

PARA QUE SERVE O ROMANCE? *

EMPENHAMENTO, ESCAPISMO E CATARSE: PRIMEIROS TÓPICOS PARA UM FUTURO ESTUDO INTERDISCIPLINAR

Margarida L. Losa

Este trabalho é a primeira tentativa da minha parte para resolver mentalmente alguns dos problemas que me preocupam relativamente à função do romance — escrito, falado ou filmado — junto do leitor, ouvinte ou espectador. Procuo ir um pouco ao encontro, também, do muito que ultimamente se tem publicado e que, no que respeita à literatura anglo-americana aparece englobado pela designação corrente de *reader-response criticism*. Entre outras questões, levantam-se-me as seguintes:

1) Se a literatura dita de evasão (outras vezes dita «de massas»), e dentro dela o *romance* em particular, é sempre algo de negativo do ponto de vista cultural. (Mesmo entendendo cultura num sentido amplo que extravase quaisquer requisitos de erudição.)

2) Se a literatura a que genericamente poderíamos apelidar de «romântica», mesmo no sentido mais degradado do termo, ou seja o de melodramático, côr-de-rosa, e por aí fora, é sempre só consolatória, escapista, baluarte do *status quo*, ou se também pode ser, pelo contrário, desestabilizadora, e até, quiçá, subversiva e revolucionária.

3) E um terceiro problema que me preocupa, e que foi tão incisiva como sumariamente aflorado por António Gramsci nos seus *Cadernos do Cárcere* (1929-35), é o de saber que literatura é, ou pode ser, verdadeiramente *popular*. Será que só a literatura consolatória ou de evasão pode ser verdadeiramente popular? E aqui entraríamos no campo da psicologia, e na questão já aflorada por Freud, mas por ele mais a nível da produção do que da recepção: para que serve, porque se produz e se consome «arte», e, no caso presente, porque se consomem *ficções* em tão grande escala?

Portanto eis um emaranhado de questões para que não tenho resposta, longe disso, mas que estão na origem dos apontamentos que se seguem, pistas para uma possível investigação futura.

O EMPENHAMENTO E A ARTE

É voz corrente nos meios culturais estabelecidos de que o único empenhamento (ou *engagement*) possível da arte é para com ela própria. Toda a arte deve empenhar-se enquanto arte e, portanto, falar de arte empenhada é um pleonismo sem sentido. Por outro lado, falar em empenhamentos extra-estéticos da arte é uma afronta ao seu bom nome — é falar de mercenarismo e filistinismo.

Não assim as teorias estéticas clássicas. Uma das fórmulas mais correntes da teorização clássica era a de que a função da arte era *ensinar*, *deleitando* ou, vice-versa, *deleitar*, *ensinando*. No termo *ensinar* (*monendo*, segundo Horácio) estava pressuposto não a afirmação das ideias pessoais do artista, mas a canalização das

normas colectivas. Em certo sentido pode entender-se a estratégia clássica em relação à arte da seguinte maneira: a arte deve saber atrair o público para, uma vez tendo-o na mão, instilar nele ideias elevadas acerca da vida em sociedade. Ou por outras palavras: só é propaganda eficaz aquela que sabe cativar o público e dar-lhe prazer. (Embora pudéssemos inverter muitas vezes a equação: os artistas, alegando que «ensinam» e enquanto tal arrançando financiamentos dos poderes instituídos, na realidade é deleitar e até subverter o que fazem. Pense-se só, por exemplo, nas pinturas e estátuas «religiosas» de Miguel Angelo). Hoje em dia as elites artísticas não só prezam a função didáctica da arte, mas levantam também problemas quanto à sua própria função de deleitar. E isto porque vivemos na eminência do holocausto e pode, portanto, constituir imoralidade tanto ensinar como deleitar.

