

SEXO, PORNOGRAFIA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Ruud Ploegmakers
Universidade de Leiden

Gustave Flaubert e Rubem Fonseca foram acusados de ter publicado um livro contra as leis da moral: *Madame Bovary* (1857) e *Feliz Ano Novo* (1976). Nos dois casos a corte exprimiu o medo de que a juventude fosse negativamente influenciada. No caso de Flaubert a corte opinou que em *Madame Bovary* não havia um personagem 'sage' (positivo) com que os jovens se pudessem identificar. O estilo indireto livre implicava, segundo o procurador francês, uma distância fria e impessoal do imoralismo do adultério da Emma Bovary. Os advogados de Flaubert usavam o mesmo estilo 'impessoal' como argumento em favor do livro. A impersonalidade do estilo impedia a identificação com o exemplo negativo e até dirigia os leitores ao horror pelo vício. Apesar das muitas acusações a Flaubert no romance *Bufo & Spallanzani* de Rubem Fonseca, há uma grande diferença entre os dois. Em *Madame Bovary* o sexo é apenas aludido e nunca explícito. Não há nenhuma palavra indecente no livro. Se Flaubert alude ao sexo, faz isto por meio de metáforas que falam do ato de encher a boca com comida. Rubem Fonseca pratica um estilo direto em que dialoga com o leitor em termos explícitos. O narrador de *Bufo & Spallanzani* é guloso e tem um grande apetite sexual. A comida na sua boca muda-se nas bochechas da mulher que passa pela sua mesa no restaurante.

Afrânio Coutinho, que funcionava como perito no litígio, depois do qual Fonseca foi condenado em 1977, disse na sua perícia que a vida pública brasileira e geral eram invadidas por uma onda de sexualidade: "Vive-se sexo hoje às escâncaras". Sendo antigamente guardado para situações secretas, o palavreado entrou hoje na linguagem (Silva 1984: 188). Neste contexto temos que pensar também no aumento enorme da indústria pornográfica e seu mercado. A representação explícita do sexo ganhou grande popularidade no gênero da pornografia (Ross 1993: 222).

O romance *Bufo & Spallanzani* tem, além do crime, o sexo e a violência a ele ligada como tema. Quero pôr o romance no contexto da popularidade atual da pornografia e estudar a mistura deste gênero popular com o gênero da arte culta. Além da pornografia, entrarão nas considerações novelas sentimentais. A perspectiva deste estudo é definir a posição de Fonseca no debate sobre a organização da experiência estética.

Com este assunto entramos no meio das idéias, muitas vezes difusas e confusas, sobre o pós-modernismo. Uma constante da arte pós-moderna é

a inclusão na arte elevada ("alta") de formas da arte "baixa" (popular) (Sánchez 1997: 43, Van Alphen 1989: 828). A diferença entre a cultura alta e a cultura de massas era primordial para o esteticismo dos modernistas de cunho europeu. Fizeram da autonomia institucional da arte o conteúdo de suas obras. O prazer encontrava-se fora da sociedade com suas normas igualizadoras de quantificação e utilidade. Os vanguardistas do início deste século, porém, queriam utilizar a arte para destruir estas normas e, portanto, acabar com a instituição isolada e dissolver a arte na prática da vida (Bürger 1974: 67). Do museu para a rua. As categorias em que a arte é pensada entraram em crise na época pós-moderna (Sánchez 1997: 43, Habermas 1983: 9), e a mistura de formas do popular e do culto constitui uma maneira dos escritores de atacar esta crise. Tentativas da parte de autores cultos de escrever romances policiais têm o objetivo de demolir os muros da torre de marfim do esteticismo.

A partir da Época das Luzes, a experiência estética tinha se tornado uma questão para especialistas, os artistas e os críticos da arte. Isto tomou lugar no quadro do projeto de ensino público pelo qual os súditos das antigas monarquias teriam que ser educados para se tornarem cidadãos responsáveis por meio de uma vida enriquecida pela arte. Esta 'promessa de bonheur' da estética estava na base da modernidade cultural, e consistia na reconciliação entre a vida e a arte, apesar da autonomia artística (Jauß 1984: 46 e Habermas 1983: 10). Já na época de Baudelaire esta utopia começou a se enfraquecer e ficou 'amarga' (Habermas 1983: 10). O conhecimento, a moral e a arte se tornaram em especialismos para especialistas separados com que a sociedade tentava controlar a vida dos cidadãos. A cultura de massas é, nas idéias dos modernistas de cunho europeu, restrita aos prazeres simples e ao divertimento das massas e denunciada como um ato de manipulação da parte do poder. A questão de que se trata é se uma experiência estética autêntica das massas ainda é possível no fim do século vinte. Segundo Habermas o projeto da modernização da Época das Luzes consistia em dois momentos opostos: por um lado o desenvolvimento da ciência objetiva, da moral universal e da arte autônoma na base de sua lógica interna, e do outro lado o uso destas atmosferas para a organização racional da vida diária. No século vinte este otimismo era aniquilado: pela sua diferenciação as diversas atmosferas se tornaram em segmentos tratados por especialistas, que perderam a conexão com "as hermenêuticas da comunicação diária" (Habermas 1983: 9). A questão a ser posta é, portanto, se o leitor leigo, e não especialista, é capaz de se reconhecer em obras de arte, construídas por especialistas. Para poder responder positivamente a esta pergunta, será necessário, segundo Habermas, que a modernização 'societal' (= a subordinação da vida diária às exigências do sistema, o que inclui a dependência das massas da manipulação pelos mass-mídia) se mudar e der possibilidades aos cidadãos de se comunicar autenticamente. Isto quer dizer que também a separação dos campos éticos, estéticos e cognitivos se

