

A estética kitsch

Kitsch aesthetics

Estética kitsch

Lucas Fernando Gonçalves

Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Graduado em Filosofia pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). E-mail: lucas00literatura@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8864-1889>

Resumo: O presente artigo tem como objetivo apresentar o conceito de kitsch como conceito estético e ontológico. Perpassamos pelo seu significado etimológico e histórico através da perspectiva de Abraham Moles; aprofundamos o olhar ético de Hermann Broch acerca do estilo kitsch como má arte e concluímos o estudo com a perspectiva de Milan Kundera, em que o autor tcheco conceitua como um aspecto de negação da “merda” humana, ou seja, kitsch seria a tentativa humana de ignorar as próprias fragilidades e sombras existenciais, buscando, assim, uma falsa beleza e harmonia que trouxesse uma sensação de paz e fim da tragédia.

Palavras-chave: Estética; Kitsch; Kundera; Ontologia.

Abstract: This article aims to present the concept of kitsch as an aesthetic and ontological concept. We go through its etymological and historical significance through the perspective of Abraham Moles; we deepen Hermann Broch’s ethical view of kitsch style as bad art and conclude the study with the perspective of Milan Kundera, in which the Czech author conceptualizes as an aspect of denial of human “shit”, i.e., kitsch would be the human attempt to ignore one’s own existential weaknesses and shadows, thus seeking a false beauty and harmony that would bring a sense of peace and end of tragedy.

Keywords: Aesthetics; Kitsch; Kundera; Ontology.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo presentar el concepto de kitsch como un concepto estético y ontológico. Pasamos por su significado etimológico e histórico a través de la perspectiva de Abraham Moles; profundizamos la visión ética de Hermann Broch del estilo kitsch como un mal arte y concluimos el estudio con la perspectiva de Milan Kundera, en la que el autor checo conceptualiza como un aspecto de la negación de la “mierda” humana, es decir, el kitsch sería el intento humano de ignorar las propias debilidades y sombras existenciales, buscando así una falsa belleza y armonía que traería una sensación de paz y el fin de la tragedia.

Palabras clave: Estética; Kitsch; Kundera; Ontología.

1 CONTEXTO HISTÓRICO DO CONCEITO *KITSCH*

No ensaio *A Cortina*, Milan Kundera nos apresenta a origem e o contexto histórico da palavra *kitsch*, destacando a relação entre o conceito e o período do romantismo, tendo em vista o *kitsch* como resquício da arte alemã do século XIX.

A palavra *kitsch* nasce em Munique em meados do século XIX e designa o resíduo xaroposo do grande século romântico. Mas talvez Hermann Broch, que via a ligação do romantismo com o kitsch em proporções quantitativamente inversas, estivesse mais próximo da realidade: segundo ele, o estilo dominante no século XX (na Alemanha e na Europa Central) era o kitsch, sobre o qual se destacavam, como fenômenos de exceção, algumas grandes obras românticas. [...] há muito tempo o kitsch se tornou um conceito bastante preciso na Europa Central, onde representa o *mal estético supremo*. (KUNDERA, 2016a, p. 52).

Milan Kundera caracteriza o *kitsch* a partir de uma leitura que faz do ensaio *Espírito e Espírito de Época*, de Hermann Broch. Na perspectiva de Broch, *kitsch* é uma estética da má arte: “[...] o mal na arte é o kitsch” (BROCH, 2014, p. 11), por ser algo fútil ou efêmero, sendo incapaz de comunicar o espírito da totalidade humana. Tanto Broch quanto Kundera compreendem o conceito não somente como aspecto estético. Para o primeiro, há uma questão ética implícita, pois diz respeito aos valores decadentes da sociedade europeia moderna, tendo em vista que: “[...] o problema da arte como tal se tornou, ele mesmo, um problema ético” (BROCH, 2014, p. 10). Já em Kundera temos uma preocupação existencial ou ontológica do termo *kitsch*:

Os conceitos estéticos só começaram a me interessar no momento em que percebi suas raízes existenciais, quando os compreendi como conceitos existenciais [...], o kitsch ou vulgar; todos esses conceitos são pistas que conduzem a diversos aspectos da existência inacessíveis por qualquer outro meio. (KUNDERA, 2006 p. 98).