Os materialistas em geral, e os marxistas em particular, desde alguns dos escritos de Marx e Engels, e passando pela célebre *Arte e Vida Social* (1912) de Plekhanov, sempre reivindicaram a ideia de que a arte, bem ou mal, reflecte o meio social em que foi produzida, e assim, quer queira quer não, é sempre *engagé* ou empenhada. (Neste contexto a palavra empenhada tem pois o sentido de enraizamento inescapável nas condicionantes histórico-sociais concretas e não o sentido acima focado de empenhamento para com a sua própria autonomia de actividade «criadora».) Assim, segundo o famoso argumento elaborado por Plekhanov, até um movimento como o da *arte pela arte*, que surgiu um pouco por todo o lado na esteira do Romantismo, mas principalmente na segunda metade do século passado, reflectia a alienação do artista relativamente à sociedade em que vivia, e começou por ser uma afirmação de protesto contra qualquer comprometimento com a ordem burguesa dominante, aquela ordem que viera, de certo modo, trair os ideais revolucionários da *liberdade, igualdade e fraternidade*. A *arte pela arte* começou, pois, por ser uma atitude de rebeldia contra a ordem estabelecida. Muita da arte hoje, ao querer-se autónoma e independente, está numa situação idêntica: rebeldia contra o *status quo* social, e desvinculação individual do artista face à ordem estabelecida. O que não deixa também de merecer comentário é como esta arte, supostamente rebelde e inconformada, é hoje em dia não só tão bem tolerada, como também financiada, nas sociedades ocidentais. Com efeito, como tantos notaram e, duma maneira particularmente enfática, os críticos da Escola de Frankfurt (estou a pensar sobretudo em Adorno e Marcuse), a capacidade de reintegração da contestação nas sociedades ocidentais é tão grande que frequentemente o artista rebelde se sente condenado ou a não fazer mais arte, ou a fazer *antiarte*, afinal uma arte empenhada contra si mesma, pelo menos enquanto objecto de consumo e de deleite.

Há, com efeito, que ter presente a *função catártica* da arte. Se o *sine qua non* da arte é o de *deleitar* (isto é, produzir o chamado *prazer estético*), mesmo a arte «desagradável» ou destinada a desagradar, pode servir para ajudar o seu consumidor a distrair-se e a gratificar-se, e distraíndo-se e gratificando-se, a aceitar mais facilmente a própria ordem social que o produto estético quer contestar, ordem essa em relação à qual ele, consumidor, se pode sentir tão alienado como o próprio autor. O objecto artístico pode, com efeito, reecoando as próprias queixas do consumidor, consolá-lo e distraí-lo da sua alienação e frustração.

O ESCAPISMO E A ARTE

Significa isto que toda a arte, mesmo a mais complexa e de consumo mais problemático, é *escapista*? (E, raciocínio implícito, significa isto também diferença específica entre *Arte, com A grande, e arte de massas*?) No sentido em que toda a arte (e toda a literatura, particularmente) oferece objectos para uma auto-recriação narcísica, poderíamos dizer que sim, que toda a arte é escapista. Escapismo, aqui, no sentido duma arte que ajuda a manter as coisas como estão, distraíndo e consolando pessoas que, a não existirem esses produtos, poderiam empenhar-se em melhorar, ou transformar radicalmente, o mundo. As pessoas gostam de se ver «ao espelho», tanto

para se consolarem na dor e no desânimo, como para se animarem na esperança de tranquilidade e felicidade. Na medida em que o objecto artístico lhes fornece meios para tal, pode dizer-se escapista. É fornecedor de apaziguamento real das necessidades. Assim como Platão estipulava que na República ideal as artes do fictício não teriam cabimento, também Marcuse, em *Eros e Civilização*, extrapolando a partir de Marx e Freud, vislumbra um reino utópico de contentamento onde arte e vida serão uma e a mesma coisa.

Será então inútil distinguir entre *arte empenhada* e *arte escapista*? Empenhada como ponto de partida, escapista como ponto de chegada? Será que, com efeito, para todo o objecto estético teremos de aceitar a seguinte fórmula compósita baseada na sua génese e na sua função e que diz: A) Produzido sempre pelo homem concreto num tempo concreto, ele está radicado e empenhado nessa sua fonte, individual e colectiva; e, seja produto optimista ou pessimista, rebelde ou acomodado, introvertido ou extrovertido, ele é sempre produto historicamente estruturado e historicamente comprometido? B) Mas, também, porque é produzido com uma finalidade intrínseca (isto é, não sendo a sua produção destinada a satisfazer necessidades inescapáveis de subsistência individual ou sobrevivência da espécie, sendo portanto produto de energias excedentárias e justificando-se em si mesmo pelo *prazer* que confere) é, em contraponto a esse mundo por onde se luta pela satisfação de necessidades reais, não só um luxo, como também uma distração, e muitas vezes um falso sucedâneo. A uma necessidade real, a arte oferece uma satisfação irreal, mera consolação. E estamos a falar tanto da *arte para as elites*, mais rebuscada e complexa, como da *arte de massas*, mais simplificada e explícita. Talvez pudéssemos abreviar esta dupla natureza — a do *empenhamento* como ponto de partida, e a do *escape* como (hipotético) ponto de chegada, da seguinte maneira: toda a arte é uma tentativa de fuga àquele real de onde veio (ao ser gerada) e para onde vai (ao ser consumida). A ver vamos.

