Literatura, sentimentalismo e kitsch

Gerson Luís Trombetta*

Resumo

O conceito de "sentimentalismo" é normalmente associado a emoções ternas, reconfortantes e suaves, como pena, simpatia, afeto, cuidado, compaixão e carinho. Boa parte das abordagens filosóficas usa o termo "sentimentalismo" para avaliar a experiência com certos tipos de literatura ou objetos kitsch. Nessas abordagens, o sentimentalismo é compreendido como declínio moral ou falha de sensibilidade estética, afetando nossa capacidade de fazer julgamentos razoáveis. Considerando isso, o artigo obietiva demonstrar que as críticas levantadas contra o sentimentalismo formam uma "visão padrão" que é simplista e baseada em preconceitos advindos da linguagem filosófica. Ao mesmo tempo, aponta que a condenação do sentimentalismo é um comportamento sentimentalista de segunda ordem. Examina também como, na literatura contemporânea (exemplificada pela segunda fase da obra de Clarice Lispector), o kitsch e o sentimentalismo são utilizados como categorias decisivas para entender a complexidade da condição humana.

Palavras-chave: Sentimentalismo. Kitsch. Literatura contemporânea. Experiência estética.

O "kitsch": contornos de um fenômeno cultural

O kitsch é um fenômeno de proporção universal (GIESZ, 1971, p 18), presente em todas as culturas, em todas as formas de expressão e, em sentido amplo, em todos os tempos, desde que o impulso decorar ambientes tornou-se uma prática social, superando as restrições geradas pela garantia da sobrevivência. No entanto, é nas sociedades industriais do ocidente que o *kitsch* encontrou um terreno fértil e ganhou um impulso nunca antes experimentado. De fato, a consolidação da das sociedades industriais (1850 em diante, a grosso modo) alterou decididamente o quadro estético do ocidente, permitindo a incorporação do *kitsch* nas

Data de submissão: set. 2020 – Data de aceite: nov. 2020 http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v16i3.11530

Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) com estágio pós-doutoral na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor titular e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade de Passo Fundo (UPF). Orcid: http://orcid.org/0000-0001-8607-2029. E-mail: gersont@upf.br

experiências culturais ordinárias¹. Três fatores colaboraram decididamente para essa nova época estética: 1) a produção artística ganhou novas possibilidades formais advindas, de modo especial, da fotografia (e, mais tarde, do cinema); 2) o desenvolvimento de técnicas de reprodução e o domínio de novas matérias-primas permitiu aumentar exponencialmente a oferta de bens culturais; 3) com uma oferta major e majs barata, os bens culturais se tornaram mais acessíveis e seu consumo, antes restrito à aristocracia e aos iniciados, passou a ingressar na ordem do dia de um número cada vez maior de pessoas.

Sob o ponto de vista etimológico, há incertezas quanto ao termo "kitsch". Uma hipótese (GIESZ, 1971, p. 18) é que tenha origem do inglês sketch ("esboço"), sendo utilizado por anglo-saxões no comércio de quadros originários de Munique (segunda metade do século XIX), para desvalorizar as obras que pretendiam adquirir. A maior parte dos dedicados ao tema, no entanto, atribuem sua origem ao verbo alemão kitschen (CARCHIA; D'ANGELO, 2009, p. 223), que significaria (na oralidade) algo como "recolher o lixo" ou, ainda, "fazer móveis novos com velhos" (MOLES, 1975, p. 10). Na etimologia há associações também à verkitschen, algo como "trapacear, receptar, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado" (MOLES, 1975, p. 10). Independente da diversidade

de compreensões etimológicas, a crítica estética modelou uma imagem unitária do conceito, que foi se consolidando na passagem do século XIX para o XX. O kitsch passou a designar objetos ofertados para realização de experiências estéticas suaves e fáceis e que envolvem desde souvenirs, enfeites de todo tipo, cópias de peças de arte, até um certo tipo de linguagem e enredo presente na literatura e na música.

Sob o ponto de vista acadêmico, os primeiros escritos sobre o *kitsch* representaram uma notável "demonização" do conceito. O uso de expressões como "degenerescência da arte" (KARPFEN, 2017), "mau gosto" (DORFLES, 1973), "mentira" (BROCH, 1973a, 1973b) e algo "espúrio" na vida cultural (GREENBERG, 2001, p. 33) contribuíram para uma espécie de "repressão" ao *kitsch*. A consequência visível dessa abordagem é que, se o mau gosto não era uma categoria possível para a estética mais acadêmica até então, passou a sê-lo com o *kitsch*.