A literatura romanesca¹, tanto para Broch quanto para Kundera, contempla um espaço discursivo único, “[...] daquilo que só o romance pode

¹ Georg Lukács, em sua obra *Teoria do Romance*, de 1962, destaca que a estrutura romanesca se constitui como uma complexidade problemática, pois o gênero romanesco se consolida no período da Modernidade. A posição teórica de Kundera, na *Arte do Romance*, semelhante à do crítico-literário Georg Lukács, foi de postular que o romance moderno nasce com Rabelais e se consolida com Cervantes, inaugurando a celebração do indivíduo.

dizer” (KUNDERA, 2006, p. 66), no qual se pode falar com autenticidade sobre temas éticos e existenciais com cenários; “[...] o romancista quer dizer tudo em cenas” (KUNDERA, 2006, p. 24). Porém esta premissa de que só o romance tem algo a nos dizer permite-nos questionar, assim como fez Carlos Fuentes, o porquê de os outros dispositivos discursivos não serem capazes de fazer o mesmo: “Que pode dizer o romance que não se pode dizer de outra maneira?” (FUENTES, 2007, p. 14). Isso é algo que difere das demais áreas das humanidades, chamadas de ciências humanas, já que nelas têm se realizado no trabalho racional dos teóricos o teor abstrato, quantitativo e documental com os temas por eles abordados. Com os romances, todavia, temos potencialmente o imperativo das escolhas estéticas essenciais para melhor compreendermos a existência de modo imagético e poético. “O imperativo que exorta o romancista a ‘concentrar-se no essencial’ (naquilo que ‘só o romance pode dizer’)” (KUNDERA, 2006, p. 67). Dessa forma, a concepção do romance poderia, portanto, ser definida como uma meditação poética sobre a condição humana.

O que é então aquilo que o romance diz e que não pode ser dito de nenhuma outra maneira? Isto que Laurence Sterne e Italo Calvino, Denis Diderot e Milan Kundera, Miguel de Cervantes e Juan Goytisolo souberam e sabem perfeitamente: O romance é uma busca verbal do que espera para ser escrito. Mas não só o que diz respeito a uma realidade quantificável, mensurável, conhecida, visível, mas sobretudo, desconhecida, caótica, marginalizada e, amiúde, intolerável, falaz e até desleal. (FUENTES, 2007, p. 30).

Carlos Fuentes ressalta o aspecto marginal em que a narrativa do romance é capaz de adentrar. Sem fazer da construção do enredo uma tentativa científica de dados, o romance é capaz de dizer daquilo que outras áreas do conhecimento optam por ignorar, por crença hierárquica de que haja temas legitimados e outros irrelevantes. O romance moderno quebra esse paradigma e realiza artisticamente o conhecimento sobre os lugares colocados como desrazão epistemológica. Logo, a criatividade do romancista permite fazer-nos enxergar acerca da complexidade que é a pluralidade dos significados sobre a vida. Em diálogo com Carlos Fuentes, Kundera ressalta que o espírito do romance “é o espírito de complexidade.

Cada romance diz ao leitor: ‘As coisas são mais complicadas do que você pensa’. Essa é a eterna verdade do romance” (KUNDERA, 2016b, p. 26). O romance, diferentemente de outras *epistemes*, não pretende fazer do próprio discurso um *locus* de verdade, ou seja, uma abordagem reveladora ou desveladora de como as coisas são ou deveriam ser. Na concepção do escritor tcheco: “No território do romance, não se afirma: é o território do jogo e das hipóteses. A meditação romanesca é pois, por essência, interrogativa, hipotética” (KUNDERA, 2016b, p. 84). Isso significa que o romance pressupõe sutilmente o pensamento. O romance que pensa. Sabemos que os tratados de filosofia também pensam, questionam. Mas, diferentemente dos filósofos, o romancista não necessita de uma escola ideológica, como é comum na tradição filosófica, sendo caracterizado por diversas escolas de pensamento, tais como: platonismo, estoicismo, marxismo, idealismo, existencialismo, estruturalismo, entre outros.

Antes de abordarmos o aspecto discursivo de Hermann Broch e Milan Kundera sobre a estética *kitsch*, partimos de uma retomada etimológica e teórica acerca dos estudos sobre o *kitsch*, através da obra: *O Kitsch* (1971), de Abraham Moles. A escolha das obras se justifica porque compreendemos que, para uma melhor fundamentação acerca do conceito de *kitsch*, é necessário abarcar o transcurso histórico em que estão caracterizados os diversos entendimentos do que seja o *kitsch*.

2 ETIMOLOGIA: *KITSCHEN* & *VERKITSCHEN*

Ao se originar na Alemanha do século XIX, durante o período da ascensão burguesa da Revolução Industrial, o termo inicial não era *kitsch*, e sim *verkitschen*, que quer dizer “trapacear, receptar, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado” (MOLES, 1972, p. 10). Abraham Moles destaca que, posteriormente, surgiu no sul da Alemanha a palavra *kitschen*, “que quer dizer atravancar e, em particular, fazer móveis novos com velhos” (MOLES, 1972, p. 10). Essa palavra consolidou em Munique, por volta de 1860, o conceito *kitsch*, que “está ligado à arte de maneira indissociável, assim como o falso liga-se ao autêntico” (MOLES, 1972, p. 10). Logo, *kitsch* é um conceito estético que significa, em um primeiro momento, *falseamento*

da beleza, tendo em vista o seu caráter trapaceador de transformar aquilo que é original em cópia.