A LITERATURA DE MASSAS

Umberto Eco, ao opor o romance gratificatório da cultura de massas ao romance «problemático» da Cultura com C grande, concede que «a alegria da consolação responde a exigências profundas se não do nosso espírito, pelo menos do nosso sistema nervoso. Por isso, muitos representantes do romance «problemático», e primeiro entre todos, Balzac, serviram-se abundantemente da utensilagem do romance popular (1). E Mikel Dufrenne, ao falar de cinema enquanto arte de massas, e ao referir a expressão conhecida que diz ser o cinema uma «fábrica de sonhos» (e, como tal, diz Dufrenne, sucessora da religião na função desta de servir de «ópio do povo»), Mikel Dufrenne, dizia eu, não deixa de frizar que a classe dominante, principal promotora da arte de massas (isto é, aquela arte que é produzida e promovida por uns poucos — os detentores dos meios de produção mecanizada — e consumida por muitos, reduzidos à condição unilateral de espectadores) «ao brincar com o prazer dos dominados... pode queimar os dedos» (2). Expressão a meu ver eufemística, esta de «queimar os dedos».

Começamos, com efeito, a aproximarmo-nos de um dos pontos onde pretendia chegar. Será a *evasão* que o consumidor procura na arte necessariamente um elemento negativo, mesmo se encarado apenas do ponto de vista utilitarista de que o público tem de ser prioritariamente «ensinado», e não distraído ou entretido? (É outro raciocínio escondido que subjaz à pergunta: será que aquela arte que não se considera de evasão — ou porque «ensina» alguma coisa, ou porque hostiliza o público enquanto consumidor de «guloseimas», é necessariamente algo de positivo, mesmo desse ponto de vista socialmente utilitário?) Que tipo de arte contribuirá mais para libertar o homem enquanto agente histórico, construtor do seu próprio destino? (Claro que não há respostas simples, nem a questão se resume a esta dicotomia).

Com efeito, uma grande parte da questão gira em torno do PRAZER que a arte consegue provocar. Em que consiste esse prazer? Na medida em que a arte expressa o homem perante si próprio (enquanto meio de comunicação intersubjectivo que é), a sua função será, em parte, autotélica. Mas a verdade é que se bastasse vermo-nos a um espelho para sentirmos prazer, não haveria necessidade de arte — bastariam espelhos. Ora só uma pessoa, e uma sociedade, que se sintam detentores da perfeição se comprazem nesses «espelhos». Pelo contrário, é no espaço que medeia entre o que existe e a perene insatisfação dos nossos desejos, que grande parte dos produtos artísticos se instala e se justifica. Esse espaço privilegiado da arte, seja ela de elite ou de massas, a que chamamos o *espaço do desejo*, pode ser preenchido através duma grande variedade de produtos artísticos, mesmo se nos ativermos, no caso presente, apenas ao romance (escrito, falado ou filmado). Eles podem ir da narrativa de negação mais absoluta de tudo quanto existe até à narrativa mais cabalmente afirmativa (uma vez extirpados os males que ao «bem» se opõem...). Com efeito, ao lidar com «a promessa de felicidade», a arte tanto pode ser conformista como contestatária. Aliás, ao contrário do que geralmente se supõe, a fronteira entre a arte conformista e a arte contestatária, no que respeita ao seu efeito prático — uma levando supostamente à passividade política ou ao reforçar do *status quo*; e a outra levando à militância transformadora, não é de demarcação fácil. Precisamente porque, como temos estado a ver, o efeito do produto artístico passa pelo *prazer* que ele proporciona enquanto produto de consumo. (Exemplo relâmpago: qual o efeito prático dum filme político de Costa Gravas? Excluindo o seu possível interesse jornalístico-informativo, que um documentário também preencheria, ele estimula à acção política em prol da justiça, ou apenas «resolve» por meio de sucedâneo fictício a nossa sede de participação na resolução dos problemas de injustiça social e política?).

