

SIMPÓSIO AT114

APLACANDO A NOSTALGIA DO BELO: O KITSCH OSMANIANO EM QUEM ERA SHIRLEY TEMPLE?

ROCHA, Fernando Antônio
Universidade de Brasília
rocfernando@gmail.com

Resumo: O presente trabalho objetiva averiguar o estatuto do *kitsch* enquanto manifestação visual carregada de clichês e falsificações da realidade, tal como se exhibe no *Caso Especial Quem era Shirley Temple?*, de Osman Lins — levado ao ar em 1976, estrelado por Dina Sfat e dirigido por Paulo José. Pretende-se discutir algumas formas de representação imagética notoriamente *kitsch*, integradas ao teledrama de Osman e indicadas em epígrafes pelo próprio autor, como elementos composicionais determinantes para a caracterização da protagonista, das personagens e para as situações narrativas. Quer-se mostrar, sobretudo, como a apropriação da imagem pueril da atriz Shirley Temple na telepeça osmaniana presta-se para depurar e consolidar convenções sociais preconceituosas e discriminatórias. Tais standarts são extravasados explicitamente na narrativa por um tipo de nostalgia *kitsch* do belo, considerado como categoria estética e degradação ética.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Osman Lins; Teledramaturgia; Kitsch

Abstract: Abstract: The aim of this essay is to investigate the status of "kitsch" as visual depictions of clichés and reality falsifications in a Brazilian teledrama. In the case of this essay, the focus is on characters and imagistic features portrayed in the 1976 teledrama, "Who Was Shirley Temple?," written by Brazilian author Osman Lins and broadcasted on Globo television networks. It further aims to discuss some imagistic representations, most notably those of "kitschy," which were incorporated into Lins's narratives, and integrated into their own epigraphs. These pictorial subjects denote elements of composition which are crucial to characterize the protagonist and the others characters in Lins's teledrama. The appropriations of Shirley Temple's candid image in Lins's narrative are essential to validate and to consolidate the idea of prejudiced and discriminatory social conventions which become quite explicit in this teledramatic work. These dramatic elements hint at a rather "kitsch nostalgia," that is, they aim at an "ideal" beauty which, in this context, is embedded with aesthetic categories and elements of ethical degradation.

Keywords: Brazilian Literature; Osman Lins; Teledramas; Kitsch

Osman Lins fez ricas incursões na teledramaturgia por meio de três narrativas transmitidas no programa *Caso Especial* da Rede Globo, a saber: *Ilha no Espaço* (1975) *Quem era Shirley Temple?* (1976) e *Marcha Fúnebre* (1978). *Quem era Shirley Temple* — escopo deste ensaio — foi estrelado por Dina Sfat e dirigido por Paulo José, numa produção ainda em preto e branco.

No prefácio da edição destas telenarrativas, Lins (1978:5) saudou essa experiência na cena literária daqueles idos como uma reação eficaz contra a “[...] rotina dos enlatados [e a] terrível luta pela conquista de altos índices de audiência [...]” Ao voltar-se contra o domínio de produções totalmente destituídas de qualidade artística e educativa, Osman prenunciava a necessidade de “higienização” do grande público contra este tipo de entretenimento fácil.

O autor pernambucano, ao imergir nesse “cânon” ficcional, exercitou seu inigualável talento de contador de histórias, valendo-se do veículo televisivo como recurso poderoso para a construção do *habitus* da vida privada e coletiva na sociedade pós-industrial. Sem dúvida, Osman foi um dos coadjuvantes do processo de construção e de avigoramento da ficção televisiva brasileira enquanto “[...] forma [autêntica] de ‘narrativização’ da sociedade [...]” (BUONANNO *apud* MALCHER, 2010:96). Lins percebeu que a “caixa de imagens” estava se sobrepondo à “caixa de sons” e que se tratava, já na sua época, dum vocacionado *mass media* para fins educacionais e de inserção social. (PORTELA, 2017)

Quem era Shirley Temple? é um drama que gira em torno da figura bizarra da protagonista chamada Shirley Temple, assim batizada em homenagem à atriz mirim de grande sucesso nos anos 30. A excessiva altura da heroína deflagra o “poderoso elemento visual” da peça, segundo o próprio Lins (1978:37): Shirley é mostrada como uma moça “[...] esgalga, longa, um El Grego [...]” (LINS, 1978:37) e uma jogadora de basquete. Como anota Portela (2017:59), ela é “uma jovem desengonçada e autêntica, em busca de caminhos próprios”, em franco contraste com a figura “pasteurizada” da mãe que, aos 47 anos, “[...] usava vestidos rodados e cabelos em cachinhos [sorria] com a ingenuidade e o ar infantil da antiga menina prodígio do cinema.” (LINS, 1978:37).