Sabemos que as classes burguesas da época, lutando contra os privilégios da nobreza, disputavam novos espaços sociais. Entre eles, a inserção no debate político sobre a necessidade de formação de Estados democráticos e laicos, excluindo o poder das igrejas cristãs no seio público e colocando as instituições religiosas como fator individual, doméstico ou privado na vida das pessoas. Paralelamente a isto, a classe burguesa se viu no desejo de obter direitos que eram usufruídos somente pela nobreza.

O consumo enquanto *valor* que rege os modos do ser não constitui, é claro, um elemento novo da vida, embora, em fins do século XIX, o consumo tenha sido *promovido*, de um papel trivial e contingente que desempenhava nas culturas passadas, a uma significação essencial. O fenômeno Kitsch baseia-se em uma civilização consumidora que *produz* para *consumir* e cria para produzir, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a *aceleração*. (MOLES, 1972, p. 20-21).

Abraham Moles, ao discorrer sobre o processo histórico de produção industrial e relacionando este impacto cultural ao aparato estético, coloca como questão a problemática do difícil acesso das obras de arte ao grande público de massa. A Revolução Industrial da época aproveitou o interesse burguês pela arte, que era consumida somente pelos aristocratas, e articulou o encadeamento de produção em série de vários produtos artísticos, copiando as obras originais e vendendo de modo acessível às classes burguesas. Por isso o caráter *kitsch* destes novos produtos, pois são objetos estéticos inautênticos, como observou Broch, tendo em vista a falta de originalidade nestes produtos comercializados. Não é à toa que Abraham Moles destaca o aspecto ético do *kitsch*: “Neste sentido, existe um pensamento ético pejorativo, uma negação do autêntico” (MOLES, 1972, p. 10). É este processo cultural estético da inautenticidade da obra artística que corroborará um tipo de atitude ontologicamente *kitsch*.

A atitude kitsch, que é preciso agora definir, será um destes modos de relações com o quadro da vida material, mistura específica dos modos precedentes, característico de uma forma de sociedade que se desenvolveu no decorrer do século XIX com o nome de civilização burguesa. (MOLES, 1972, p. 21).

Abraham Moles, ao analisar a sociedade burguesa do século XIX, constata os modos de relacionamentos que são inaugurados naquele momento. Surge então, naquele período, a atitude *kitsch* de lidar com a arte, ou seja, aderir sem critério de autenticidade um artefato estético, tendo em vista a representação alienadora do espírito capitalista que está vigorando naquele momento, transformando consciências a partir daquele instante e refletindo “em nossa época em uma sociedade de massa” (MOLES, 1972, p. 21). A arte, ao se tornar *kitsch*, virou mera mercadoria para ser consumida, e não apreciada, em seu *serio ludere*² estético.

O estudo do *kitsch*, elaborado por Moles, é um esboço dos reflexos mais visíveis da sociedade burguesa em sua alienação ao objeto artístico, mas trata-se de uma pesquisa atenta e indireta que constrói seu tema antes de destruí-lo, que glorifica o *kitsch* antes de aviltá-lo e que delimita a alienação antes de falar de desalienação. Dessa maneira, estudaremos em nosso próximo tópico as diversas características que compõem a identidade estética do *kitsch*. Vale salientar que nosso objetivo neste artigo, apesar das críticas apresentadas ao conceito *kitsch*, não pretende realizar um juízo de valor moral (como observaremos com Hermann Broch), mas sim fazer compreender o caráter estético deste conceito em seus aspectos sociais e históricos originados na modernidade e que perfazem a nossa contemporaneidade.

² A Epistemologia do Romance tem como tarefa especular a gênese literária de uma obra, investigando questões para além do que o próprio texto apresenta em si. A atividade epistemológica processa-se como um *serio ludere*, expressão cunhada por Wilton Barroso (2003) para definir a atividade filosófica da busca de regularidades, procedimentos formais e possibilidades epistêmicas no interior de uma obra romanesca, a fim de encontrar na sua forma o papel do narrador, sua relação com os personagens e as intenções do autor transmitidas por meio do narrador. O *serio ludere* é um tipo de método de decomposição textual adotado pelo leitor para brincar seriamente no jogo textual que o autor desenvolveu em torno de algum foco temático implícito ou não na obra, procurando encontrar eixos que norteiam epistemologicamente a obra. O pesquisador Itamar Paulino, em seu artigo *O método serio ludere entre criações literárias e conhecimentos* (2018), destaca que “O *Serio ludere* é um método adotado pela epistemologia do romance com a finalidade de apreender conhecimentos válidos a partir da leitura sistemática de uma obra romanesca, sendo transliterado como um jogo estético, uma brincadeira séria” (PAULINO, 2018, p. 38-39).