Com efeito, se reflectirmos sobre as afirmações feitas há momentos de que toda a arte é simultaneamente empenhada e escapista, nos sentidos referidos, verificamos que isso ainda nada nos diz quanto a possíveis distinções a fazer entre os vários *efeitos culturais* possíveis produzidos na sequência do consumo do objecto artístico. É certo, como acabámos de ver, que ele é inicialmente consumido porque dele se espera *prazer*. Tem-se chamado a esse prazer *estético*, escamoteando a questão de se saber em que é que efectivamente consiste esse fenómeno gratificatório. O prazer é estético porque foi causado por um produto que se convencionou chamar estético. Mas é *prazer* porque assume efectivamente características psicossomáticas. Uma pessoa tanto pode chorar porque uma outra a magoou, como pode chorar porque viu um indivíduo a ser magoado num *ecran*, ou leu esse caso num romance. O resultado físico provocado pelo acontecimento real e pelo acontecimento fictício é, pelo menos em grande parte, idêntico. Uma comédia faz rir, e às vezes são precisas comédias para uma pessoa ter oportunidade na vida de utilizar a sua capacidade de rir. Portanto, o chamar ao prazer provocado pela arte «estético» é uma tautologia que nada explica. Mas, para além dos efeitos psicossomáticos imediatos (para além do «prazer» triste ou alegre que a arte possa provocar), há outros efeitos possíveis de carácter menos imediato e menos passageiro. Não é por acaso que os poderes instituídos, se por um lado financiam as artes de massas a fim de manter a população entretida (por exemplo hoje em dia, o caso flagrante do cinema indiano ou das telenovelas brasileiras), por outro lado se vêem obrigados a controlar ou a censurar esses produtos de modo a que não subvertam a ideologia em que as classes dominantes, ou até simplesmente, os detentores do aparelho de estado, se apoiam. A «promessa de liberdade» consola, mas em doses excessivas ou especialmente confeccionadas, pode tornar-se provocatória e subversiva. A arte de massas não é necessariamente inócua. O que acontece é que quem a produz a condiciona em benefício próprio — na medida em que o possa e saiba fazer. Mas esse condicionamento tem um limite: é aquele que transforma o produto em matéria inerte, incapaz

de produzir prazer. (Assim, por exemplo, sucedeu com muita arte realista socialista financiada pelos estados da Europa oriental — deixou de ser consumida.)

ROMANCE PROBLEMÁTICO E ROMANCE POPULAR

É por isso discutível a distinção que Umberto Eco faz entre «*romance popular*» e «*romance problemático*». O primeiro, que seria, no sentido da designação utilizada por Eco, o romance da cultura de massas (muitas vezes em folhetim — o tal produto vendido através dos mecanismos da sociedade de consumo por uns poucos promotores a uma grande massa de consumidores), tenderia a apaziguar o público, deixando-o na convicção de que tudo se resolverá por si mesmo (ou de que há pessoas encarregadas de resolver tudo pelo melhor), e que, portanto, o público popular o melhor que tem a fazer é deixar correr as coisas tal como estão. O segundo, o romance problemático, levaria pelo contrário o leitor a entrar em guerra consigo próprio (e com o mundo estabelecido, porventura) e a problematizar as questões, nunca oferecendo soluções acabadas para os problemas levantados (3). Talvez a questão não se deva pôr assim. Um público culturalmente sofisticado só se deixa gratificar por produtos eles mesmos complexos — já não vai na *soap opera* ou no folhetim radiofónico do *Tide*. Mas o público de massa, à medida que se vão ampliando os seus conhecimentos do mundo real em que vive (e a informação pode vir de outros meios que não os artísticos, onde ela é enriquecimento subsidiário), também começa a querer gratificar-se com produtos menos simplistas. Hoje em dia as *telenovelas* — americanas, brasileiras, para já não falar das inglesas — chegam a atingir níveis muito elevados de sofisticação (pese embora a sua «*autoria*» colectiva), que as aproximam dos melhores folhetins do século XIX — dum Dickens, dum Hugo ou dum Balzac. Hoje em dia já não é verosímil para grande parte do público a história da rapariga pobre que casa com o homem rico «sem mais nem menos», assim como também já não satisfaz falar simplisticamente da felicidade dos pobres — a quem está destinado o reino dos céus — por oposição à infelicidade dos ricos — que sofrerão as penas do inferno para toda a eternidade. O grau de informação da grande parte das massas populares (pelo menos as associadas ao mundo tecnologicamente desenvolvido) já é demasiado avançado para qualquer historieta de meio tostão furado poder conferir prazer. Não é por acaso que a literatura de massas começa a tornar-se mais sofisticada. Se é sabido que um enredo cheio de peripécias, instalado num contexto verosímil, é *receita* garantida para atrair qualquer público, também é certo que a construção da *verosimilhança* obriga os produtores a terem um conhecimento minimamente aprofundado dos contextos reais em que os públicos efectivamente se movimentam. Já aqui surgem problemas — a verosimilhança vive a paredes-meias com o *realismo* (o aprofundamento do conhecimento operacional da realidade): não é por acaso que tantas telenovelas focam a luta de classes (por exemplo entre trabalhadores e patrões), ou a luta pela emancipação da mulher, ou o crime e a droga.