Como categoria estética, o *kitsch* não ser refere ao escandaloso, ao feio ou ao desagradável. Ele é, apenas, um particular desvio do gosto, ou seja, um mau gosto afirmado, algo feio que agrada como belo. É importante registrar que essa primeira forma de compreender o *kitsch* não explica suficientemente a sua dinâmica de atração, mas, sim, a causa de sua demonização. Independentemente da "repressão" advinda da abordagem

acadêmica, o kitsch seguirá um caminho próprio, consolidando-se como o belo caído, o belo popularizado e constante nas experiências estéticas ordinárias. O gozo *kitsch* não se compara à complexa gama de emoções que definem a beleza contemplada. O kitsch tem mais a ver com um impulso geral de busca de satisfação. Seu verdadeiro antagonista, porém, não é o bom gosto e nem o belo, mas a arte livre (em sentido kantiano). A arte bela, produzida pelo gênio, não é o oposto da arte feia, mas a arte mecânica, que copia o que já está criado. Nessa beleza imitada, convencional e reprodutiva, que se opõe à criatividade artística, o kitsch encontra seu sentido. Em outras palavras, a arte nutre, sublima, transforma, o kitsch é consumido, é entretenimento. O consumo de objetos ou de uma literatura *kitsch* é, por assim dizer, o gozo tomado como caído, o gozo que não se transforma em construção, que não produz uma "obra" um gozo que é puro gasto, dispêndio.

Articulando-se assim, como uma comunicação artística em que o projeto fundamental não é envolver o leitor numa aventura de descoberta ativa, mas simplesmente sujeitá-lo com violência ou assinalar determinado efeito – acreditando que nessa emoção consista a fruição estética – surgiria o Kitsch como uma espécie de mentira artística (ECO, 1972, p. 73).

Como tal, o *kitsch* não é espaço para projeção no tempo e no espaço, reduzindo a experiência a um intempestivo aqui e agora. Como propõe Greenberg (2001, p. 33), "o kitsch finge não exigir nada de seus consumidores além de seu dinheiro – nem mesmo seu tempo". Marcado pela ausência de um conteúdo próprio, o kitsch, segue Greenberg (2001) poderia ser infundido como propaganda e, portanto, operar como um mecanismo ideal de controle e manipulação das massas². Isso se explica, ao menos em parte, porque ele oferece "pedaços" apropriados para o consumo passivo e porque sua experiência está assentada em emoções universalmente compartilháveis.

A experiência com o objeto *kitsch* não exige do expectador um espírito atento e esforçado ou domínio da dinâmica e do vocabulário da história da arte. Não reivindica mais do que sua capacidade emocional. Vista dessa forma, a relação com o objeto *kitsch*, é a ocasião para o que Solomon (1991) denominou de sentimentalismo (*sentimentality*). Na mesma perspectiva, Kundera (1985, p. 263) o concebeu como um "jogo de lágrimas":

O kitsch faz nascer, uma após outra, duas lágrimas de emoção. A primeira lágrima diz: como é bonito crianças correndo no gramado! A segunda lágrima diz: como é bonito ficar emocionado, junto com toda humanidade, diante de crianças correndo no gramado! Somente essa segunda lágrima faz com que o kitsch seja o kitsch.

Como se vê, para Kundera (1985), o *kitsch* teria o inusitado poder de mudar o foco do prazer ativo (crianças correndo na grama) para uma gratificação passi-

va, emocionalmente movida por uma falsa noção de comunidade de sentimentos. Entendido assim, o kitsch não é apenas um conjunto de qualidades de certos objetos, mas é o gozo na própria superficialidade. Seu antídoto, para Greenberg (2001), só poderia ser a vanguarda, cuja tarefa é manter a cultura em movimento e muito mais ligada a emoções complexas (como o sublime)3. Na experiência com a arte a "lágrima" deveria nascer do encontro do sujeito com o seu próprio limite, no encontro com a crítica radical à tendência subjetiva de requerer respostas prazerosas dos objetos. A batalha entre o kitsch e a vanguarda (GREENBERG, 2001) é, por conta disso, uma batalha travada no campo dos sentimentos (ou emoções).