Nas análises tecidas no prefácio da única edição feita dos seus *Casos Especiais*, Osman afirma ser o drama de Shirley Temple um “[...] claro apólogo sobre a intolerância [que] toca de passagem na erosão causada com frequência pelas pequenas comunidades brasileiras na mentalidade e comportamento de professores universitários [...]”. (LINS, 1978:6-7). De fato, o

tangenciamento das questões sobre o preconceito e discriminação, tratada como um dos *leitmotive* da peça, radica no testemunho do autor como professor universitário do interior paulista. Essa experiência foi projetada na personagem do pai de Shirley — o que confere um selo de autenticidade ao mergulho de Lins no *deep* Brasil, tão carregado de preconceitos e de arcaísmos morais, captados com maestria na trama. Desse ambiente abafado a protagonista tenta escapar, com o objetivo de vencer o estigma de ser diferente do outro e de buscar o balizamento no seu processo de individuação. E se arrisca no espaço plúrimo de São Paulo, onde acaba vivenciando realidades dolorosas e descobrindo a ratificação dos mesmos preconceitos que sempre a cercaram.

* * *

Porém, o foco pontual deste ensaio não recai sobre os compósitos formalísticos da peça, reveladores da essência do labor literário de Lins (1979:174), em sua incessante busca duma perspectiva “[...] numa realidade totalmente sem perspectivas.” O enfoque sobre o fazer literário do autor, sem dúvida, é vital como pano de fundo para qualquer empreitada interpretativa sobre sua obra. Longe de ser secundarizada, tal perspectiva cede passo ao estatuto icônico privilegiado da telenarrativa examinada. A investigação levada adiante neste trabalho evoca o status imagético singularíssimo da escrita de Osman (1979) — de forma global e não apenas na expressão teledramática — a partir duma lapidar prospecção feita pelo autor a propósito da “degenerência da arte”, revelada pela sua depurada análise dos vitrais da arte românica e medieval, quando de sua estada em Paris.

Afirma Osman (1979:212) que a degeneração da arte vitral teve início quando passaram a pintar o vidro, transpondo para ele a arte pictorial. Partindo dessa inferência, Lins (1979:212) faz uma afirmação contundente: “[...] as limitações [da arte] não são necessariamente uma limitação no sentido corrente, mas uma *força*.” Ele quis dizer com isto que o vitral era forte “[...] ao tempo em que era limitado e aceitava sua limitação.” (LINS, 1979). Essa assertiva permite desfiar-se o fio da meada das análises deste ensaio, tomando-se o seguinte argumento: as limitações havidas com a transposição da arte pictória para os vitrais medievais perfazem o caminho reverso das limitações impostas pela obviedade e pelo simulacro da realidade peculiares

ao universo *kitsch*. Este paralelo torna possível fixar o contraste entre a robustez da arte “limitada” e o servilismo e falsa grandeza do *kitsch*, o qual se apoia na forma míope de ver e de criar a arte. Tal cotejo serve como ponto de partida para projetar-se o estatuto imagético da narrativa estudada no *écran* da dita “arte pela arte.” A dizer: passa-se a enxergar o drama de Lins pelas lentes do universo *kitsch*, em cujo miolo dá-se a “[...] substituição ética pela categoria estética [a impor] ao artista a obrigação de realizar não um ‘bom trabalho’, mas um trabalho ‘agradável’: [porquanto] o que mais importa é o efeito.”¹ — como acentua Hermann Broch (1970:9).