3 ARTE DA TOTALIDADE VS. KITSCH

O escritor austríaco Hermann Broch escreveu romances e ensaios de crítica literária e de filosofia. Ele utiliza suas obras para provocar um debate saudável sobre questões éticas e metafísicas, assumidas por ele como problemas sem solução. Nascido em 1886, na cidade de Viena, e falecido em 1951, Broch é um dos grandes nomes da literatura alemã do século XX. Hermann Broch escreveu, entre várias obras, dois valiosos romances para a literatura contemporânea, embora ele considerasse que a literatura fosse um final insuficiente, algo como uma incômoda reticência, nas palavras de Arendt (2008), carente de teoria do conhecimento. O primeiro valioso romance chama-se *Os Sonâmbulos*, em 1931-1932. Em linhas gerais, esta obra defende que as pessoas de então vivem sem lucidez, entre o desaparecimento e o surgimento de sistemas éticos, pois o sonâmbulo vive em um estágio entre o sono e a ignorância acerca dos valores morais. O segundo romance é *A morte de Virgílio*, em 1941, em que Broch defende a ideia de que poesia em época de declínio é imoral.

No nosso trabalho, abordaremos o seu texto estético *Espírito e Espírito de Época*, que é uma coletânea de ensaios publicados pelo autor ao longo de sua vida. Nele está apurada conceitualmente a problemática do *kitsch* em relação à decadência dos valores éticos. Na concepção do escritor, o aspecto histórico da cultura ocidental abordado pelos filósofos Nietzsche e Kierkegaard contribui na tessitura do entendimento da subjetividade do sujeito moderno que se encontra sem referenciais éticos. “Foi quase a descoberta apaixonada do alcance ainda impossível de ser previsto do conceito de valor que moveu Nietzsche – e Kierkegaard [...]” (BROCH, 2014, p. 10). O escritor austríaco destaca aqui a instauração de uma filosofia nietzschiana que pensa acerca do niilismo e de uma reflexão sobre a angústia dos valores realizada por Kierkegaard. O niilismo nasce do latim *nihil*, que designa o nada, o nada de sentido; o que traz o niilismo para o âmbito da existência do homem é a sensação de que as coisas que o cercam não possuem nenhum sentido; assim, o homem passa a afirmar o “nada”, e muitas pessoas que mergulham em um terrível vazio existencial acabam aceitando a depressão como estado da vida, com o que findam por não mais terem esperança em nada.

Na palavra niilismo, *nihil* não quer dizer o não-ser e sim, inicialmente, um valor de nada. A vida assume um valor de nada. A vida assume um valor de nada na medida em que é negada, depreciada. A depreciação supõe sempre uma ficção: É por ficção que se opõe alguma coisa à vida. A vida torna-se então irreal, é representada como aparência, assume em seu conjunto um valor de nada. (DELEUZE, 1976, p. 69).

O problema que Nietzsche enxerga no niilismo é quando, a partir dele, a vida assume um valor de nada e por isso é depreciada. O homem passa a negar a vida, assumindo um terrível peso, e assim muitos se resignam à vida e passam a se tornar apenas uma função social. Um dos erros do niilista é acreditar que esse mundo é passageiro e que por isso lhe causa o sofrimento, com o que ele se lança, dirigindo-se para longe, pois quer abolir o sofrimento de sua existência; então, emprega sua felicidade não no presente, mas sim no futuro, em um “mundo real”, por isso verdadeiro, no qual nada possa mudar. O niilista negativo nega o devir, pois acredita em um mundo onde nada mude.

É preciso salientar que há quatro caracterizações de niilismo na filosofia de Nietzsche, sendo eles: *negativo*, *reativo*, *passivo* e *ativo*. O pensamento advindo da tradição judaico-cristão é um modo niilista negativo de vida, uma vez que interpreta a vida humana no mundo como algo desagradável, pecaminoso, e com isso projeta uma crença mística de que o paraíso é o lugar pleno para a felicidade humana.

Outra forma de negação da realidade do aqui e agora é o niilismo reativo, estrutura essa iniciada com os avanços científicos da modernidade. “Em cada valor, em cada sistema de valores, é projetado um sujeito de valores” (BROCH, 2014, p. 18). A civilização moderna deposita toda a segurança e felicidade para um futuro próximo, não é como o cristianismo, que nega a realidade do ser-no-mundo e deposita a felicidade somente após a morte, mas ambas são similares devido ao fato de negarem o tempo presente do aqui e agora. “A modernidade vestiu a roupa do kitsch” (KUNDERA, 2016b, p. 164).

A terceira forma do niilismo é o passivo, concepção esta de forte negação da vida, sem esperança de um futuro e outro mundo possível, tudo se resume ao sofrimento e pessimismo perante a vida. Schopenhauer é um

exemplo de pensador niilista passivo. Mas o último aspecto do niilismo é afirmador para com a vida, por isso é um modo de niilismo ativo, a partir do qual Nietzsche argumentou ser a nossa real potência.