Sentimentalismo e *kitsch*: para além do lugar-comum

Em termos gerais, sentimentalismo (sentimentality) é um conceito associado a emoções ternas, suaves e reconfortantes como pena, afeto, simpatia, compaixão, carinho e cuidado. Hegemonicamente, na literatura filosófica, o sentimentalismo é associado à resposta do indivíduo ao kitsch (enquanto objeto ou literatura) e muito frequentemente associado a uma espécie de declínio da sensibilidade estética; um declínio não só da nossa capacidade de compor juízos

esteticamente razoáveis, mas como um declínio da nossa condição de agentes cognitivos e morais. É importante salientar que as críticas levantadas contra o sentimentalismo, normalmente são simplistas; para a crítica, basta apenas colocar, em um único "balaio", um conjunto de emoções tidas como vulgares e descartá-las.

A proposta do nosso artigo, entretanto, se afasta desse modelo simplista (lugar-comum). O objetivo aqui é mostrar como algumas características associadas ao "doce kitsch" não são apenas propriedades de objetos ou peças literárias, mas como um tipo de efeito-resposta. Interessa-nos, sobremaneira, demonstrar que, o que está envolvido em experimentar algo como kitsch pode ocorrer na presença de objetos kitsch e de objetos não kitsch. Nesse particular, concordamos com a hipótese levantada por Higgins (1992) que nossas respostas ao *kitsch* não dependem apenas de propriedades manifestas de objetos, mas de associações culturais comuns, compondo nosso modo de compreender e viver o mundo. Alguns de nós, por exemplo, podem não ser afetados sentimentalmente por uma fotografia de crianças acariciando gatos ou um cartão de aniversário, mas podem experimentar uma resposta kitsch na presença de um objeto atípico.

Solomon (1991, p. 1-2) expõe seis críticas que frequentemente aparecem quando aproximamos os conceitos de

sentimentalismo (sentimentality) e kitsch: a) que o sentimentalismo envolve ou provoca uma expressão exagerada de emoção; b) que o sentimentalismo distorce e manipula nossas emoções; c) que as emoções expressas no sentimentalismo são falsas ou fingidas; d) que as emoções expressas no sentimentalismo são vulgares, fáceis e superficiais; e) que o sentimentalismo é autoindulgente, impedindo condutas e respostas apropriadas; f) e, por fim, que o sentimentalismo distorce nossas percepções, turvando o pensamento racional e a compreensão adequada do mundo.

Na mesma esteira, Tanner (1976), inspirado pela denúncia de Oscar Wilde de que o sentimentalista não "paga" pelas suas emoções, extrai algumas consequências da falta de valor das emoções sentimentais. Em primeiro lugar, tais emoções se esgotariam em si mesmas, não servindo a nenhum outro propósito no contexto de nossa vida mental. Em segundo lugar, as emoções sentimentais, segue Tanner (1976, p. 135), tendem a separar-se de seus objetos. Separado do seu objeto, o sentimento tende a alimentar-se de si próprio mesmo que retenha a memória do evento ligado ao objeto. É o caso, por exemplo do sentimento da dor quando a dor passa da perda do ente querido para a "dor da própria dor", que comumente denominamos de autopiedade. Em terceiro lugar, o sentimentalismo gera prazer, um prazer

"ilícito" que exige a busca de emoções do mesmo tipo em todo canto. Sob este ponto de vista, a pessoa sentimental tenderia a reagir emocionalmente de acordo com o mesmo padrão e intensidade, por mais diferente que o objeto fosse, o que a torna sua recepção sempre previsível. Já que o objeto não irá dirigir a emoção, sua importância é relativizada; o que importa são as projeções sentimentais. Para Tanner (1976) é precisamente o *kitsch* que pode facilmente satisfazer esse gosto pouco exigente.

De acordo com as teorias intelectualistas, a emoção é constituída por um sentimento mais uma crença (CAR-REÑO, 2007, p. 22). O sentimentalista expressa um estado emocional em que não está realmente envolvido: não ficaria realmente entusiasmado, porque o conteúdo da sua emoção e do seu sentimento não colaboram como deveriam. O conteúdo da sua emoção não é uma crença que justifica a sensação ou a intensidade da sensação que a acompanha. O sentimentalismo seria uma espécie de dissociação entre o sentimento e o objeto intencional de emoção. Knight (1999, p. 414), nomina o conjunto dos protestos críticos contra o sentimentalismo de "visão padrão". A partir de agora adotaremos tal expressão para deixar a argumentação mais fluida.

