte*, escrito por Arthur C. Danto, traça uma profunda reflexão acerca das mudanças do papel da arte, do artista, do crítico e do esteta na pós-modernidade. Segundo o autor, vivemos uma era de transformações no campo artístico, como revela o polêmico título de seu livro. Para evitar interpretações errôneas de sua tese a partir do título da obra, Danto esclarece, logo na introdução, que:

Não era [seu] ponto de vista que não haveria mais arte, o que certamente significa “morte”, mas o de que, qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história. O que havia chegado a um fim era a narrativa, não o tema da narrativa (DANTO, 2006, p. 5).

Antes da pós-modernidade, segundo Danto, ser arte equivalia a estar inscrito em uma narrativa oficial. Isso quer dizer ser filiado a algum movimento ou seguir uma tendência eleita pelos historiadores da arte como aquela digna de entrar para os anais da história. Desrespeitar essas tendências dominantes ou não pactuar com algum manifesto era sinônimo de marginalidade no campo cultural. Assim, o fim da arte é o fim das regras que dizem o que é arte, de modo que “o contemporâneo é de determinada

perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido” (DANTO, 2006, p. 15).

Artistas continuam obviamente existindo, mas não há mais um discurso oficial a ser seguido. É por isso que tanto o autor de *Após o fim da arte* como demais pensadores do contemporâneo preferem o termo “pós-modernismos” a “pós-modernismo”, de modo que o plural designe as múltiplas possibilidades e liberdades estéticas de hoje.

Essa multiplicidade levou Danto a opor a arte contemporânea à moderna, afirmando ser esta pura e aquela impura. Nas palavras do autor,

Para ele [Greenberg], maturidade significava “pureza”, no sentido do termo que o relaciona exatamente ao que Kant pretendia com a ideia de “pureza” no título de sua *Crítica da razão pura*. Esta era a razão aplicada a ela mesma, sem nenhum outro tema. A arte pura foi, de maneira análoga, a arte aplicada à arte. E o surrealismo era quase que a materialização da impureza, ligado como estava aos sonhos, ao erotismo, ao inconsciente e, na visão de Foster, ao “sinistro”. Mas, sendo assim, pelo critério de Greenberg, a arte contemporânea é impura (DANTO, 2006, p. 12).

Ao citar o crítico norte-americano ligado ao Modernismo, Danto aponta para uma obsessão moderna pela pureza dos meios, em uma arte que abandonou a agenda representativa para assumir nova agenda, em que os meios de representação se tonaram o objeto de representação.

Enquanto a modernidade se debatia em busca da pureza, a pós-modernidade aponta para uma arte multimodal, em que diversas mídias se cruzem na elaboração da obra. No contexto do presente trabalho, uma das várias possibilidades engendradas pela contemporaneidade se destaca: se um artista moderno podia escrever *sobre as fezes* ou mesmo pintá-las, um artista pós-moderno poderia escrever ou pintar *com as próprias fezes*, reeditando algo do Marquês de Sade ou das brincadeiras infantis com o próprio bolo fecal. O modernismo propôs-se, como divisor de águas da arte, a sepultar tudo o que fosse passado, celebrando as honras funerárias em um faustoso banquete de restos mortais dos séculos passados. Já a arte pós-moderna da abjeção, empanzinada do passado, põe-se a vomitar, defecar e exalar seu processo digestivo, não negando o passado, mas reaproveitando-o e misturando-o a outras mídias, de modo a maculá-lo de impurezas.

Nesse sentido, Piero Manzoni chocou a opinião pública e mesmo os artistas vanguardistas de sua época, em uma série de exposições que questionavam o que faz uma obra de arte ser uma obra de arte. Em 1960, fez uma exposição com suas “esculturas pneumáticas”, compostas de quarenta e cinco bexigas infladas, cujo título era *Hálito do artista*. Vendidas as bexigas a preços exorbitantes, o artista justificava as elevadas somas cobradas pelo ar por ele expirado, que ia dentro dos balões. Reeditando o mito grego do rei Midas, Manzoni transformava – literalmente – em ouro tudo o que tocava – ou exalava.