Problema de maior magnitude, e que Eco aflora também, é o da obra, neste caso a narrativa, incluir em si mesma a solução dos problemas apresentados, ou, pelo contrário, deixar a resposta a esses problemas *em aberto*. Com efeito, a narrativa bem sucedida junto do público joga sempre com o poder de suscitar *identificação* por parte do consumidor com os *heróis* da história. (Identificação pela positiva ou pela negativa). Na medida em que um herói positivo seja incapaz de encontrar solução satisfatória para os seus problemas, o leitor/ouvinte/espectador é deixado com a «batata quente» nas mãos — terá de ser ele, leitor, que terá de procurar as soluções possíveis. Na medida, porém, em que o produto oferece já confeccionadas todas as soluções, o destinatário limitar-se-á a aceitá-las, se houve identificação; ou a rejeitá-las, se essa identificação não se deu (mas neste caso o produto deixou de suscitar também o procurado prazer). Não haverá, pois, participação activa do destinatário na descoberta de soluções. É neste sentido que Ortega também já havia escrito que «a

comédia é o género literário dos partidos conservadores» (4). Mas a abertura e o fechamento não são em si mesmos elementos definitórios, respectivamente, do *romance de elite*, e do *romance de massas*, mas apenas do romance «apaziguador», de tendências conformista ou conservadora; e do romance «agitador», de tendências progressista ou revolucionária. E essas duas vertentes podem existir tanto na *arte de elite* como na *arte de massas*.

ARTE E CATARSE

E é aqui que interessa chamar a atenção para um outro aspecto complicador do prazer provocado pelo objecto estético, que é o da *catarse*. Com efeito, a *purificação* das emoções a que a arte conduziria, é em si mesma um problema complexo. Do ponto de vista *médico*, que parece ter sido essencialmente o de Aristóteles (5), ao *purificar* ou *purgar* as emoções, a arte poderá efectivamente servir a tranquilidade do tecido social: os consumidores identificam as suas ansiedades com as atribulações das personagens, permitindo-se, primeiro, como que uma identificação e, depois, uma libertação das suas próprias emoções (de motivação inconsciente na sua grande parte, diríamos nós hoje, na esteira de Freud). No fim da leitura ou do espectáculo, muitas vezes tendo chorado, rido ou gritado, sentem-se purgados e tranquilos, em tudo um efeito semelhante ao das actuais sessões de psicoterapia. Assim, quanto mais trágico ou melodramático for o produto, mais aliviado ficaria o consumidor, pronto para uma vida cordata de trabalho disciplinado e socialmente produtivo.

Como associar então as noções de *prazer* e *catarse*? Serão uma e a mesma coisa? Creio que não, ou não necessariamente.

Podemos equacionar o prazer provocado pelo produto estético de três modos diferentes e complementares:

- a) pode ser um prazer narcísico, de autocontemplação;
- b) pode ser um prazer que transcende esse mero fenómeno de autocontemplação e autocongratulação, e instituir-se como sucedâneo (fictício) da satisfação de desejos reais — e aí haveria que distinguir entre *obras fechadas* e *abertas*, ou entre obras *consolatórias* e obras *provocatórias*;
- c) pode ser um prazer derivado da libertação psicossomática de emoções reprimidas.

O EFEITO DE EMPENHAMENTO

Não poderei entrar aqui em mais pormenores quanto a estas questões. Neste momento, e para terminar, interessa-me apenas reflectir sobre um aspecto restrito de toda esta problemática e que é o de saber que tipo de narrativa (escrita, filmada ou falada), tendo em conta os possíveis efeitos reais produzidos, e não quaisquer intenções do autor e do editor, poderá efectivamente *produzir um efeito de empenhamento* (e não de mero escape) relativamente à vida social e política.

Em fins do século XIX, por exemplo, os romances naturalistas começaram a ser muito contestados pelos radicais de esquerda de orientação marxista porque, diziam eles, embora os autores desses romances os considerassem arte empenhada de tendência radical, na realidade essas obras limitavam-se a «descrever a realidade tal qual era», sem apontar qualquer grau de consciência quanto às saídas possíveis para os impasses e mazelas sociais verificados, sem serem capazes de «ver» o futuro em gestação no presente. (6). Portanto, do ponto de vista desses críticos pró-revolucionários, o Naturalismo desmotivava as pessoas para uma luta real. Se nos romances todos os males eram atribuídos a fatalidades e causas inelutáveis, a lição que o leitor daí derivava seria também a de que nada havia a fazer contra o destino. Esta parece-me ser uma interpretação simplista dos eventuais efeitos produzidos pelo romance (e pelo drama) naturalista, contrária não só ao espírito que presidiu à