Uma contestação potente a respeito "visão padrão" pode ser encontrada nos trabalhos do próprio Solomon (1991, 2004, 2015). Neles, o autor procura recolo-

car as emoções na esteira mais nobre das preocupações filosóficas e aponta para um conjunto de preconceitos que sustentam a visão padrão. Para Solomon (2004), o aspecto central do problema reside na consolidação de certas opiniões sobre as emoções em geral e, em particular, sobre os sentimentos mais suaves. Trata-se de um "preconceito centenário" cozido no fogo brando da teoria do sentimento moral. É evidente que colocar sob suspeita tal preconceito não significa "jogar fora" a necessidade de preservar a inviolabilidade dos princípios racionais (em particular, princípios morais racionais) como universais, objetivos e desinteressados. A questão é que, de acordo com a visão padrão, uma marca importante do racional é precisamente o fato de não ser emocional.

Entretanto, embora se possa aceitar que o sentimentalismo seja em parte um tipo de autoengano, a relação entre a emoção, o sentimento e o seu objeto não é tão simples como a abordagem intelectualista presume. Um sentimento, ou seja, um certo estado de espírito no qual estamos conscientes, através de uma mudança corporal ou de uma atitude estética, não é apenas ou necessariamente uma parte da emoção. Os sentimentos são mentais, estados episódicos dos quais estamos cientes, mas têm um objeto, são provocados e reconfigurados pelos estímulos sensoriais, pelo mundo de vem de fora.

Neste particular, concordamos com Solomon (1991) quando ressalta a força retórica contida na abordagem intelectualista e sintetizada na visão padrão. O exemplo mais gritante dessa retórica está na ideia de que as emoções sentimentais violariam a autonomia do indivíduo. Ao responder com sentimento à literatura, à arte ou ao kitsch, o indivíduo é tomado de "assalto" e se torna vulnerável e manipulado. A condenação da literatura sentimental, assim, fica assentada na retórica da sedução da "vítima" que, o que é pior, "gosta". Tal literatura violaria o sentido profundo da autoestima do leitor, produzindo indesejáveis e descontroladas intromissões emocionais. Solomon (1991, p. 6) aponta o uso de um duplo padrão aqui: se não se fala de uma violação de autonomia quando uma pessoa se diz "com razão", então porque o fazemos quando o apelo é para a emoção? A presunção é que as nossas emoções, ao contrário da nossa razão, não são verdadeiramente nossas, e são mais humilhantes do que enobrecedoras. É importante levar em conta que Solomon (1991) defende não o sentimentalismo como um todo, mas, sim, especialmente os sentimentos "gentis", que aparecem na relação com o kitsch.

Para Knight (1999, p. 417), há algo mais a ser levado em conta sobre a visão padrão do sentimentalismo. De acordo com essa visão, o sentimentalismo é censurável porque simplifica o objeto da nossa atenção, se constituído por reações emocionais rápidas, previsíveis, habi-

tuais, superficiais e banais. Como tal, o sentimentalismo não faz exigências, não requer luta e não desperta nenhum pensamento sobre o mundo, gerando um fracasso geral da imaginação. O sentimentalismo desgosta do ambíguo e do sofisticado e prefere o óbvio. Em oposição, o que é elogiável em termos de recepção (ou resposta) estética implica em complexidade e profundidade. A complexidade e a profundidade combinam-se para abrir novas experiências, para mergulhar no desconhecido, fazendo o investimento mental valer a pena. Em resumo, de acordo com a visão padrão, o sentimentalismo nos afasta de situações ativas e cognitivas e da complexidade do real (incluindo o conteúdo representativo da literatura e da arte). Visto de modo negativo, o sentimentalismo dessensibiliza, transformando a experiência de estética em anestésica. Ao mesmo tempo, é comparado a um contágio que infecta um indivíduo saudável, a um defeito, a um vício moralmente condenável. Considerando a visão padrão, não se pode coerentemente produzir nenhum elogio ao irracional, o superficial, o simples, o passivo e o fantasiado.

