

Entre a ética e a estética: uma reflexão sobre Literatura e contemporaneidade.

Tatiana Franca Rodrigues¹

RESUMO: Este trabalho pretende analisar as escolhas estéticas contemporâneas como fruto de suas relações com a sociedade. Assim, pretende-se observar no discurso literário uma crítica aos valores e à ética atuais.

PALAVRAS-CHAVE: arte, crítica, valor.

1. Uma ruptura ética, uma ruptura estética.

*C'est l'Ennui! – l'oeil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!*

Pode-se considerar o processo sofrido por Flaubert, devido à publicação de *Madame Bovary*, como um marco de referência para falar do início de uma dissociação entre obra, ou arte, e público. Sabe-se bem que, naquela ocasião, o realista francês foi julgado devido à forma com que sua obra foi lida; isto é, como um texto contra a religião, a moral e, por conseguinte, contra a sociedade. A relação polêmica com público, vivenciada por Flaubert, se repetiria um pouco mais tarde com Baudelaire que, devido à publicação de *Les fleurs du mal*, foi também submetido a responder processo jurídico por ter escrito o que foi considerado, então, uma poesia que ofendia a moral social.

¹ Doutoranda em Teoria da Literatura pelo PPG Letras – Estudos Literários da UFJF

De acordo com o crítico Pierre Bourdieu, no livro *As regras da arte*, foram esses dois os autores contribuintes determinantes para que a arte adquirisse autonomia, para que houvesse um “campo artístico e literário” (BOURDIEU, 1996, p. 81) dissociado do que o crítico chamou “campo de poder” (BOURDIEU, 1996, p. 81) – este, diretamente vinculado à idéia do poder econômico vindo da burguesia em ascensão na segunda metade do século XIX e que passou a ter sob seu controle o mundo político, sobretudo através da imprensa e do mercado editorial. Nas palavras de Bourdieu:

Estamos longe das sociedades eruditas e dos clubes da sociedade aristocrática do século XVIII ou mesmo da Restauração. A relação entre os produtores culturais e os dominantes já nada tem do que pôde caracterizá-la nos séculos anteriores, quer se trate da dependência directa perante o comanditário(mais frequente nos pintores, mas observável também no caso dos escritores) ou até mesmo da fidelidade a um mecenas ou a um protector oficial das artes. Trata-se doravante de uma verdadeira *subordinação estrutural* que se impõe muito desigualmente aos diferentes autores segundo a sua posição no campo, e que se insitui através de duas mediações principais: por um lado, o mercado, cujas sanções ou imposições se exercem sobre as actividades literárias ou directamente, através dos números de vendas, o número de entradas, etc., ou, indirectamente, através dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição, a ilustração e todas as formas de literatura industrial; por outro, as relações duradouras, assentes nas afinidades de estilo de vida e de sistema de valores, que, por intermédio nomeadamente dos salões, unem pelo menos uma parte dos escritores a certas fracções da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato do Estado(BOURDIEU, 1996, p. 69).

Ao substituir a noção de fidelidade ou dependência entre “mecenas” e artista pela de *subordinação estrutural*, Bourdieu aponta para a transição social que determinou o fim da liberdade de criação artística e instaurou uma nova relação entre criador e obra, a de consumo. Nota-se, então, que, submetida às regras econômicas de lucro, forma-se a denominada “literatura industrial”, obviamente subjugada à demanda do mercado – neste caso, cada vez mais seduzido pela estrutura simplificada dos romances de folhetim, o que significa que, subordinada, assim, ao “campo do poder”, a arte deve agradar ao gosto e necessidades de quem a pode consumir.

Evidentemente, os grandes salões, que eram então frequentados (ou financiados) por editores e políticos, se tornaram os grandes centros de exclusão de artistas que não faziam parte do grupo “industrial” da literatura, uma vez que não se curvavam à arte comercial. Entrementes, esses mesmos centros, indubitavelmente ligados ao campo do poder, acabaram promovendo a autonomia da arte, já que fizeram

com que os escritores elitistas se reunissem em torno de um outro grupo, e rompessem de fato com o mercado, ou seja, com o “burguês”.