O niilista ativo parte da afirmação do eterno retorno para recuperar a vontade de potência que antes era atribuída ao nada; agora, a vontade passa a afirmar o instante presente como a única realidade possível, de modo que Hermann Broch dá cabo à continuidade da reflexão filosófica acerca da transvaloração de todos os valores por meio da seguinte afirmação: “o medo da perda de todos os valores vitais caiu sobre a humanidade, a pergunta amedrontada sobre a possibilidade de uma nova construção de valores tornou inescapável” (BROCH, 2014, p. 12).

Na obra *Ecce Homo*, Nietzsche comenta seu livro *Assim falou Zaratustra*, de maneira que enfatiza a ideia do eterno retorno: “vou agora contar a história do Zaratustra. A concepção fundamental da obra, a ideia do eterno retorno, a mais elevada fórmula da afirmação que em geral se pode alcançar” (NIETZSCHE, 2011 p. 87).

Nietzsche convida o leitor a pensar na possibilidade de que de que cada ato que ele escolher no presente será escolhido por ele para sempre, cada minuto grandioso e cada minuto insignificante, a menor dor e o menor prazer, tudo isso como se fosse voltar eternamente na mesma ordem.

Logo, o niilista ativo é aquele que tem a coragem de afirmar a sua vida como ela tem sido até o momento presente e, assim, vacinar a existência contra os tipos de niilismos que negam o instante presente.

O eterno retorno tem dois sentidos: cosmológico e ético. O cosmológico afirma que o universo não tem princípio nem fim; o ético é viver a vida como se tudo fosse voltar eternamente, ou seja, valorizar o instante presente.

O escritor Milan Kundera, no romance *A Insustentável Leveza do Ser*, aborda toda a trama da *memória poética* do personagem Thomas e a vincula como um modo de ser do *eterno retorno*. É insustentável a leveza do ser, porque somos levados a encarar o peso real da vida, quer queiram ou não os indivíduos.

[...] a vida humana só acontece uma vez e não poderemos jamais verificar qual seria a boa ou má decisão, por que [*sic*], em todas as

situações, só podemos decidir uma vez. Não nos é dado uma segunda, uma terceira ou uma quarta vidas para que possamos comparar decisões diferentes. (KUNDERA, 2016a, p. 223).

Pois a nossa realização vital se aproxima na medida em que reconhecemos a insustentável leveza do nosso próprio ser e assumimos o peso mais pesado dos pensamentos, viver com intensidade o aqui e agora; fora disso, é como aspirar um ar sem vitalidade concreta. Como escreve o próprio Kundera:

Se cada segundo de nossa vida deve se repetir um número infinito de vezes, estamos pregados na eternidade como Cristo na cruz. Que ideia atroz! No mundo do eterno retorno, cada gesto carrega o peso de uma insustentável leveza. Isso é o que fazia com que Nietzsche dissesse que a ideia do eterno retorno é o mais pesado dos fardos. (KUNDERA, 2016a, p. 10-11)

Nietzsche e Kundera convidam o leitor a pensar na possibilidade de que cada ato que ele escolher no presente será escolhido por ele para sempre, cada minuto grandioso e cada minuto insignificante, a menor dor e o menor prazer, tudo isso como se fosse voltar eternamente na mesma ordem. Pois, como escreve Heidegger:

Isso é o que há de mais pesado e o que há de próprio à doutrina do eterno retorno, que a eternidade *esteja* no instante, que o instante não seja o agora fugaz, que não seja um momento apenas escorregando e passando ao largo de um certo espectador, mas sim a colisão de futuro e passado. Nessa colisão, o instante vem até si mesmo. Ele determina como tudo retorna. (HEIDEGGER, 2007, p. 241).

O peso da vida está na contingência de nossas escolhas, pois, ao tratar da temática do *eterno retorno*, o autor está na verdade questionando a possibilidade de encontrarmos ou instaurarmos em nós algo que faça por fundamentar o sentido da vida. “Mas qual é o fundamento do ser? Deus? A humanidade? A luta? O amor? O homem? A mulher?” (KUNDERA, 2016a, p. 259). A organicidade da literatura de Kundera e de Broch celebra a emblemática do sujeito na vida moderna.

O discurso literário de Milan Kundera e de Hermann Broch se articula em observar criticamente a irracional vida moderna contemporânea, assemelhando-se ao argumento cético de Kant: “pois, se fizer a pergunta –

vivemos nós numa *época esclarecida?* – a resposta é: não” (KANT, 2002, p. 10). Os termos: esclarecimento³, ilustração e século das luzes são sinônimos do conceito de Iluminismo, para Kant.