Ainda na ambivalência entre artístico e não-artístico, belo e feio, Manzoni em 1960 estampou suas impressões digitais em ovos cozidos, expostos com o título *Consumo da arte dinâmica pelo público devorador de arte*. Criticando os espectadores que devoram com voracidade qualquer coisa que um crítico classifique como arte ou que a mídia veicule como indispensável, o artista conceitual italiano permitiu que os espectadores comessem a exposição inteira em setenta minutos, levando ao júbilo os presentes. De acordo com alguns críticos, tal prática pode ser lida como um ritual antropofágico, de modo que o público ingerisse e incorporasse parte do artista. De qualquer forma, Manzoni passou a vender por altos preços suas impressões digitais em folhas de papel. Novamente, o artista italiano tornou o que tocava ouro, mas foi mais sábio do que Midas: diferente do monarca mitológico, não chegou nem perto da morte por inanição, pois pôde comer bem com o dinheiro ganho ao fazer seus espectadores comerem ovos que valiam ouro.

No que tange à questão do abjeto, temática do presente trabalho, Manzoni foi ainda mais revolucionário, na acepção de *A dimensão estética* (MARCUSE, 1999). Em sua exposição *Merda do Artista*, o artista italiano, decidido a quebrar a austeridade da arte erudita, preencheu noventa latas com sua matéria fecal, lacrando-as e rotulando-as com o sintagma *Merde d'artista* (“Merda do artista”), que dá nome à obra. Além da idéia de posse entre “merda” e “artista”, ratificada pela arte visual a que estavam vinculadas essas palavras, há ainda uma possível relação adjetival entre tais vocábulos, dessacralizando não só a obra de arte como seu criador. A subversão de Manzoni contra os absurdos da indústria cultural fica ainda mais clara em sua decisão de vender essas peças literalmente a peso de ouro – ditando os preços pela cotação do dia. Cabe aqui ainda afirmar que a maior parte das latas explodiu, devido à corrosão e à expansão de



gases oriundos do metabolismo de microorganismos presentes nas fezes.

A despeito das relações traçadas pela psicanálise entre arte e anididade, ouro e excremento, o trabalho de Manzoni e dos dois artistas que serão estudados nas próximas seções, devem ser estudados em sua elaboração da forma. É, pois, no trabalho com a forma, prerrogativa da arte, que o disforme excrementício sofre uma “metaformose” (SÍLVIO, 1997), tornando-se objeto (ou abjeto) estético nas mãos de Rubem Fonseca. Visceral em todas as acepções, o trabalho de tal artista denuncia a lógica da indústria cultural, revelando os quão malcheirosos são o empobrecimento da arte e a reificação do indivíduo.

### **Natureza podre**

Conto dedicado ao abjeto como denúncia do empobrecimento literário no contexto da indústria cultural, “Natureza-podre ou Franz Potocki e o mundo” é um marco na trajetória literária de Rubem Fonseca. Publicado pela primeira vez no livro *Os prisioneiros*, o título da obra em que se encontra o conto é marcado pela polissemia, de modo que, em cada um dos textos que a compõem, as personagens sejam prisioneiras de algo, seja do desejo, do consumo, do analista ou da indústria cultural.

Em “Natureza-podre ou Franz Potocki e o mundo”, o protagonista que dá nome ao conto é um pintor revolucionário, que, em lugar de se dedicar à natureza-morta, trabalha com a natureza-podre, cuja técnica não é claramente explicada no texto. Embora não haja descrições dos procedimentos, meios e materiais envolvidos nessa modalidade artística, o narrador, por meio da polifonia, apresenta as reações dos críticos às pinturas de Potocki:

É claro que havia pessoas para as quais a natureza-podre não passava de uma piada de mau gosto. Mas os seus defensores (e esses eram milhões) redargüiam que a arte não pode ser encarada do estreito ponto de vista estético das chamadas Belas Artes. Um crítico da província, certa ocasião, defendendo Potocki, disse que a arte era a natureza vista através de um temperamento e que a natureza-podre de Potocki era a sua visão particular do mundo. Outro crítico, este da cidade, explicou Potocki segundo a teoria de *Einfühlung*, partindo do pressuposto de que todos os homens carregam dentro de si a podridão e outra coisa Potocki não fazia senão estabelecer uma empatia entre a podridão implícita na natureza humana e a criação estética. Mas é claro que não pararam aí as especulações dos críticos. A análise mais aceita na ocasião foi a de que a arte de Potocki derivava de um pavor atávico e supersticioso das forças misteriosas da natureza; através de

sua arte, Potocki procurava aplacar os poderes hostis da natureza, rendendo-se a eles (FONSECA, 2004, p. 73).