A esta altura, já podemos pensar nessa proposta de ruptura ética na dimensão da realização artística, o que vale dizer, de realização formal. Retomando o texto de Bourdieu:

Esta análise das relações entre o campo literário e o campo do poder, que põe a tônica nas formas, abertas ou larvadas, e nos efeitos, directos ou por inversão, da dependência, não deve fazer esquecer aquilo que constitui um dos efeitos maiores do funcionamento do mundo literário enquanto campo. É indubitável que a indignação moral contra todas as formas de submissão aos poderes ou ao mercado, quer se trate da precipitação carreirista que leva certos escritores [...] a correrem atrás dos privilégios e honrarias, ou da subordinação às exigências da imprensa e do jornalismo que lança folhetinistas e autores de *vaudevilles* numa literatura sem critérios e sem escrita, desempenhou papel determinante, em personagens como Baudelaire ou Flaubert, na resistência quotidiana que conduziu à afirmação progressiva da autonomia dos escritores; e é certo que, na fase heróica da conquista da autonomia, a ruptura ética é sempre, como bem o vemos em Baudelaire, uma dimensão fundamental de todas as rupturas estéticas (BOURDIEU, 1996, p. 81).

Neste ponto da discussão, vale à pena retomarmos a estrofe do poema *Au Lecteur*, de Baudelaire, que nos serviu de epígrafe:

C'est l'Ennui! – l'oeil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!(BAUDELAIRE, 2003, p. 20).

Não seria nenhum equívoco afirmar que este poema encerra em si, ao mesmo tempo uma dedicatória e uma advertência à leitura de *Les fleurs du mal*, pois Baudelaire ironiza a percepção embrutecida do leitor que, tomado pelo tédio, é incapaz de sofisticar sua sensibilidade. As diversas apóstrofes ao longo do poema vão convocando o leitor a desenvolver na sua leitura uma visão crítica de si mesmo e de sua sociedade e, no último verso, ao se irmanar com o público, Baudelaire propõe a aproximação deste à estética de seu livro; não mais a do Belo, nem a da conciliação, mas a que foi denominada “estética do feio”, caracterizada, sobretudo por nos obrigar ao deslocamento, ao desconforto e à crítica.

A postura de Baudelaire, em favor da autonomia da arte, rompe com os acordos de mercado, desprezando a lei da oferta e da procura em que se pauta o consumo e o lucro. No entanto, se por um lado, afirma-se um ideal de produção artística longe da *subordinação estrutural* de que falamos, por outro, gera-se uma falta de

reconhecimento público que isola o artista e sua obra da circulação social, impedindo, inclusive, que haja uma sobrevivência possível através da sua criação.

O impasse gerado pela instauração de uma “literatura industrial” – calcada numa sociedade de bens simbólicos cuja relevância é expressa em valores – que se opõe ao conceito de “arte pura” (BOURDIEU, 1996, p. 96) – caracterizada pela autonomia, tanto em relação à criação quanto ao público leitor – parece, desde a ruptura estética proposta por Baudelaire até a contemporaneidade, continuar dividindo a sociedade entre aqueles que vão às livrarias em busca de uma leitura conciliatória, em acordo com seus valores e visão de mundo, e os que querem sofisticar suas sensibilidades, incomodar-se na Literatura, deixando, com isso, o comodismo tedioso que irmana a todos na mediocridade. Ou, pelo menos, é isso o que parece quando nos defrontamos com alguns casos (curiosamente) específicos.

2. Hilda Hilst: outras flores para os leitores

No texto *Da ficção*, publicado nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, numa edição em homenagem a Hilda Hilst, Leo Gilson Ribeiro enumera uma série de considerações que justificariam o fato de Hilst ter permanecido pouco lida e fora do cenário da fama entre os escritores brasileiros. Dentre as várias relacionadas, estão a preferência do público pelos *Best Sellers*, a baixa escolaridade, baixa remuneração e também o fato de que não só ela, mas vários outros grandes autores da Literatura mundial permaneceram esquecidos devido a dificuldade de compreensão de seus textos.

De acordo com Leo, somente a “pornografia ingênua” de Hilda fez sucesso:

[...] Hilda Hilst dificilmente terá sucesso de vendas ou um grande número de leitores – a não ser quando escreve ingênua pornografia; suas obras nessa linha tiveram êxito e encontraram acolhida até na editora francesa Gallimard (RIBEIRO, 1999, p. 85).

É bem verdade que a publicação de *O caderno rosa de Lori Lamby*, entre outros livros do gênero, como *Bufólicas*, por exemplo, foi uma tentativa da autora de escrever “umas coisas porcas” (HILST, 1999, p. 30) e, com isso, vender. O resultado, como se imagina, não foi lá o sucesso editorial que se esperava, pois, em Hilda Hilst, a reflexão sobre a contemporaneidade passa necessariamente pela opção estética, por isso,

a opção pelo disfarce de pornografia, longe de ingenuidade, é uma forma de delatar o processo decadente sofrido pela sensibilidade das sociedades ocidentais. Se as obras obtiveram “êxito”, isso não resultou em mercado, afinal, como disse a autora, “diziam que eu era difícilíssima na literatura pornográfica” (HILST, 1999, p. 30).