devem dissolver (Habermas 1983: 13). Uma aplicação prática da arte podia ser possibilitada, se o o efeito de prazer do recipiente fosse reconhecido. Hans Robert Jauß pleiteia por isto baseando-se nos princípios catárticos de Aristóteles e nas idéias sobre a estética de Kant (1986).

A história literária do Brasil conhece, a partir da vanguarda do modernismo brasileiro dos anos vinte e trinta, uma longa tradição de mistura da arte popular e a culta. Neste sentido a inclusão de pastiches do gênero popular de massas no romance *Bufo & Spallanzani* de Rubem Fonseca não é nada nova. Queremos analisar a inclusão de pastiches de pornografia como uma proposta de Rubem Fonseca para organizar a experiência estética dos leitores, dentro dos quais ele inclui as massas, como a aplicação das técnicas de 'marketing' para vender, como seus romances mostram. O que estará em jogo são a reintrodução do prazer na experiência estética e a possibilidade de ligar a arte à avaliação de experiências da vida de dia a dia. O sexo como tema já é em si um enunciado, neste sentido, dentro do debate sobre a experiência estética. O tratamento do sexo em termos explícitos refere os leitores a experiências que todo o mundo conhece.

Em segundo lugar temos que falar sobre o lugar da pornografia dentro da experiência estética. Normalmente considera-se a pornografia como um prazer simples e isolado, que incita o leitor à fantasia e eventualmente ao ato sexual (Ross 1993: 225). O leitor rende-se imediatamente ao objeto. Para Jauß o prazer simples distingue-se do prazer estético, porque o primeiro não contém a ida e volta entre a emoção direta e a reflexão distanciada. O leitor de uma obra estética é capaz de se pôr a si mesmo à prova pelo exemplo do destino do herói (Jauß 1984: 84 e 254). O prazer estético tem que conhecer sempre um momento de distância em que o leitor experimenta pela ficção sua conexão com o mundo real. Para este mundo entrar na experiência é necessário para o leitor e o espectador tomar distância pelo fato de que ele se dá conta que o que está fazendo, quando lê e vê, é sentir prazer pelo fingimento dos atos representados. O distanciamento realiza-se pela consciência de que a arte é algo sem objetivo prático, uma atividade que, por ser agradável em si e por sua separação do mundo, leva o leitor à consciência do mundo. A pornografia é sempre considerada como um 'prazer simples' a que falta essa distância do prazer no fingimento (Ross 1993: 224).

No romance *Bufo & Spallanzani* encontramos várias histórias que podem ser consideradas como diferentes propostas de organização da experiência estética. Duas delas são pastiches do gênero popular de romances sentimentais. Trata-se da história da depressão do diretor de orquestra e a história da cura da loucura do bailarino Sílvia. A terceira história é uma tentativa do gênero alto e artístico. É a história da competição entre dois machistas, o marido da adúltera Delfina e o amante dela. O romance em total é uma espécie de laboratório em que se experimenta com a estética.

O primeiro aspecto interessante é o abandono da idéia da hierarquia entre o gênero culto e o popular. Fonseca trata os dois gêneros como propostas com status igual. Em segundo lugar ele não esconde sua admiração pela força sedutora com que os gêneros populares conseguem cativar a atenção de seus leitores e espectadores. A categoria da arte culta está sendo questionada e desestabilizada pelo gênero de massa (Sánchez 1997: 43). A pretensão de que apenas a arte seja capaz de organizar a experiência estética é abandonada e os merecimentos dos gêneros baixos são reconhecidos. Neste experimento Fonseca usa indiscriminadamente elementos das duas atmosferas, numa tentativa de restaurar o prazer lúdico da estética. Ele volta a obras do passado para aproveitar destas propostas estéticas antigas, mas critica-as ao mesmo tempo. Sua crítica a Flaubert é óbvia: Fonseca quer falar do sexo em termos explícitos: "A metáfora surgiu por isso, para os nossos avós não terem de dizer — foder" (Fonseca 1975: 138).