É certo que toda obra tende ao *kitsch* (BROCH, 1970), pois, afinal, toda arte é uma cópia de coisas que nem sempre se movimenta nos territórios do estranhamento e da deformação da realidade. Um dos problemas cabais da arte dita *kitsch* reside no fato de o autor não representar as coisas como realmente são, nem como ele deseja que sejam, mas como “eles desejam ser” (BROCH, 1979:9). Quando Broch (1979:9) refere-se a “eles” está a falar dos sujeitos ativos de sistemas de valores que aceita (ou apenas tolera) objetos de arte exclusivamente enquanto fidelíssima representação do real, ou — como diz mesmo autor— “[...] como [expressões] autossuficientes e com uma concreção que nunca poderão ter.”²

O *kitsch* é, de regra, consagrado como o império do mau gosto, muito embora não seja, necessariamente, sinônimo dum arte ruim (deslegitimada, em últimas instâncias), mas expressão legitimíssima dum “[...] parasítico ‘sistema de imitação’, [dum] *duplo diabólico que se coloca como o sistema da genuína arte.*”³ (MACBRIDE, 2005: 287). Afinal, o *kitsch* perverte a missão intrínseca da arte, já que toma corpo por meio “[duma] tentativa artística falida [identificada] com coisas consideradas óbvias, dramáticas, repetitivas, artificiais ou exageradas”⁴ (OLALQUIAGA, 2014:95). E é precisamente nas jurisdições

¹ No original: [La esencia del kitsch consiste en la] substitución de la categoría ética con la categoría estética; impone al artista la obligación de realizar, no un ‘buen trabajo’ sino un trabajo ‘agradable’ : lo que más importa es el efecto.” (tradução minha)

² Originalmente: “[...] como autossuficientes, cerrado en lo finito y con una concreción que nunca podrán tener.” (tradução minha)

³ No original: “[It represents] a parasitic ‘system of imitation’, a diabolical double that poses as the system of genuine art.” (tradução minha e itálicos não originais)

⁴ No original: “[Es] presentado com un intento artístico falido, siendo identificado con cosas consideradas obvias, dramáticas, repetitivas, artificiales y exageradas.” (tradução minha)

do exótico palatável, do bizarro assimilável e do dúbio consentido que são expressados os *loci kitsche* e as deformações imagéticas da protagonista e das personagens do teledrama osmaniano.

É nesses quadrantes que o universo do mau gosto e dos clichês — submissos sempre à dogmática dum passado impecável e belo (BROCH, 1970) — que se articulam e se autonomizam na telenarrativa de Lins as amostras do padrão *kitsch*. O gosto duvidoso e estandardizado é revelado em certas representações facilmente degustadas e impostas pela sociedade de consumo — sobretudo pela a apropriação da imagem nostálgica de Shirley Temple. Tais representações são ambiente probo para retratar o homem que se vale da mentira como “[...] espelho tão respeitoso para poder reconhecer-se na imagem desfigurada que o devolve e para poder confessar-se [...] com suas próprias mentiras.”⁵ (BROCH, 1970:15)

Quem era Shirley Temple? ostenta valiosos recortes de elementos pictoriais na excelência do padrão *kitsch*. A maior parte destes recortes é indicada por Lins nas epígrafes dos diálogos. Muito a propósito, deve-se dizer que, em outros *Casos Especiais*, Osmam é também minudente ao fazer indicativos e sugestões aos diretores. Por óbvio, ele não refreia a liberdade de ação destes, mas — especificamente, no caso da telepeça em apreço — as indicações e recomendações dos elementos cenográficos e sonoplásticos são de tal monta e engenhosidade que pouco sobra de espaço aos diretores. A precisão dos compósitos *kitsche* indicados pelo autor consagra-se tanto na ordenação de cenários quanto no arranjo de certas situações narrativas.