A condenação arrasadora do sentimentalismo guarda, no entanto, um fundo discreto e raramente admitido. Para Knight (1999, p. 418), a condenação filosófica geral ao sentimentalismo é, em si mesma, sentimental, e é sentimental de uma forma caracteristicamente

filosófica. O argumento utilizado por Knight (1999, p. 418) para compor essa surpreendente dialética do sentimentalismo pode ser assim formalizado: de acordo com visão padrão, o que marca o sentimentalismo como uma perversão do eu racional é o prazer derivado da indulgência quanto às suas próprias emoções. Ora, criticar com radicalidade o sentimentalismo, estranhamente, gera o mesmo tipo de prazer. Assim, sempre que a condenação do sentimentalismo for autoindulgente ou ligada ao prazer de sentir que se é o tipo de pessoa que reconhece a indignidade do sentimental, então isso pode ser uma resposta sentimental de segunda ordem. Isso significa, segue a autora, que condenar o sentimentalismo como um defeito ou vício é uma estratégia para demonstrar a própria virtude filosófica, é um recurso para ganhar distância daquilo que se condena. Mas esta é uma virtude bem contraditória, uma vez que não é capaz de tratar o sentimentalista com empatia, respeito ou afeto. Parece não haver interesse em tentar ver as coisas da perspectiva do sentimentalista, nem se faz muito esforço para levar em conta que o não sofisticado, o superficial, o barato, o vulgar ou o *kitsch* possa ter algum nível de ambiguidade ou complexidade. É claro que existem exceções, mas é difícil que a abordagem intelectualista esteja disposta a considerar a possibilidade de complexidade em exemplos não canônicos ou subliterários, como, por exemplo, as novelas de televisão, a literatura popular e a literatura de entretenimento. O que contribui para sustentar a hipótese de que o comportamento teórico é um exemplo de sentimentalismo é a autoimagem do próprio agente teórico. Temos, enquanto agentes teóricos, dificuldades severas de ver a nós próprios e as nossas experiências receptivas como simples demais.

A condenação pura e simples do sentimentalismo pode ser admitida como uma questão de linguagem, no sentido apontado por Hume (1980, p. 319):

A palavra virtude, que é equivalente em todas as línguas, implica aprovação, do mesmo modo que vício implica censura. E ninguém poderia, sem a mais óbvia e grosseira improbidade, ligar a ideia de censura a um termo que é geralmente entendido num bom sentido, ou evocar a ideia de aplauso quando o idioma exige a de desaprovação.

Ser uma questão de linguagem, de um modo de usar as palavras em um jogo de linguagem – no sentido exposto nas *Investigações filosóficas* de Wittgenstein (1991) – é ser parte do ambiente onde a reflexão filosófica se desenvolve. Isso significa que a relação entre o teórico e o sentimentalismo muito se explica pela permanência dentro de estruturas de elogio e condenação. Um consenso tacitamente estabelecido sobre o significado positivo de um termo produz, na contraparte, a censura de determinadas obras artísticas e literárias.

Sentimentalismo, literatura contemporânea e *kitsch*: elos perdidos?

É uma ideia facilmente verificável que a literatura, as outras artes e o kitsch estão intimamente relacionados por não restringirem seus temas a casos particulares (no sentido aristotélico), mas, sim, a assuntos universais: desejos, sentimentos, necessidades, inquietações e impulsos. Tais expressões, de um jeito ou de outro, também precisam lidar com as emoções, do contrário se tornariam uma linguagem artificial, só compreendida por computadores ou outras máquinas. A condição de "lidar com as emoções" é suprida na arte e na alta literatura através de uma estimulação, por assim dizer, espiritual. Como formalizou Kant, na *Crítica da faculdade do juízo* (1995, p. 50, nota 23), ao se referir ao ajuizamento de gosto sobre o belo e fazendo as devidas adaptações ao contexto da experiência com a arte: "Um juízo sobre um objeto da complacência pode ser totalmente desinteressado e ser contudo muito interessante, isto é, ele não se fundamenta sobre nenhum interesse mas produz um interesse". Uma obra de alta literatura, para ser justificada, teria que dar muito a pensar; tem que produzir interesse e capturar a imaginação do leitor sem apelar a clichês ou apelos emocionais baratos. Existem vários motivos para essa norma

estética aparecer na literatura; a maioria deles, como demonstramos anteriormente, pode estar simplesmente calcada em preconceitos: nós estamos aqui em cima, os sentimentos menores estão lá embaixo; e nós não queremos estar lá embaixo!

Na direção oposta, o *kitsch* mantém deliberadamente um baixo estímulo mental e usa o estímulo emocional de modo direcionado e quase hipnotizante. É quase impossível resistir à "fofura" de um objeto colecionável ou à "lágrima fácil" da literatura de entretenimento. Menos preocupado com a reflexão cognitiva, o *kitsch* permite ao sujeito mergulhar sem pudor no mundo emocional e se deixar levar. Além disso, no caso da literatura de entretenimento, os meios retóricos são menos usados ali, o que resulta em uma linguagem mais simples que aproxima o texto do leitor.