Foucault, ao analisar o texto de Kant, elaborou o conceito de *ontologia do presente*, constatando que um pensador iluminista é aquele sujeito crítico do seu próprio tempo histórico. Na visão de Foucault, “o enraizamento na *Aufklärung* de um tipo de interrogação filosófica que problematiza simultaneamente a relação com o presente, o modo de ser histórico e a constituição de si mesmo como sujeito autônomo” (FOUCAULT, 2009, p. 344-345). Ou seja, a atitude do iluminista é de averiguar as construções históricas que fez por formar a subjetividade de cada indivíduo numa dada cultura. Nesse sentido, a *ontologia do presente* é o processo crítico em que esclarece à sociedade a constituição subjetiva dos indivíduos.

Tendo em vista o reconhecimento de Hermann Broch como crítico à decadência dos valores éticos devido à eferescência do positivismo e do racionalismo científico europeu, fica evidente que os seus ensaios caracterizam a preocupação latente com a vida contemporânea, bem como aquilo que foi demarcado pela História Moderna. A atitude filosófica de Broch é de engajamento estético e epistemológico na arte literária, pois na sua visão o escritor é quem “ergue para todo e qualquer criador a pergunta sobre a relação com a época em que vive” (BROCH, 2014, p. 75). Sem ignorar o próprio momento em que vive, ou seja, ter presenciado a Primeira Guerra Mundial, esclarece em seu ensaio *James Joyce e o Presente*, de 1935, a sua posição estética acerca da importância da condição espiritual e ética da condição humana:

[...] místico é sempre apenas o ímpeto do homem de constituir esse estado de estado de coisas, mística é a capacidade do homem de se elevar a suas grandes conquistas espirituais. Pois a disponibilidade do espírito de época repousa, em última instância, no concreto, ela é construída sobre milhões e zilhões de existências individuais anônimas, mas ainda assim concretas [...]. (BROCH, 2014, p. 76).

Podemos observar que a teoria foucaultiana de uma *ontologia do presente* como processo crítico em que esclarece à sociedade a constituição

³ O conceito escrito em alemão por Kant é: *Aufklärung*.

subjetiva dos indivíduos está presente na reflexão estética de Hermann Broch, tendo em vista que o autor austríaco pensa acerca do espírito de época de seu próprio tempo.

Na época coeva vemos a subjetividade atrelada ao “ser contemporâneo”, conforme proposto por Giorgio Agamben. O que está em jogo são a percepção e a compreensão da linguagem como elementos do fazer crítico que permitem ao sujeito lograr “a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Giorgio Agamben, quando pergunta “o que significa ser contemporâneo?”, mostra a intrínseca relação do sujeito com o tempo. O filósofo destaca:

Aquele que não coincide perfeitamente com este [tempo], nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e de apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58).

Ser contemporâneo, portanto, está diretamente relacionado ao tempo corrente, é pertencer a esse momento e concomitantemente não o aceitar de pronto. Broch atuou como sujeito contemporâneo, em certa medida, realizando um inconformismo, isto é, sua condição de deslocamento implicou uma atitude de intervenção estética: “a grande obra de arte, a ‘obra de arte da totalidade’ se transforma em espelho do espírito de época” (BROCH, 2014, p. 77). No entendimento do autor, a arte da totalidade é quando uma obra romanesca supera o caráter niilista do *kitsch*. “É que o *kitsch* é convocado, na condição de fenômeno estético em sentido estrito, a se tornar representante do mal ético” (BROCH, 2014, p. 37). Ou seja, na concepção de Broch, o escritor que não reduza a sua atividade estética de fazer algo decadente de valor ético e estético e faça algo ético, significa que realiza uma obra de arte da totalidade, pois articula o todo da condição humana, de sua condição espacial de ser-no-mundo e do aspecto temporal da historicidade da própria época em que está imbricado. A concepção niilista do *kitsch* advém do aspecto estético da negação da vida e da rejeição ética como critério artístico.

Quem produz kitsch não é alguém que produz arte de menor valor, não é alguém que nada concede ou concede pouco, não pode ser

mensurado segundo as medidas do estético, mas é um rejeitado ético, é o criminoso que quer o mal radical. (BROCH, 2014, p. 44).

Constatamos, assim, a diferenciação de Broch entre arte *kitsch* e arte da totalidade. Na primeira, há um mal ético e, por consequência, é decadente esteticamente e espelha o niilismo da própria época. Ao passo que, na arte da totalidade, o que há é uma expressão do ser-no-mundo implicado ontologicamente com o espírito crítico de época. No próximo tópico, concluiremos a reflexão sobre o *kitsch*, adentrando na perspectiva de Milan Kundera.