A presença desses componentes visuais é bastante ostensível já na abertura da telepeça. Nela, o autor faz indicações a letreiros que se alternam com uma série de fotografias as quais compõem uma espécie de retrospectiva da vida da heroína: fotos em sépia do batizado, a mostrarem uma criança “tão comprida que os pés são sustentados por outra pessoa, ao lado da madrinha” (LINS, 1978:38); retratos duma festa de aniversário (“uma criança alta, soprando cinco enormes velas”; e fotos da primeira comunhão, de cenas da

⁵ No original: “[del hombre que se sirve de este] espejo tan respectuoso para poderse reconocer en la imagen desfigurada que le devolve y para poder confessar [...] con sus propias mentiras.” (tradução minha)

praia e do time de basquete. Tal retrospecto pictorial da vida da protagonista cumpre a lógica desejável de tipo de vida num sistema de valores truncados. Essa sequência de imagens satisfaz às regras ditadas por uma estrutura sócio-institucional reativa a mutações e a atualizações, por sistema sem oxigenação que força o rebaixamento das pessoas ao rés das simples regras dum jogo esteticamente e éticamente cômodo — ainda que recobrando-as, às vezes, com o “esmalte da ética”, como diz Broch (1970).

A clara intenção de Lins, na abertura da telepeça, é desde logo mostrar uma heroína marcada pelo exdrúxulo e pelo grotesco — *et pour cause* —, vítima e prisioneira dum estrutura que revela a necessidade de cumprimento de convenções sociais de beleza e de candura que se espera da mulher. Por meio da sequência de fotos, o autor explicita símbolos feitos à imagem e semelhança das realidades *efetivas* dum criança (nascer, crescer, estudar e sociabilizar-se) — e, em instâncias psicológicas, recolhidos nas expectativas *afetivas* ditas “normais”. A caracterização inicial da protagonista com diferentes tipos de chapéus pela protagonista evidencia, de pronto, a necessidade de cumprimento de certas convenções sociais denotadoras dum padrão de beleza para pessoas grotescas e fora do normal. A constante exigência de adaptação é, também, demonstrada no uso de piteira pela persoangem principal. Neste caso, trata-se dum acessório figurativo que cai nas convenções simbólicas de criar uma aura de sensualidade em torno da mulher “anormal” — *i. e.*, de disfarce da “bizarrice” da qual a heroína queria escapar.

No entorno das situações criadas para a trama, há outros elementos figurativos do *kitsch* muito expressivos. A ver-se. Primeiramente, atente-se para cenário do quarto de Shirley: “[...] um porta-chapéus [...] dois posters: um de Greta Garbo [que remete à imagem da mulher fatal com piteira] e outro de um louva-a-deus [...] uma vitrola antiga [...] discos [...]” (LINS, 1978:43). Outros compósitos figurativos eminentemente *kitsch* são também mostrados no escritório do pai da heroína — um professor universitário escrevendo sua tese de doutorado:

“[...] *um rádio de pilha* [...] Papeis e 2 ou 3 livros sobre a mesa, sendo um que é dicionário [...] *Passarinho de plástico, desses que metem o bico na água, levantando o bico e voltando à mesma posição* [...] Na parede: diplomas de formatura

emoldurados e um retrato de formatura de seu ocupante. O *rádio toca música caipira em surdina* [...] (LINS, 1978:43-44, itálicos não originais)

Esse cenário é perfeitamente expectável diante das convenções impostas pelo sistema de valores estéticos e (a-)éticos de preservação do sistema. Afinal, o que se espera dum professor universitário em preparação de sua tese é ter um escritório em cuja mesa haja livros, em cujas paredes haja diplomas e fotos de formatura. O passarinho de plástico apresenta-se como um elemento de extremo mau gosto, um acessório conveniente à quebra da seriedade do ambiente — um componente decorativo bastante emblemático da essência do *kitsch* como elemento causador do prazer fácil.

Há outros elementos validadores do império do *mauvais goût*. Veja-se, por exemplo, a descrição da sala de jantar da casa dos pais da protagonista: “Poltronas, TV, mesinhas de centro com *flores de plástico*, o *Coração de Jesus*, uma dessas *incríveis tapeçarias de parede representando um tigre*.” (LINS, 1978:50, itálicos não originais). São esses elementos pictoriais que comprovam a absolutização duma estrutura social e institucional que “especifica a ideia finita da beleza” a ser posta a serviço “dum outro sistema para propor um efeito estético.” (MACBRIDE, 2005:287). São compósitos visuais banalizados pela sociedade de consumo (TV, flores de plástico, tapeçaria representando um tigre) os quais maculam a função intrínseca da obra de arte, encarcerando-a num “receituário racional das imitações” (BROCH, 1970:12). Há, por fim, a referência a um elemento pictório comum nos lares brasileiros: o *Coração de Jesus*, que encarna na peça a face religiosa do *kitsch*, tão peculiar ao catolicismo, cuja imageria facilita a materialização de experiências ligadas à transcendência dos atributos espirituais.