Sobre a relação entre, por assim dizer, uma alta literatura e uma literatura voltada para o entretenimento (com "cores" *kitsch*) acompanhamos a posição de Niedermeier (2010, p. 37) que pode ser agrupada em três teses básicas: Tese 1: a alta literatura se distingue da literatura de entretenimento por uma maior distância, em termos de emoções, entre texto e leitor; Tese 2: os excessos formais da alta literatura exigem do leitor uma postura intelectual, de debate, o que dificulta seu encantamento e sua sensação de proximidade; Tese 3: a literatura de entretenimento, com seu tom *kitsch*, distingue-se

da literatura de alta qualidade por um menor grau de autenticidade em termos de emoções; Tese 4: a literatura denominada por Niedermeier (2010, p. 38) de pós-moderna – que também poderíamos chamar de contemporânea – distingue-se da literatura de alta qualidade por uma distância menor em termos de emoções, recuperando o elo com as emoções mais suaves. Portanto, conclui Niedermeier (2010), a literatura posterior aos modernismos já não se caracteriza meramente pela intenção de afetar os sentimentos superiores e gerar satisfação intelectual, mas é, ao mesmo tempo, romântica, sentimental e popular. Isso significa sustentar que aquela fronteira rígida, apontada no que denominamos de "visão padrão" do sentimentalismo, encontrou, em muitos exemplos da literatura feita depois dos modernismos, um vasto campo de questionamentos.

Para Santos (2014), um bom exemplo dessa reconfiguração do sentimentalismo e do *kitsch* na literatura brasileira contemporânea pode ser visto na trajetória dos poetas concretos e nas obras de Clarice Lispector. Entre os poetas concretos, o caso de Haroldo de Campos é exemplar. O poeta dirige as suas primeiras produções alinhadas a uma estética baseada nos princípios do alto modernismo (poesia concreta e as experiências visuais construtivas próximas da "op-arte"), passando mais adiante a flertar com o neobarroco, caracterizado pela mistura entre a alta

cultura escrita e as manifestações da oralidade popular (SANTOS, 2014).

O caso da trajetória de Clarice Lispector também é sintomático das transformações promovidas pela literatura contemporânea da forma como é tratado o sentimentalismo (kitsch) e as emoções complexas. Na visão de Franco Júnior (2000, p. 10), Clarice Lispector passou a incorporar o *kitsch* nas suas obras depois de A paixão segundo G. H. (1964) movida pelo desejo de "transgredir as amarras da rotulação crítica", e almejando possibilidades criativas com a linguagem. Além disso, a autora também buscava aproximar a palavra literária da palavra vulgar, subvertendo os padrões estéticos. Franco Júnior (2000, p. 10) ressalta que há também uma contingência econômica nessa incorporação do sentimentalismo e do *kitsch*. Ao ter que "vender" suas palavras aos jornais e a "escrever de encomenda" sob a pressão de editores, a escritora experimentou mais enfaticamente o fantasma de um público que tinha que atingir e agradar.

A presença do *kitsch* revela o acirramento do drama da linguagem no processo criativo da escritora:

Através deste acirramento, o conflito sublime x banal passa a traduzir-se, enquanto linguagem, através do conflito sublime x kitsch, com o primeiro polo sendo majoritariamente ocupado por personagens femininas que encarnam uma posição marginal, deslocada e primitiva na sociedade (FRAN-CO JÚNIOR, 2000, p. 11).

Se na primeira fase de sua produção (até 1964), Clarice Lispector evitava programaticamente as misturas entre o texto destinado à publicação de livro e aquele destinado à imprensa em geral, isso muda quando viver de literatura passa ser um desafio cotidiano. É possível diagnosticar, inclusive, em muitas das obras dessa primeira fase, abordagens irônicas e até de "mau humor" com relação ao kitsch. Um exemplo disso está em Perto do coração selvagem (1998b), de 1943, em que Joana, uma espécie de heroína moderna com que o narrador está identificado, "irrita-se ao contato com os clichês e os sentimentalismos expressos pelos que o rodeiam" (FRAN-CO JÚNIOR, 2000, p. 17). É na segunda fase de sua trajetória literária, então, que o *kitsch* passa a ser incorporado como elemento construtivo assumindo o papel de protagonista de um dos lados do drama da linguagem. Não objetivamos, aqui, mostrar em detalhes como o kits*ch* aparece ou como o sentimentalismo é tratado em no conjunto das obras de Clarice Lispector. Mencionamos o caso da escritora apenas como um caso (no contexto da literatura contemporânea) no qual ocorre mudanças de perspectiva quanto ao sentimentalismo. Uma obra em que isso aparece com nitidez é a última publicada pela escritora, em 1977, sob o título de A hora da estrela (1998a).