As duas histórias do gênero popular de massas têm como tema a cura de uma perturbação psíquica causada por um acontecimento trágico. Os dois acontecimentos trágicos tomam lugar no início da história e servem como motivo para poder relatar a reconciliação dos dois personagens com a vida por meio da magia. Trata-se de dois textos sentimentais, "amenos e pouco problemáticos" (Sánchez 1997: 43). No decorrer de seu namoro com a mulher do primeiro violinista de sua orquestra, o diretor (Orion) quebrou o violino raro e caro do último. Destruíu um instrumento da mais alta arte num ato de tipo mais baixo: ciúme. O maestro entra numa depressão profunda que paraliza completamente seus talentos. A cura lhe é dada, quando ouve numa manhã cedo uma orquestra de sapos, que toca a música mais divina que ele jamais ouviu, e toma lugar sob os raios primeiros do novo dia. Happy end. O bailarino Sílvia foi paralizado no momento em que tinha que dar um salto difícil e famoso de Nijinsky. Ele entra num estado catatônico. Depois de muitas visitas a médicos e psiquiatras ele é finalmente curado pelo beijo do sapo de uma santinha de macumba. As duas recuperações de perturbações profundas são acompanhadas por emoções fortes e seguidas por grande felicidade. Os dois heróis são reconciliados com a vida e podem continuá-la como fizeram antes da perturbação.

Na época do modernismo e do realismo de Flaubert os autores da literatura culta não tinham a mesma admiração com que Fonseca aprecia estes dois contos. Modernistas e realistas lutaram contra as convenções do romantismo tentando evitar a leitura automática. Nos olhos de realistas o romantismo era mero sentimentalismo. Como podemos ver no exemplo de *Madame Bovary* a identificação do leitor com o destino da heroína era bloqueada. Este é o famoso "coup d'oeil médical" de Flaubert. O prazer se separou da reflexão crítica e era gradualmente mais considerado como rendimento não crítico aos sentimentos e como abertura emocional das massas à manipulação das mass-mídia. A experiência estética restringia-se

à apenas reflexão *elitária*¹ e ascética (Jauß 1984: 28). Enquanto os gêneros baixos guardaram a função da emoção dos leitores, os gêneros altos se afastavam cada vez mais dela. Fonseca parece nos transmitir a mensagem de que a literatura deveria voltar à exploração da sedução pelas emoções dos leitores. No conto "Corações Solitários" de 1975, um jornalista, empregado por uma revista de mulheres, que inventa as cartas das leitoras e, ao mesmo tempo, lhes responde, se encontra na escola para a literatura (27).

Em *Bufo & Spallanzani* não se trata, porém, de uma volta ingênua aos gêneros de massa. Suas possibilidades estéticas são apenas reconhecidas em parte. Pela outra parte são criticadas e não passam pelos testes no laboratório. Encontramos a amostra da crítica aos gêneros populares na história da competição violenta entre os dois machistas. Nesta história assistimos ao tratamento dos temas do sexo e da violência. O contexto atual é a política sexual. O feminismo tem denunciado fortemente a violência sexual como um fenômeno ligado ao sexo masculino (Ross 1993: 225) e pôs a pornografia na agenda dos debates dos últimos vinte anos. Gustavo Flávio mostra-se, no romance inteiro, ostensivamente convencido de suas proezas sexuais e da sedução que emana de seu imenso corpo para as mulheres. O exagero irônico com que ele se apresenta como machista, representa a posição de Fonseca no debate atual sobre o sexo e a pornografia. Esta história da competição entre os dois machistas segue as instruções clássicas sobre o efeito catártico da tragédia, descritas por Aristóteles na sua *Poética*. Segundo Aristóteles o autor do drama tem que apresentar um acontecimento de horror que ocorre a uma pessoa de boa vontade e sinceridade, o herói. Depois será o medo do espectador que organizará a superação da perturbação e criará a distância do horror por sua compaixão com o herói, e finalmente a catarse trar-lhe-á uma nova visão do mundo. Os dois homens se encontram duas vezes. Durante o primeiro encontro o marido enganado ameaça Gustavo Flávio, dizendo que vai castrá-lo. Durante o segundo encontro ele procede clinicamente à castração. Os elementos catárticos funcionam: o leitor se sente horrorizado, depois recupera-se pelo medo e finalmente sente uma compaixão com o herói por causa de seu sofrimento. A cena é tão brutal que a perturbação do leitor é assegurada. O valor da emoção na literatura é afirmada.