feitura das obras, como também (e sobretudo) ao *efeito real* de contestação social e política que, efectivamente, muitas delas tiveram. É que, precisamente, os críticos revolucionários não tiveram em conta o facto de que o efeito produzido por uma obra não corresponde à mera soma de informação nela contida. E o romance naturalista, ao descrever uma sociedade «tal como ela existia», mas a uma luz inteiramente negativa — portanto tal como essa sociedade não deveria existir — provocava no leitor o *desejo* duma sociedade diferente. Por outro lado, o romance naturalista, ao representar um mundo onde os desejos mais insignificantes dos *heróis* mais comezinhos e vulgares não podiam ser satisfeitos, motivava, na medida em que o desfecho de abertura ou de resolução não pacificadora a isso conduzisse, o aparecer de desejos recalçados nos leitores. Muito simplificada, tendo em conta o *efeito catártico* da arte, poder-se-ia afirmar que enquanto uma arte altamente melodramática pode produzir um efeito de purificação e apaziguamento (e levar assim à conformação); uma arte que represente um mundo onde os desejos são reprimidos (arte realista-naturalista) pode alertar para a necessidade de reconhecer a existência real desses desejos — e conduzir à luta, no mundo do real extra-estético, pela sua gratificação. Assim, muita arte realista não provocaria um *effet de réel*, mas pelo contrário, um *efeito de fuga ao real* — ainda que essa fuga possa, por hipótese, assumir a forma dum *empenhamento* na sua transformação. (Aí, haverá casos e casos, como sempre).

Em contrapartida, um romance romântico, melodramático, poderia, esse sim, produzir um *effet de réel*. Mas aqui, também, esse efeito não será necessariamente apaziguador, como veremos. Tudo dependerá do tipo de abertura problematizante que o romance oferecer.

Mas ainda no tocante à crítica dos pró-revolucionários ao Naturalismo, o facto de eles quererem ver nos romances empenhados a representação das saídas possíveis para os problemas ventilados — nomeadamente a saída por eles desejada, ou seja, a classe operária assumir-se como sujeito do processo histórico — também não contemplava a possibilidade dessa inclusão das «saídas» (desses fechamentos) para os problemas levantados conduzir, por efeito catártico, ao apaziguamento de quaisquer veleidades revolucionárias no público. Isto é, ao «vivermos» a obra e ao encontrarmos nela a solução dos problemas levantados, sentimos, ao concluí-la, esses problemas como resolvidos. Assim é que um romance focando o empenhamento da classe operária na resolução dos seus problemas, poderá conduzir aqueles a quem a obra se destinaria a motivar para a militância, a considerar as soluções como já encontradas, e a luta como terminada. Assim, é provável que inúmeros romances ditos proletários sobre greves e manifestações operárias não tenham minimamente estimulado os trabalhadores (ou os potenciais revolucionários) que porventura os leram a fazer greves. Quando muito terão tido, para os já convencidos da necessidade dessas greves e dessas manifestações, um efeito de prazer narcísico e autocongratatório.

Segundo Herbert Marcuse, um romance verdadeiramente revolucionário nunca poderá ter por tema a própria revolução. (Precisamente porque então o seu efeito revolucionário não seria revolucionário.) 7. Mas a posição de Marcuse é demasiado redutora. Um romance como a *Mãe* de Maxim Gorki, por exemplo, trata de uma revolução e teve simultaneamente o efeito de converter muitos leitores à revolução. É que se trata, precisamente, de um *romance aberto*, onde os problemas são levantados e não resolvidos, de um *romance de formação* em que o leitor, na medida em que se identifica com a heroína — uma mãe amante do seu filho, respeitadora dos costumes, cristã e tradicionalista — é levado a sentir por que razões inelutáveis ela se foi gradualmente convertendo à causa revolucionária. Como a mãe morre no fim e nada fica resolvido quanto à vitória ou derrota do movimento revolucionário (pelo contrário, tudo parece indicar a falta de meios suficientes para conduzir a luta a uma vitória, uma vez que a força das armas está do lado do poder instituído), o leitor é deixado com o desejo de ele próprio lutar por uma solução possível, senão mesmo levado a desejar uma vindicação das injustiças cometidas contra as personagens e dos sofrimentos por elas padecidos. Então, como dissemos

acima, o efeito real produzido pela narrativa romântica e/ou melodramática (caso de *A Mãe* de Gorki) pode não ser de apaziguamento e conformação, mas o de motivar o consumidor a lutar para que o que existe se venha a conformar com os desejos provocados nele pelo melodrama.