Em primeiro lugar, no próprio título, já se apresenta a antítese do melodrama

hollywoodiano Nasce uma estrela, de 1976, uma vez que "a hora da estrela" de alguém, segundo o narrador, é a hora da sua morte. Além disso, o desenvolvimento da trama é carregado de palavras com conotação melodramática. O ideal feminino de Macabea é Marilyn Monroe. Macabea, a protagonista, sem origem, separada da cidade de onde veio e isolada, representa um coletivo, mas que, e sobretudo, não sabe gritar. A comunidade a que pertence é a das milhares de raparigas espalhadas por barracas, sem cama nem quarto. O final infeliz e melodramático caracteriza a perspectiva crítica com que a autora utiliza o melodrama e o sentimentalismo. Com um tratamento semelhante ao do tropicalismo, Clarice Lispector, a autora erudita por excelência, remove o carácter oprimido do seu pedestal como herói da resistência (SANTOS, 2014). Em ambos os casos, o resultado não nos promete a redenção dos subalternos, defendida pelo pensamento utópico. Obriga-nos a redimensionar o papel que a cultura de massas desempenha, não só no Brasil, mas também e sobretudo nas sociedades globalizadas da virada do século.

Dessa tensão, como sustenta Franco Júnior (2000, p. 31-32),

[...] em que projetos romanescos em princípio diversos, senão opostos, se traduzem mutuamente num kitsch comum, emerge o meta-romance crítico que devora o próprio romance enquanto 'máquina-de-contar', criticando-o seja como 'máquina-de-lágrimas' ou como 'máquina-de-pensar'.

O trunfo final do romance de Clarice Lispector é, pois, posicionar-se em uma espécie de dialética sem síntese, que se equilibra entre o grito pela condição social da mulher e a crítica contundente à posição do intelectual nesse mesmo contexto social. Pensar os elementos sentimentalistas e/ou *kitsch* que se apresentam nos textos de Clarice Lispector não é, portanto, expor o seu "fracasso literário"; ao contrário, é percorrer, junto com a escritora, os elementos reprimidos pelos excessos intelectuais e pela misoginia encalacrada nos comportamentos sociais.

O sentimentalismo é reprimido em larga medida pois, diferentemente da abordagem racional, nos expõe abertamente, revelando nossos lados sinceros e, até, censuráveis. Com a atitude "simplista" de criticar radicalmente o sentimentalismo, acabamos por inviabilizar qualquer tentativa de ver as coisas do ponto de vista do sentimentalista. Com essa atitude, perdemos a oportunidade de acessar a complexidade da condição humana e acabamos, como sugere o dito popular, por "jogar fora o bebê com a água do banho". Acima de tudo, o kitsch e o sentimentalismo expostos na literatura são portas de acesso ao que há de mais humano, tanto do ponto de vista do "ser" quanto do "poder ser" (no sentido aristotélico exposto na "Poética"). Reprimir tais aspectos e retirá-los do campo de análise é tão somente justificável pela busca de um estranho prazer sentimentalista que eventualmente acomete o exercício intelectual. Neste particular, Clarice Lispector, ao menos nas obras da segunda fase, parece vencer a tentação sentimentalista de reprimir o sentimentalismo, alargando perspectivas tanto para a linguagem literária quanto para a compreensão das experiências que estabelecemos com os outros, com o mundo e conosco mesmos.

Literature, sentimentality and kitsch

Abstract

The concept of "sentimentality" is usually associated with tender, comforting and gentle emotions such as pity, kindness, affection, care, compassion and fondness. Many philosophical approaches use the term "sentimentality" to evaluate experience with certain types of literature or kitsch objects. In these approaches. sentimentality is understood as moral decline or failure of aesthetic sensitivity, affecting our ability to make reasonable judgements. Considering this, the article aims to demonstrate that the criticism against sentimentality form a "standard view" which is simplistic and based on prejudice originated from the philosophical language. At the same time, it points out that the condemnation of sentimentality is a sentimentalist behavior of second order. It also examines how kitsch and sentimentality are used in contemporary literature (exemplified by the second phase of Clarice Lispector's work) as important categories

for understanding the complexity of human condition.