4 A NEGAÇÃO DA “MERDA”

Milan Kundera nasceu em 1º de abril de 1929, em Brno, tendo uma formação erudita. Aprendeu a tocar piano com o seu pai, Ludvik Kundera (1891-1971), que tinha estudado música com Janáček, e quase seguiu carreira de músico devido à influência paterna. “Até os 25 anos, eu era muito mais atraído pela música que pela literatura” (KUNDERA, 2016b, p. 96). Em 1948, completou os seus estudos secundários na cidade natal e, posteriormente, mudou-se para Praga com o propósito de estudar Literatura e Estética na Faculdade de Artes da Universidade Carolina de Praga. Entretanto, após dois períodos cursados, ele se transferiu do curso. Optou por cursar Cinema na Academia de Artes Performáticas de Praga.

A nosso ver, ao escrever *A Brincadeira*, publicado no ano de 1967, Milan Kundera toma como objeto de representação os temas da modernidade e do desdobramento da condição humana contemporânea, tendo em vista que “o romance moderno nasce, ironicamente, da constatação da incompletude humana” (BARROSO, 2014). Essa questão ganharia maior amplitude filosófica e profundidade existencial, quanto à temática da modernidade, em seus romances posteriores: *A vida está em outro lugar* (1973), *A Valsa dos Adeuses* (1976), *O livro do riso e do esquecimento* (1978), *A Insustentável Leveza do Ser* (1983), *A Imortalidade* (1983), *A Lentidão* (1989), *A Identidade* (1997), *A Ignorância* (2000) e *A Festa da Insignificância* (2014).

Kundera, como romancista, tem o propósito de adentrar na alma das coisas. “Sempre me esforcei para adentrar a alma das coisas” (KUNDERA,

2006, p. 60). Isto significa que Kundera, em sua literatura, tocou na questão do sentido do ser e da condição humana, pois o autor argumenta que “a razão do romance é manter o ‘mundo da vida’ sob uma iluminação perpétua e nos proteger contra ‘o esquecimento do ser’”. (KUNDERA, 2016b, p. 25). E acrescenta:

Tenho medo demais dos professores para quem a arte é senão um derivado das correntes filosóficas e teóricas. O romance conhece o inconsciente antes de Freud, a luta de classes antes de Marx, ele pratica a fenomenologia (a busca da essência das situações humanas) antes dos fenomenólogos. (KUNDERA, 2016b, p. 40).

Assim, o escritor tcheco adentrou na questão das sombras humanas, do aspecto escatológico da vida e de como a condição humana é *kitsch* em diversos momentos. O foco kunderiano não é falar do estilo *kitsch* somente. Sua perspectiva é conceitual. “Quando eu escrevia ‘A insustentável leveza do ser’, fiquei um pouco inquieto por ter feito da palavra kitsch uma das palavras-pilar do romance” (KUNDERA, 2016b, p. 134-135). O autor aborda a questão estética do *kitsch* como condição ontológica que perpassa a existência dos egos experimentais⁴.

O romance nasceu com os tempos modernos que fizeram do homem, para citar Heidegger, o ‘único verdadeiro subjectum’, o ‘fundamento de tudo’. É em grande parte graças ao romance que o homem se instala, em nossas vidas reais, não sabemos grande coisa de nossos pais tais como eram antes de nosso nascimento; não conhecemos nossos familiares a não ser por fragmentos [...]. Apenas o romance isola um indivíduo, clareia toda a sua biografia, suas ideias, seus sentimentos, torna-o insubstituível: faz dele o centro de tudo. (KUNDERA, 2013, p. 44).

Desta forma, a teoria do romance, para Kundera, consiste em realizar um exame acerca da natureza humana. “O alimento que propomos aqui a nosso leitor não é outro senão a *natureza humana*” (KUNDERA, 2006, p. 15). Natureza esta que fede, que tem aspectos sombrios, que caga e, sendo assim, não pode ser a imagem e semelhança de Deus.

⁴ Egos experimentais” significa temas estéticos personificados. O conceito foi criado pelo Milan Kundera e apresentado em seu ensaio *A Arte do Romance* de 1986. O autor define: “A grande forma de prosa em que o autor, através dos egos experimentais (personagens), examina até o fim alguns grandes temas da existência” (KUNDERA, 2016b, p. 146).

Sem o menor preparo teológico, a criança que eu era naquela época compreendia espontaneamente que existe uma incompatibilidade entre a merda e Deus, e, por dedução, percebia a fragilidade da tese fundamental da antropologia cristã, segundo a qual o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus. Das duas uma: ou o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus – e então Deus tem intestinos –, ou Deus não tem intestinos e o homem não se parece com ele. (KUNDERA, 2016b, p. 247-248).