Na medida em que, como escreveu Northrop Frye referindo-se ao *romance romântico* por oposição ao *romance realista* (em inglês, *romance e novel*) «the quest-romance is the victory of fertility over the waste land» (8), sempre que essa caminhada é deixada tristemente incompleta na própria obra (o herói morre por exemplo), o que o leitor sente é o impacto duma intensificação das suas emoções. Estas não são, pois, «resolvidas» por meio de um desfecho catártico. Assim, a obra deixa o seu consumidor como que *ativado* para ele próprio procurar mais intensamente satisfazer os desejos reais que possui. Arte verdadeiramente empenhada, agora no sentido de produzir um *efeito real de empenhamento*, será então aquela que é de tal modo capaz de estimular os desejos porventura adormecidos do consumidor que, uma vez terminada a obra, ele se sinta motivado a lutar pela satisfação desses desejos.

Assim é que, se um dos espaços privilegiados da arte é aquele que medeia entre a realidade tal como é e a satisfação plena (e, enquanto tal, impossível) dos nossos desejos (isto é, aquilo que queríamos que essa realidade fosse mas não é), o efeito a produzir pelo objecto estético pode ser ou o de apaziguar os nossos desejos insatisfeitos, ou o de, pelo contrário, os agitar e intensificar. Assim haverá que descobrir o *antónimo para o termo catarse*, já que nem toda a arte nos purifica e expurga no tocante à nossa vida emotiva. Arte há, também, que alertando-nos para o prazer não no-lo dá, deixando-nos a tal ponto agitados e insatisfeitos após ter terminado o consumo do produto estético, que nos sentimos impulsionados a procurar solucionar a nossa insatisfação no próprio mundo real. Esta é a arte verdadeiramente subversiva que desde sempre assustou os poderes instituídos e que Platão achava preferível expulsar do mundo perfeito da *República*.

Se referi *A Mãe* não foi por acaso. Por um lado, é porque se trata dum romance popular ou de massas, sem no entanto deixar de ser problemático. Apesar da simplicidade dos meios utilizados está longe de pretender conduzir ao apaziguamento e conformismo (mesmo relativamente à causa que se propagandeia). Por outro lado, porque se trata de uma obra claramente melodramática, romântica se quisermos, é qualquer coisa que muitos terão relutância em relacionar com um empenhamento autêntico. Então o melodrama, a narrativa «romântica» (no sentido corrente do termo), não faz parte da arte escapista por excelência? A verdade é que a proposta de fuga a um real que se condena pode proporcionar a procura de novos reais possíveis. Ao meditarmos, hoje em dia, sobre as potencialidades das *telenovelas*, por exemplo, talvez não fosse má ideia lembrarmos o comentário de Northrop Frye a propósito de certa arte considerada escapista:

Any serious discussion of romance has to take into account its curious proletarian status as a form generally disapproved, in most ages, by the guardians of taste and learning, except when they use it for their own purposes. The close connection of the romantic and the popular runs all through literature. Popular literature, the guardians of taste feel, is designed only to entertain: consequently reading is a waste of time. Romance in particular is, we say, «sensacional»: it likes violent stimulus, and the sources of that stimulus soon become clear to the shuddering censor. The central element of romance is a love story, and the exciting adventures are normally a foreplay leading to a sexual union. Hence romance appears to be designed mainly to encourage irregular or excessive sexual activity... (9).

É que uma coisa é o conceito tradicional de *arte empenhada*, outra coisa é, o *efeito real de empenhamento* da arte. Arte provocadora de empenhamento é aquela que não adormece os nossos desejos, mas que, pelo contrário, os desperta e estimula. Eis, pois, algumas das pistas para um futuro debate.

Porto, 3 de Fevereiro de 1983

NOTAS:

* Este trabalho foi lido no IV Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos realizado em Coimbra, de 4 a 6 de Fevereiro de 1983. Porque tal me pareceu adequado a uma revista de uma Associação de Estudantes, resolvi manter todas as características de oralidade e amenidade bem-humorada do texto original.

1) *Il Superuomo di Massa: Retorica e Ideologia nel Romanzo Popolare* (Milão: Bompiani, 1978), 12. Minha tradução.

2) L'art de masse existe-t'il?, *L'Art de Masse n'Existe Pas* (Paris: U. G. E., 1974), 22. Reedição em volume do número 3/4 de 1974 da *Revue d'Esthétique*. Minha tradução.

3) *Superuomo di Massa*, 13.