*

No arremate dessas apropriações imagéticas, ressaí uma alusão primordial à construção do estatuto figural do *kitsch*, que se ostenta colateralmente aos *loci* flagrantemente *kitsche*. Trata-se das indicação feita na epígrafe em que Albano (ex-namorado e marginal) pergunta a Shirley: “*Mas quem é Shirley Temple?*” E ela responde: “*Uma criança, atriz dos anos 30.*”

Representava um mundo aparentemente ingênuo e sem maldade.” (LINS, 1978:49, itálico não origina). Eis a chave de ouro interpretativa do drama para a qual converjo os construtos trazidos à tona: remeter o leitor à essência do Romantismo como movimento inaugural da “constelação do *kitsch*” (MACBRIDE, 2005) e reenviá-lo ao elemento figural mundano e fugaz elevado à categoria de eterno. O *kitsch* corporificado a partir da atriz mirim “[...] mancha a penetração da mirada em direção ao futuro, contentando-se com falsificar a realidade finita do mundo [sem se afastar] demais no passado.”⁶ (BROCH, 1970:10). A imagem dulcificada da infantil Shirley Temple serve de mote para reaver conexões perdidas do passado, para reapropriar-se do sonho alegórico decantado pelo *Roman de la Rose* — enfim, do mundo histórico revivido nostalgicamente através belo por meio duma simplicidade perigosamente surpreendente. Em suma: o *kitsch* encarnado a partir da imagem da pequena atriz hollywoodiana “é a maneira mais simples e direta de *aplar esta nostalgia* [pois quando] se foge da realidade, sempre [se busca] o mundo dos antepassados [em que] tudo era justo e bom.”⁷ (BROCH, 1970:11)

A despeito da força das convenções sociais em contrário, ao cabo da narrativa, Shirley Temple de Lins cumpre seu próprio destino e seu processo de individuação, personificando um *antikitsch* ou um contraponto aos epílogos fáceis e ajustáveis aos clichês dos romances cor-de-rosa. Tal contraponto tenta evitar a tendência de o *kitsch* escapar incessantemente para uma solução “racional” (BROCH, 1970). Afinal de contas, a obra literária — como a arte, de forma lata — nasce de “pressentimentos do real” (BROCH, 2001), de sensações do irracional diante das contingências do mundo vivido — não da imitação do real. E são somente as intuições do artista que podem fazer seu ato criativo elevar-se acima da degradação ética do *kitsch*. A encarnação e a desencarnação da Shirley Temple de Osman emblematiza esses pressentimentos.

Referências:

⁶ No original: “[...] empeña la penetración de la mirada hacia el futuro, contentándose con falsificar la realidad finita del mundo; y su mirada tampoco se aleja demasiado en el pasado.”

⁷ No original: “[En realidad, el *kitsch* es la manera mais sencilla y directa para *aplar esta nostalgia* [...] cuando se huye de la realidad siempre se va em busca del mundo de los antepassados, en que todo era justo e bueno.” (itálicos originais)

BROCH, Hermann. Kitsch, vanguardia y el arte por el arte. Barcelona: Tusquets Editor, 1970

_____ Quelques remarques à propos de kitsch. Paris: Editions Allia, 2001

LINS, Osman. Casos especiais de Osman Lins. São Paulo: Summus, 1978

_____ Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979

MACBRIDE, Patrizia C. The value of Kitsch. Hermann Broch and Robert Musil on Art and Morality. Studies em 20th & 21th Century Literature, v. 29, iss. 2, p.282-301

OLALQUIAGA, Celeste. El kitsch es el elemento del mal en el sistema de valores del arte Megalópolis: sensibilidades culturales contemporáneas. Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados, pp. 93-127

PORTELA, Adriano Siqueira Ramalho. Escrituras em movimento: Os ‘casos especiais’ de Osman Lins para a televisão. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Letras, Departamento de Letras, Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 2017