É possível notar a convergência temática entre as poesias de *Bufólicas* e a narrativa d’*O caderno rosa*, a crítica aos valores desgastados da sociedade, ao comportamento patológico (segundo Foucault) e hipócrita do homem ocidental com o sexo e a sua sexualidade e, finalmente, os julgamentos de valor normalmente redutores em relação à apreciação artística. Para tanto, elencaremos alguns versos do poema *A rainha Ula*, das *Bufólicas*, para uma leitura aproximativa com a personagem Lori, do *Caderno rosa*:

De cabeleira farta

De rígidas ombreiras

de elegante beca

Ula era casta

Porque de passarinha

Era careca

[...]

Um dia ...

Passou pelo reino

um biscate peludo

Vendendo venenos.

Uma gota aguda

Pode ser remédio

Pra uma passarinha

De rainha)

[...]

Se o problema é relevante,

apela pro primeiro passante (HILST, 2002, p. 18).

O centro das angústias de Ula é, de fato, uma preocupação desimportante – ela não tem o elemento estético capaz de identificá-la com a maioria das mulheres e, por não se adequar às exigências do seu universo, a rainha se sente careca. E, para além do fator estético, a ansiedade de Ula reflete o *niilismo* do sujeito que nada quer, além do confortável sentimento de pertença (ou de aceitação) por um determinado grupo na sociedade. De outra feita, banalização do discurso sexual – presente na relação entre a rainha e o biscate – além de enfraquecê-lo, parece também vulgarizar a necessidade constante de transformar toda mulher numa *sexy simbol*, independente de suas ocupações e mesmo aptidões. A “moral da estória”, nos dois últimos versos, confirma como a ausência de perspectivas e de crenças resulta, em contrapartida, num movimento desesperado de se acreditar, tolamente, em ofertas de remédios instantâneos que curem antigas frustrações. Tanta carência é suprida na solução provisória das próteses que oferecem a felicidade completa e um sentido para a existência, o que qualquer “primeiro passante” é capaz de oferecer.

Já no *Caderno rosa de Lori Lamby*, a personagem central é uma menina de oito anos aliciada sexualmente pelos pais e vê nisso a naturalidade de quem resolve, assim, todas as suas dificuldades:

Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história. Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami disse agora que não é tão moço, e então eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor-de-rosa. E mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar (HILST, 2005, p.13).

Poder consumir de tudo o que se tem vontade é, assim como no caso da rainha Ula, uma forma de ser igualada à maioria, de estabelecer um sentimento de pertença com a sociedade, de se tornar aceita. A menina que se prostitui e vê nisso uma forma natural de ascensão social está chamando nossa atenção para um equívoco comumente cometido no dia a dia – e que, via de regra, não causa espanto, como deveria – a prostituição dos próprios ideais. É bom comentar que o pai da menina é um escritor mal sucedido que não tem leitores por ser demasiado erudito e cujo editor vive cobrando que aprenda a escrever “umas bandalheiras” para atrair mercado consumidor. Interessante considerar a descrição que a menina faz de seu pai:

Eu quero falar um pouco do papi. Ele também é um escritor, coitado. Ele é muito inteligente, os amigos dele que vêm aqui e conversam muito e eu sempre fico lá em cima

perto da escada encolhida escutando, dizem que ele é um gênio.[...] Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve.[...] O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escrever umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei. Aí o papi disse pro Lalau: então é só isso que você tem pra me dizer? (HILST, 2005, p.19).

Incontestemente, a referência autobiográfica traz consigo, através da contraposição entre o escritor, mercado editorial e o público leitor, o questionamento a uma sociedade que declara não compreender o sutil e que está demasiadamente mercantilizada, embrutecida, o que fica ainda mais claro nas palavras da própria Lori, *sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão* (HILST, 2005, p. 17), *todo mundo só pensa em comprar tudo* (HILST, 2005, p. 22).

O ressentimento para com esse tipo de incapacidade de percepção fica flagrante nas palavras da autora:

A consideração maior sempre foi uma coisa além. Escrevi isso em quase todos os meus livros. Não dá para explicar assim. Eu expliquei nos livros. Não entenderam. Então, não adianta falar mais (HILST, 1999, p. 33).

O elemento obsceno viria, por isso, ao encontro do público leitor, para agradá-lo. Lori Lamby narra suas histórias considerando o efeito que deseja provocar no mercado: o prazer causado pelo entretenimento. Roland Barthes, no seu livro *O prazer do texto*, diferencia “texto de prazer” de “texto de fruição”. De acordo com o pensador francês:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 2002, p. 20).