Pela fala dos críticos, percebe-se que a natureza-podre enquadra-se no paradigma contemporâneo de arte do desgosto, não do gosto, não seguindo, de acordo com Herbert Read, o paradigma tradicional do Belo. O conhecimento de outros contos de Rubem Fonseca em que a arte é aproximada do excrementício fecal, como “Intestino Grosso”, “Copromancia” e “Luíza”, permite uma possível leitura de que a natureza-podre de Potocki tenha alguma relação com o expurgo intestinal, seja na temática ou nos materiais usados na pintura.

A própria fala do crítico da cidade ratifica essa possível interpretação, visto que a pintura do artista resultaria de uma empatia entre uma podridão interna, carregada dentro do corpo de Potocki, com a própria criação artística. Além disso, se sua arte “derivava de um pavor atávico e supersticioso das forças misteriosas da natureza”, é clara sua relação com componentes psíquicas da criação artística. Nesse contexto, é reveladora a relação traçada pela psicanálise entre fezes, tintas e argilas, ligando pintura e escultura à fase anal da sexualidade. Em um discurso freudiano, Potocki, tomado por “um pavor atávico e supersticioso das forças misteriosas da natureza”, regressaria à infância psíquica, revisitando mecanismos de saciedade sexual típicos dessa fase, como a analidade. Tal retorno à infância está presente em outros trechos do conto, sempre ligados às pulsões que levam o pintor a mirar a tela, pois “ele se lembrava que era assim, dessa maneira, que, quando menino, olhava nos circos para os anões, os gigantes, o homem tatuado, a mulher barbada (FONSECA, 2004, p. 76). Além disso, a referência à infância, relacionando pintura e fase anal da sexualidade, está presente em outro trecho do conto, segundo o qual “estranhamente, as crianças gostavam dos quadros de Potocki. Os professores de desenho e pintura nas escolas primárias reportaram que todas as crianças, sem exceção, estavam fazendo quadros à maneira de Potocki” (FONSECA, 2004, p. 75).

Outro índice de que a arte de Potocki tem ligações com o fecal é a privacidade de que o pintor depende para criar.

Ninguém jamais vira Potocki no ato de pintar. No entanto, ele não fazia nenhum segredo das tintas que usava, ou da técnica que empregava. Mas nem por isso os seus rivais e imitadores deixavam de

dizer que a evanescência de seu cinza e a profundidade do seu negro indicavam o uso de algum ingrediente secreto (FONSECA, 2004, p. 74).

Secreto – ou secretado – o ingrediente que Potocki misturava às suas tintas dava às cores de suas telas profundidade, como se oriundas da profundidade do seu corpo. Como o ato de defecar na sociedade ocidental contemporânea, Potocki se isola e pede privacidade, de onde se deriva o termo “privada”, para pintar.

Pintar com o próprio excremento, reedição ficcional da escrita literalmente visceral do Marquês de Sade, parece chocante a algumas sensibilidades. Porém, se a arte é a tradução de um impulso interno do artista, por que não utilizar produtos do próprio corpo como meio de expressão? A tatuagem, forma artística anterior a Cristo, usa a pele como tela de pintura. Por que, pois, não utilizar as fezes como tinta? Segundo Clair,

Diz-se que Picasso, a alguém que lhe perguntasse: “Mestre, o que faria, se estivesse na prisão, sem nada?”, teria respondido “Pintaria com meu cocô”. Isso ainda é dar forma ao informe. O excremento utilizado como cor é um pigmento entre outros, um pouco mais inabitual sem dúvidas. Ele tem aliás suas características: colorido como o ocre, untuoso como óleo, boa capacidade de cobertura e relativamente estável. A urina foi também frequentemente utilizada na fabricação de certas cores e nas pátinas em bronze. A urina de certas vacas, alimentadas com determinada erva, fornecia antigamente um amarelo sedutor e estável (CLAIR, 2004, p. 31).

Dando forma ao informe, o artista estetiza o abjeto, louco e preso na masmorra, como o autor de *120 em Sodoma*, ou hipoteticamente encarcerado, como o pintor de *Guernica*. Potocki, precisava, no entanto, apenas de privacidade para pintar, talvez devido ao esforço para expulsar de dentro de si sua obra, como se percebe no excerto abaixo:

Ele mesmo não sabia ao certo o que queria dizer, mas o esforço para fazer cada quadro quase o matava; quantas vezes seu corpo tremia tanto que a espátula lhe caía das mãos; ou sua vista escurecera e ele desmaiara para acordar horas depois no chão do estúdio. Como suportar, pois, frente aos seus quadros, homens perfumados fazendo piruetas, mulheres de voz estridente gritando adjetivos, umas às outras? (FONSECA, 2004, p. 75).