Mas ao mesmo tempo a cena contém uma crítica à maneira em que os gêneros de massa usam a emoção. Estes fazem antes um esforço grande para consolar o leitor do que para criar um espaço reflexivo em que o leitor se possa pôr à prova pela comparação com o destino do herói (Jauß 1984: 254). Nas duas histórias do gênero popular a perturbação veio no início e funcionou apenas como motivo para poder contar sobre o procedimento de consolação e conforto que veio depois. Quer dizer que se trata de um sen-

¹ Elitista (nota do Editor).

timentalismo conservador, porque não leva o leitor à distância necessária para incitar sua imaginação reflexiva.

A descrição da castração acrescenta à representação dos acontecimentos um elemento de que a tragédia clássica não podia dispor. Esta apenas representa atos no palco. Fonseca aproveita de seu texto escrito para introduzir ironia e humor. Assim ele é capaz de antecipar e ampliar a distância causada pelo medo e a compaixão. A representação do ato de castração provoca as lágrimas do leitor, as observações e as descrições do narrador provocam, ao mesmo tempo, seu riso. O objetivo do humor e da ironia é refletir sobre o próprio ato de representar acontecimentos fictícios. No momento da incisão pelo canivete no saco escrotal do herói para retirar o primeiro testículo — um momento temido e antecipado pelo leitor — o narrador não relata o que aconteceu, mas lembra o leitor do fato de que está lendo uma representação: “Eu sempre ouvira dizer que quando uma dor é muito forte, você não a sente. É verdade” (326). O medo do leitor muda-se, por causa da distância da representação, em prazer na maneira em que o acontecido é representado. Metaficção autoreflexiva na melhor ‘tradição’ pós-moderna (Sánchez 1997: 47, Hutcheon 1995: 19).

Este aspecto lúdico do prazer imaginativo é tomado por Rubem Fonseca como um argumento contra os gêneros populares de filmes de horror. O confronto entre os gêneros cultos e populares ocorre num trecho verdadeiramente pornográfico. Trata-se de um pastiche do chamado ‘hard-core pornography’, cujo único objetivo é a excitação imediata do leitor. Trata-se, por um lado, de um pastiche. O ato descrito na primeira pessoa (Gustavo Flávio) é acompanhado por exclamações como “ai”, “estou gozando”, “Agora”, “Porra” etc., que têm a função de sugerir, na maneira mais realista possível, a presença imediata do ato. Mas o pastiche é interrompido por observações que desestabilizam a conexão direta entre teoria e prática, entre o texto e a fantasia. No momento antes do clímax Fonseca introduz a imagem do brilho das estrelas. Quando os dois decidem fazer o amor sob “o manto fulgurante das estrelas” vem a observação: “Aqui estão elas, muitas já morreram há mais de mil anos e delas só existe este brilho viajando pelo espaço” (283). Esta imagem provém da literatura do sublime e sua introdução aqui eleva o trecho pornográfico ao nível da metaficção, i.e., ao debate sobre a hierarquia entre a arte culta e a literatura de massas. A imagem aparece na poesia de Mallarmé para indicar o ideal da presentificação do divino no texto de suas poesias. Na presença do divino as palavras não seriam mais a representação dum objeto, mas a presença do objeto inalcançável. Mallarmé sabia que esta presença nunca será alcançada pela literatura e expressou o fracasso do projeto da poesia do sublime pela imagem da reflexão da luz fraca das estrelas num espelho.

A introdução desta imagem da luz morta das estrelas no gênero baixo da pornografia é um comentário irônico com que Fonseca se afasta das duas propostas literárias, a proposta da literatura alta por sua pretensão de

ser a única organizadora da experiência estética e a pornografia por sua falta de querer organizar a experiência estética. Na base da obra de apenas um autor não se pode predizer qual será o efeito da reintrodução da emoção e do prazer na experiência estética. A mistura de gêneros altos e baixos resulta numa mudança dos dois gêneros na obra de Rubem Fonseca e pode ser considerada como uma tentativa de alcançar aquelas massas, que preferem o gênero popular, sem o autor reproduzir as armadilhas manipulativas do prazer simples. Fonseca faz um apelo à imaginação crítica do leitor e ao mesmo tempo às suas emoções.

Bibliografia

- ALPHEN, Ernst van. "The Heterotopian Space of the Discussions on Postmodernism". *Poetics Today*. 1989 (10.1) 820-839.
- BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- _____. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- HABERMAS, Jürgen. "Modernity: an Incomplete Project". *The Anti-aesthetic*. Foster, H. (ed.). Seattle: Bay Press, 1983 3-15.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York, London: Routledge, 1995.
- JAUS, Hans Robert. *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- ROSS, Andrew. "The Popularity of Pornography". Simon During (ed.). *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge, 1993 222-242.
- SÁNCHEZ, Ana María Amar. "Canon y Traición: Literatura vs Cultura de Masas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 1997 (45) 43-53.
- SILVA, Deonísio da. *Nos Bastidores da Censura: Sexualidade, Literatura e Repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.