Dessa forma, é possível perceber o jogo que está por detrás de uma primeira leitura, essa, sim, ingênua, por apostar no rótulo de pornografia, pois, disfarçado de “texto de prazer”, o trabalho de Hilst nos propõe a fruição – observação arguta de quem é bom leitor. Prova cabal disso, é que, ao invés de a massa se sentir atraída para os livros, continuou rejeitando-os porque, ao crer no engodo da autora, caiu numa outra armadilha, a de não suportar olhar para si mesma num espelho tão franco, já que, ler os textos como objeto de prazer seria contrariar os valores de moral que sustentam as relações da sociedade.

O que é contraditório nessa lógica é que nunca, antes, a sociedade se sentiu tão à vontade para falar de sexo, levando, até, a um certo enfado. Músicas estimulam danças bastante eróticas, novelas tratam do tema todo o tempo, programas dominicais familiares têm dançarinas semi-nuas. Mas tudo isso, na visão de Michel Foucault em *A história da sexualidade*, é uma forma de estimular um comportamento acrítico das pessoas em relação ao seu contexto:

Em vez da preocupação em esconder o sexo, em lugar do recato geral da linguagem, a característica de nossos três últimos séculos é a variedade, a larga dispersão dos aparelhos inventados para dele falar, para fazê-lo falar, para obter que fale de si mesmo, para escutar, registrar, transcrever e redistribuir o que dele se diz. Em torno do sexo toda uma trama de variadas transformações em discurso, específicas e coercitivas? Uma censura maciça a partir das decências verbais impostas pela época clássica? Ao contrário, há uma incitação ao discurso, regulada e polimorfa (FOUCAULT, 2005, p. 35).

Ou seja, o sistema é pseudo-permissivo. Enquanto todos acreditam ser livres para se expressar como quiserem, sofrem uma vigilância permanente, que autoriza até um determinado ponto que se fale sobre sexo, mas nunca que se discuta abertamente, nem se ponha em questão a moral que orienta esse discurso.

Nota-se, com isso, que a presença da pornografia na obra de Hilda Hilst é como uma resposta dela a todos aqueles que a classificaram como uma autora “difícil”. A estes, ela ofereceu duas versões possíveis à sua leitura: uma “bandalheira” (as histórias indecentes) e outra reflexiva, a crítica que se extrai dos textos aparentemente medíocres, devido a sua forma, mas extremamente maliciosos.

Isso redimensiona a própria Literatura enquanto realização estética, o que resulta numa dissidência do ponto de vista ético, o que pode ser visto como um outro tipo de advertência - para retomarmos a discussão iniciada com Baudelaire – para que as sensibilidades sejam desautomatizadas e para que, antes de lermos e julgarmos uma obra literária, questionemo-nos a nós mesmos se sabemos reconhecer e apreciar as suas “flores”, ainda que elas estejam cuidadosamente disfarçadas sob uma aparência repugnante.

Para finalizar, nos valem as palavras dos professores Fernando Fábio Fiorese Furtado e Laura Ribeiro da Silveira:

[...] ao rasurar ou sujar com a pornografia a imagem de uma obra desde sempre incluída no regime da alta literatura, Hilst transtorna a ordem tranquilizadora que está sempre pronta a enredar o escritor e a própria escritura quando esses se deixam seduzir pelas benesses do mercado. Ao apor o seu nome a um gênero textual considerado, em geral, destituído de *status* literário, Hilst investe contra a canonização da sua obra, contra a mística da assinatura, contra o eterno retorno dos valores da arte imitativa – seja sob o disfarce de uma literatura realista, seja como subserviência aos ditames do mercado. Porque a pornografia de Hilst é “falsa”, mas verdadeira a sua assinatura, constitui um atentado ao próprio sistema literário (FURTADO & SILVEIRA, 2006, p. 6).

RESUMÉE: Ce travail a le but de observer les choix esthétiques contemporains comme un discours sur les valeurs et l'éthique de la société.

MOTS-CLÉS :art, valeur, critique.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. Au Lecteur. *IN: Les fleurs Du mal*. Paris : Bordas, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte – gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese & SILVEIRA, Laura Ribeiro da. O sentido e o lugar da perversão em *Cartas de um sedutor*, de Hilda Hilst. *IN: ABRALIC, O sentido dos Lugares*, UERJ, 2005.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade – a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2005.

_____. *História da sexualidade – o uso dos prazeres*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2005

HILST, Hilda. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. Entrevista. *In: INSTITUTO Moreira Salles. HILDA HILST*.

INSTITUTO Moreira Salles. *HILDA HILST. Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8, out. 1999.

RIBEIRO, Leo Gilson. Da ficção. *IN*: INSTITUTO Moreira Salles. *HILDA HILST. Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 8, out. 1999.