Keywords: Sentimentality. Kitsch. Contemporary literature. Aesthetic experience.

Notas

- No recentemente publicado "Sentimentalismo e kitsch: pontos cegos no modernismo artístico" (2020), abordamos, de modo mais detalhado, a relação entre as novas configurações urbanas da segunda metade do século XIX, nas sociedades industriais avançadas, e a proliferação de objetos *kitsch*.
- Por conta da natureza do artigo ora proposto, não desenvolveremos o tema das relações entre kitsch e manipulação política. É importante registrar, porém, o quanto, em regimes totalitários, ações, agentes, discursos e peças de propaganda ficariam bem definidos com o termo "kitsch".
- No livro "Harmonia e ruptura: a *Crítica da faculdade do juízo* e os rumos da arte contemporânea" (2015), abordamos com mais detalhes as configurações das experiências estéticas incentivadas pela arte no século XX. Nele, buscamos sustentar que as categorias estéticas tradicionais como a beleza, a ordem e o prazer subjetivo são insuficientes para explicar os efeitos de boa parte da arte contemporânea. Tais efeitos ficam melhor compreendidos a partir da noção de sublime, de modo especial aquele que brota de uma base literária.

Referências

BROCH, Hermann. Kitsch y arte de tendencia. *In*: DORFLES, Gillo. *El kitsch*: apologia del mal gusto. Barcelona: Lumen, 1973a. p. 68-76.

BROCH, Hermann. Notas sobre el problema del kitsch. *In*: DORFLES, Gillo. *El kitsch*: apologia del mal gusto. Barcelona: Lumen, 1973b. p. 49-67.

CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo. Dicionário de Estética. Lisboa: Edições 70, 2009.

CARREÑO, Francisca Pérez. El sentimentalismo como falta de sinceridade. *Enrahonar:* na International Journal of Theoretical and Practical Reason, n. 38-39, p. 17-32, 2007.

DORFLES, Gillo (org.). *El kitsch*: apologia del mal gusto. Barcelona: Lumen, 1973.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates).

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Clarice Lispector e o kitsch. *Stylos – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, p. 9-33, 2000.

GIESZ, Ludwig. *Phenomenologie des Kitsches*. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 1971.

GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001. p. 27-43.

HIGGINS, Kathleen. Sweet kitsch. *In*: AL-PERSON, Philip (ed.). *Philosophy of visual arts*. New York: Oxford University Press, 1992. p. 568-581.

HUME, David. *Do padrão do gosto*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juizo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KNIGHT, Deborah. Why we enjoy condemning sentimentality: a meta-aesthetic perspective. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 57, n. 4, p. 411-420, Autumn 1999.

KARPFEN, Fritz. *Kitsch*: um estudo sobre a degenerescência da arte. Lisboa: Antígona, 2017.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

MOLES, Abraham. O kitsch. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

NIEDERMEIER, Anna. *Emotionalität in der Literatur*: Grenzfindung zwischen Kitsch und hochwertiger Literatur. Munique: Grin Publishing, 2010. (Edição Kindle).

SANTOS, Lídia. *Kitsch tropical*: los medios em la literatura y el arte de América Latina. Madrid: Iberoamericana, 2014. (Edição Kindle).

SOLOMON, C. Robert. *Fiéis às nossas emoções*: o que elas realmente nos dizem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2015.

SOLOMON, C. Robert. In defense of sentimentality. New York: Oxford University Press, 2004.

SOLOMON, C. Robert. On kitsch and sentimentality. *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, v. 49, n. 1, p. 1-14, Winter 1991.

TANNER, Michael. Sentimentality. *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, v. 77, p. 127-147, 1976-1977.

TROMBETTA, Gerson Luís. *Harmonia e ruptura*: a *Crítica da faculdade do juízo* e os rumos da arte contemporânea. Passo Fundo: UPF, 2015.

TROMBETTA, Gerson Luís. Sentimentalismo e kitsch: pontos cegos no modernismo artístico. *História: Debates e Tendências*, Passo Fundo, v. 20, n. 1, p. 152-169, 2020.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os Pensadores).