4) José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote | Ideas sobre la Novela* (Madrid: Espasa-Calpe, 1969), 149.

5) Cf. António Freire, *Catarse em Aristóteles* (Braga: Publ. Fac. de Filosofia, 1982).

6) Desde a carta de Friedrich Engels a Miss Harkness datada de Abril de 1888, passando por Paul Lafargue, Jorge Plekhanov e Franz Mehring, entre outros, até chegar ao teorizador máximo, já no pós-Primeira Guerra, Georg Lukács.

7) *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. (Boston: Beacon Press, 1978), 13.

8) «O romance da demanda é a vitória da fertilidade sobre a terra devastada». *Anatomy of Criticism*, Princeton Univ. Press, 1971), 193.

9) «Qualquer discussão séria do romance «romântico» (ou romanesco-sentimental) tem de ter em consideração o seu curioso estatuto proletário enquanto forma geralmente mal vista, na maioria das épocas, pelos guardiões do gosto e da erudição, excepto quando o usam para os seus próprios fins. A relação estreita entre o romântico e o popular percorre toda a literatura... A literatura popular, na opinião dos guardiões do gosto, destina-se somente a entreter: consequentemente lê-la é uma perda de tempo. Se vista mais de perto, acontece tornar-se numa coisa bastante pior do que uma perda de tempo. O romance romântico em particular é, diz-se, «sensacionalista»: gosta de estímulos violentos, e as fontes desses estímulos tornam-se depressa claras aos olhos do aterrorizado censor. O elemento central do género romanesco é uma história de amor, e as aventuras exaltantes são normalmente a antecâmara que conduz à união sexual. Daí o género romanesco aparecer como destinando-se a encorajar uma actividade sexual irregular ou excessiva...» *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (Harvard Univ. Press, 1976), 24.

BIBLIOGRAFIA COMENTADA

Para além das obras explicitamente citadas, o leitor atento e já minimamente familiarizado com o assunto versado aperceber-se-á que este texto é uma tentativa de primeiro «diálogo» com ideias expressas em várias outras obras, de entre as quais gostaria de referir pelo menos as seguintes:

Adorno, Theodor. *Théorie Esthétique*. Tradução do texto original alemão por Marc Jimenez. Paris: Klincksieck, 1974. (Nomeadamente o último capítulo intitulado «La Societé»).

Barthes, Roland. «L'effet du réel», *Littérature et Réalité*. Paris: Seuil, 1982. (Artigo publicado originalmente na revista *Communications* (1968), nº 11.

Bersani, Leo. «Le réalisme et la peur du désir», *Littérature et Réalité*. Paris: Seuil, 1982. (Artigo originalmente publicado na revista *Poétique* (1975), nº 22, e reimpresso, com modificações, em língua inglesa no livro *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature*. Boston: Little & Brown, 1976), cap. II.

Eco, Umberto. *Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Tradução com revisões e aditamentos de *Opera Aberta*, originalmente publicada em Milão, 1962).

Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Nova York: Norton, 1975. Tradução de James Strachey de *Jenseits des Lustprinzips* (1920).

. *And Outline of Psychoanalysis*. Nova York: Norton, 1969. Tradução de James Strachey de *Abriss der Psychoanalyse* (ed. póst.1940).

. «The relation of the poet to day-dreaming (1908)», *Character and Culture*. Ant. org. por Philip Rieff. Londres: Macmillan, 1963.

Holland, Normam. *The Dynamics of Literary Response*. Nova York: Oxford Univ. Press, 1968. (Estudo de inspiração psicanalítica).

Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Trad. de *Der Akt des Lesens. Theorie Aesthetischer Wirkungsk*, 1976. Londres: Routledge & K. Paul, 1978. (Estudo de inspiração fenomenológica).

Levine, George. «Realisme Reconsidered», *Theory of the Novel: New Essays*, ant. org. por John Alperin. Nova York: Oxford Univ. Press, 1974.

Marcuse, Herbert. «The affirmative character of culture», *Negations: Essays in Critical Theory*. Boston: Beacon, 1969. (Ensaio originalmente publicado na Alemanha, em 1937).

Revista Crítica de Ciências Sociais (1980), n.º. 4/5. Número inteiramente dedicado ao tema «Literatura em Sociedade». Revista publicada pelo centro de Estudos Sociais de Coimbra.

Sartre, Jean-Paul. *Situations II: Qu'est-ce que c'est la Litterature?* Paris: Gallimard, 1964. (Estudo clássico do conceito de *engagement*).

Tompkins, Jane P. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1980. (Antologia de alguns textos básicos saídos até 1979, com ampla bibliografia).