A íntima relação entre a corporalidade e a pintura de Potocki fica clara no

momento em que criar lhe arrebatava as forças e faz inclusive com que desmaie. Nesse sentido, a própria palavra espátula, definida no dicionário Houaiss da Língua Portuguesa como “instrumento de metal curvo e que se alarga na extremidade, usado pelos estucadores para retirar o excesso de massa” serve de mais um índice na narrativa, apontando para a possível pastosidade envolvida nas criações do protagonista.

No conto, o protagonista apresenta problemas com a recepção de suas obras, como a reação “frente aos seus quadros, homens perfumados fazendo piruetas”. Se suas obras são podres – e possivelmente mal-cheirosas – Potocki não julga apropriada a histeria perfumada dos burgueses. Todo o conto é permeado por críticas mordazes ao comportamento meramente consumista diante da arte. Em vez de fruírem-na e de compreenderem-na na podridão (que) secreta, as pessoas apenas compravam os quadros desenfreadamente, sem sequer entenderem do que se tratavam as obras. Despidas de valor de uso, as obras de Potocki tornaram-se mercadorias, às quais os burgueses atribuíam apenas valor de troca e ostentação.

Não ter um Potocki em casa, um pelo menos, passou a ser algo deselegante, mesmo vergonhoso. Pessoas sem posses compravam seus Potockis a prazo nas galerias, pagando juros extorsivos, onde os naturezas-podres espalhados pela parede criavam, diziam, um clima de humildade e paz superior ao da ascese (FONSECA, 2004, p. 76).

Denunciada a mercantilização da arte, Rubem Fonseca acaba por fazer em “Natureza-podre ou Franz Potocki e o mundo” uma espécie de conto-tese, que norteia a compreensão de outros textos que o sucederiam. Como Potocki, pintor de natureza-podre, Rubem Fonseca pinta muitos quadros da podridão humana em sua ficção, sendo considerado um *best-seller*, apesar disso. No entanto, muitos dos que compram Potockis ou livros fonsequianos fazem-no só para atender a questões de *status* e moda, não por verdadeira apreciação estética. É contra essa massificação da arte e reificação da cultura que o autor de *Os prisioneiros* se insurge, sugerindo, no conto ora analisado, como somos todos prisioneiros dos ditames do mercado, instalado na forma de um consumismo desenfreado depois da Segunda Guerra Mundial, especialmente no âmbito cultural.

Nesse contexto, vale ressaltar, quanto à similitude entre Rubem Fonseca e Potocki no que tange à mercantilização excessiva de sua arte, o excerto a seguir:

Enquanto isso os quadros de Potocki eram vendidos a peso de ouro. As pessoas faziam fila na porta do seu estúdio. Muitas vezes o quadro era levado, pelo comprador ansioso, sem a tinta ter secado ainda. Alguns de seus quadros foram vendidos por muitos milhões, como o “Getúlio Podre”, leiloado na sede do partido Trabalhista (FONSECA, 2004, p. 73).

Além da clara referência aos excessos dos compradores, motivados pela onda de especulações acerca de Potocki, há outro ponto de convergência entre autor e protagonista do conto: se o *Getúlio podre* foi uma pintura de grande sucesso no universo ficcional, no mundo real *Agosto*, romance fonsequiano, seria seu equivalente. Entremeado com fatos da história brasileira, *Agosto* é fruto de árdua pesquisa de seu autor, mas a obra terminou, como os quadros de Potocki, distante da apreciação estética cuidadosa, graças a adaptações mal-sucedidas para a televisão e o cinema.

Todavia, a crítica é de mão dupla na escrita cáustica de Rubem Fonseca: se a moda e a vaziez do mercado ditam o gosto dos compradores – não dos apreciadores –, também iludem os próprios críticos de arte, que são alvo da mordacidade do autor. Embora cada vez mais estudado nos dias atuais, o texto fonsequiano ainda esbarra em algumas restrições da crítica, que em muito restringe seus vieses exegeticos. Nesse sentido, é preciso delimitar duas tendências dominantes nas análises feitas de Rubem Fonseca, as quais não dão conta do lirismo, da multiplicidade e da complexidade das questões levantadas em sua ficção.

Parte dos comentaristas limitam a escrita de Fonseca à denúncia da violência nas grandes cidades, destacando-lhe a narrativa chocante e brutal, retrato de uma sociedade em crise. Assim, constroem o texto literário à mera condição de panfleto, de modo que o olhar sociológico acaba por negligenciar o valor estético de sua obra.