A exclusão do cotidiano nos discursos formadores da imagem de Deus fez com que o narrador kunderiano, desde muito cedo, percebesse a incompatibilidade entre a “merda” e Deus. Em sua percepção, mediante a ausência de características fisiológicas próprias dos homens, tais como comer e defecar, existe uma incoerência nas sentenças religiosas. Diante da constatação, prossegue suas meditações concluindo que “de duas coisas ou uma: ou o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus – e então Deus tem intestinos –, ou Deus não tem intestinos e o homem não se parece com ele” (KUNDERA, 2017, p. 212). Ironizando com o que chama de tese fundamental sobre a criação, o narrador chegará à conclusão de que, “em essência, o *kitsch* é a negação absoluta da merda, tanto no sentido literal quanto no sentido figurado: o *kitsch* exclui de seu campo visual tudo que a existência humana tem de essencialmente inaceitável” (KUNDERA, 2017, p. 250). Em *A arte do romance*, Kundera salienta: “em Praga, vimos no kitsch um inimigo principal da arte” (2016, p. 120). Tal afirmação se dá em face da postura *kitsch*, que falseia o homem criando um modelo de existência idealizada, de onde se retira o feio, o fétido, o sujo, o não padronizado, o questionamento, o conflito e o trágico.

O kitsch é a negação da merda. Toda essa meditação sobre o kitsch tem uma importância totalmente capital para mim, existem por trás dela muitas reflexões, experiências, estudos, até paixão, mas o tom nunca é sério: é provocativo. Esse ensaio é impensável fora do romance; é o que denomino um ‘ensaio especificamente romanesco’”. (KUNDERA, 2016b, p. 86).

O *kitsch* subtrai do seu campo de representação boa parte daquilo que constitui o humano em sua individualidade e essência. Sendo assim, esse ideal estético jamais poderá dialogar verdadeiramente com a existência real,

a qual, reafirmando os pressupostos kunderianos, constitui-se em objeto central da arte romanesca.

O *kitsch* kunderiano, assim como em Broch, é um aspecto niilista, pois o *kitsch* é uma negação, o nada, o falso e o inautêntico. Em Broch há uma reflexão ética deste conceito estético. Em Kundera há um pensamento ontológico acerca da condição *kitsch* na existência humana. Tomando então a definição de *kitsch* enquanto algo para além de uma simples ideia de arte de mau gosto e se aproximando do que diz sobre o lirismo, Kundera destacará a existência da atitude *kitsch*, do comportamento *kitsch*. Buscando apoiar-se em Hermann Broch, na tentativa de formular seu pensamento, dirá:

A necessidade kitsch do homem-kitsch (Kitschmensch): é a necessidade de se olhar no espelho da mentira embelezante e ali se reconhecer com comovida satisfação. Para Broch, o kitsch está historicamente ligado ao romantismo sentimental do século XIX. Visto que na Alemanha e na Europa Central do século XIX era muito mais romântico (e muito menos realista) que em outra parte, foi lá que o kitsch desabrochou além da medida, foi lá que a palavra kitsch nasceu, e que ainda é usada correntemente. (KUNDERA, 2016b, p. 135).

Kundera nos dá a ver que o *kitsch* não é só uma categoria que se estende do político ao estético; sua presença nos dois campos se deve pelo fato de ser condição de nossa existência. Por isso, com o sentimentalismo e as certezas, duas categorias distintas, mas complementares no âmbito das reflexões kunderianas, subtrai-se que o *kitsch* não é uma particularidade de classe ou característica singular de algumas pessoas ou realidade cultural da sociedade moderna ou pós-moderna. O *kitsch* está em todo discurso que se quer idílico, porque busca uma unidade sem conflitos, como também pelo fim da tragédia. Desse modo, o *kitsch* é o anseio ontológico pelo controle e pela segurança existencial e, para isto, nega as fragilidades presentes em toda a humanidade, ora presente em cada indivíduo e nas sociedades.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinícius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.

ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. Trad. D. Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BROCH, Hermann. *Espírito e espírito de época: ensaios sobre a cultura da modernidade*. Tradução de Marcelo Backes e tradução do posfácio de Claudia Abeling. São Paulo: Benvirá, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Tradução de Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

FOUCAULT, Michel. Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento *In: FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes?* Organização de Manoel Barros e tradução de Inês Autran Dourado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 335-351. (Ditos e escritos; v. II).

FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche I*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2007.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: o que é o Iluminismo? Tradução de Artur Morão. *Portal Lusosofia*, [s.l.], 2002. [Originalmente publicado em 1784]. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/kant_o_iluminismo_1784.pdf. Acesso em: 10 dez. 2014.

KUNDERA, Milan. *Os Testamentos Traídos*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

KUNDERA, Milan. *A Insustentável Leveza do Ser*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

KUNDERA, Milan. *A Arte do Romance*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

KUNDERA, Milan. *Um Encontro*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KUNDERA, Milan. *A Cortina*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MOLES, Abraham. *O kitsch: a arte da felicidade*. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falava Zaratustra*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

PAULINO, Itamar. O método serio ludere entre criações literárias e conhecimentos. *In: CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton (Org.). Estudos Epistemológicos do Romance*. Brasília: Verbena: 2018, p. 35-56. V. 1.