Tal inobservância, no entanto, é potencializada ainda mais por outra corrente crítica, que questiona a literariedade da ficção do autor, associando-a às fórmulas e clichês de *best-sellers* de baixa qualidade. No entanto, de acordo com as reflexões suscitadas por “Natureza-podre ou Franz Potocki e o mundo”, essa associação é fruto de estudo míope da recepção da obra, a qual valoriza apenas questões mercadológicas e cifras, em detrimento de análises literárias consistentes.

Contudo, o poeta e ensaísta mexicano Octavio paz posiciona-se a favor de autores como Rubem Fonseca, cuja alta vendagem não implica decréscimo qualitativo.

(...) o valor supremo é o número de compradores de um livro. Ganhar dinheiro é legítimo; também o é produzir livros para o “grande público”; mas uma literatura morre e uma sociedade se degrada se o propósito básico é a publicação de best-sellers e de obras de entretenimento e de consumo popular. (...) Às vezes a popularidade coincide com a excelência da obra (PAZ, 1993, p. 106).

Potocki, apesar de ter suas obras consumidas desenfreadamente no atacado e no varejo da indústria cultural, é um verdadeiro artista, capaz de questionar o cânone em sua composição artística inovadora: a natureza-podre. Aliás, seu caráter inovador é evidente no próprio nome que dá à sua forma de criação, visto que a podridão, oriunda da putrefação, é algo que se sucede à morte. Como o protagonista do conto ora analisado, Rubem Fonseca é autor de uma literatura do baixo, não de baixa literatura, insurgindo-se no seio da ficção contra os ditames da indústria cultural.

## **Conclusão**

Mais do que uma arte panfletária, a estética fecal, por meio do trabalho com o abjeto, dando forma estética ao informe excrementício, revela-se eficiente forma de protesto. Defendendo posição semelhante a essa, Adorno afirma só compreender o fenômeno estético,

Quando composições líricas não são abusivamente tomadas como objetos de demonstração de teses sociológicas, mas sim quando sua referência ao social revela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade. A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela (ADORNO, 2003, p. 66).

Nesse contexto, cabe afirmar que, para Adorno, mesmo as obras radicalmente alheias ao mundo material, como os sonetos parnasianos, os herméticos contos modernistas ou o urinol de Duchamp, têm um posicionamento social claro. Como a figura de retórica do lítotes, que nega para afirmar, a busca por uma palavra virginal, imaculada pelo real, é um reflexo da sociedade, na medida em que, ao não ser objetiva, denuncia a reificação do sujeito no mundo contemporâneo. Afinal,

Em protesto contra ela [a reificação], o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do

espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida (ADORNO, 2003, p. 69).

Entendendo-se poesia em *lato sensu*, como um fazer inspirado, como na raiz grega, pode-se expandir o escopo das reflexões do pensador frankfurtiano para toda a arte, o que incluiria as manifestações estéticas fecais. Assim, melhor do que um manifesto contra a reificação da cultura da arte e do sujeito pós-moderno, a arte do escatológico é ainda uma força que se insurge visceralmente, produzindo, literalmente, uma descarga de questionamentos contra o empobrecimento da reflexão e a reificação do sujeito.

## Referências

ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. Lisboa: Edições 70, 2001.

\_\_\_\_\_. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades, 2003.

ANDRADE, Janilto. “O feio na literatura”. In: *Continente multicultural*. Edição 67. Recife: CEPE, 2006.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BEAUNE, Jean-Claude. *Le déchet, le rebut, le rien*. Mayenne : Champ Vallon, 1999.

BERTOLINI, Gerard. *Vers um nouveau concept de gestion intégrée des déchets?* Madrid: Forum du Club Européen des Déchets, 1998.

CLAIR, Jean. *De Immundo*. Paris: Galilée, 2004.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte – a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 1999.

READ, Herbert. *The meaning of art*. Londres: Faber, 1968.

# THE FAECAL AESTHETICS AGAINST THE CULTURE INDUSTRY

## ABSTRACT

This paper presents a study on how the metaphor of faeces, usually associated to the representation of lowness in art, can rebel against low art, frequent in the culture industry era. Therefore, the short story “Natureza-podre ou Franz Potocki e o mundo”, by Rubem Fonseca, is here analyzed, focusing on textual strategies employed by the author concerning the association between artistic and intestinal activities.

**Keywords:** culture industry, faeces, art.