

A delicadeza: estética, experiência e paisagens



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Reitor

Timothy Martin Mulholland

Vice-Reitor

Edgar Nobuo Mamiya

EDITORA



UnB

Diretor

Henryk Siewierski

Diretor-Executivo

Alexandre Lima



FUNDAÇÃO DE EMPREENDIMENTOS CIENTÍFICOS E TECNOLÓGICOS - FINATEC

De 29/04/2006 a 28/04/2008

Conselho Editorial

Beatriz de Freitas Salles

Dione Oliveira Moura

Henryk Siewierski

Jader Soares Marinho Filho

Lia Zanotta Machado

Maria José Moreira Serra da Silva

Paulo César Coelho Abrantes

Ricardo Silveira Bernardes

Suzete Venturelli

CONSELHO SUPERIOR

Presidente: Prof. Antonio Manoel Dias Henriques

Conselheiros:

Prof. André Pacheco de Assis

Prof. Antonio Raimundo Lima Cruz Teixeira

Prof. Augusto César Bittencourt Pires

Prof. Fernando Jorge Rodrigues Neves

Prof. Guilherme Sales Soares de Azevedo Melo

Prof. Ivan Marques de Toledo Camargo

Prof. João Manoel Dias Pimenta

Prof. José Maurício Santos Torres da Motta

Prof. Márcio Nunes Iorio Aranha Oliveira

Prof. Milton Luiz Siqueira

Prof. Valdir Filgueiras Pessoa

CONSELHO FISCAL

Presidente: Prof. Nelson Martin

Conselheiros:

Prof. José Imaña Encinas – Titular

Prof. Roberto Francisco Bobenrieth Miserda – Titular

Prof. Edson Paulo da Silva – Suplente

Prof. Flaminio Levy Neto – Suplente

Prof. Zulmira Guerrero M. Lacava – Suplente

DIRETORIA EXECUTIVA

Diretor-Presidente: Prof. Sadek Crisóstomo Absi Alfaro

Diretor-Secretário: Prof. Carlos Alberto Bezerra Tomaz

Diretor-Financeiro: Prof. Francisco Ricardo da Cunha



Denilson Lopes

A delicadeza: estética, experiência e paisagens

Brasília, 2007



Este livro foi aprovado pelo Conselho Editorial da Universidade de Brasília, no âmbito do Programa de Fomento da **Fundação de Empreendimentos Científicos e Tecnológicos – FINATEC** – Edital 03/2006 – Auxílio à Publicação.

EQUIPE EDITORIAL

Rejane de Meneses · *Supervisão editorial*
Sonja Cavalcanti · *Acompanhamento editorial*
Inês Ulhôa · *Preparação de originais e revisão*
Sinesio Correia de Brito · *Editoração eletrônica*
Ivanise Oliveira de Brito · *Capa*
Elmano R. Pinheiro · *Acompanhamento gráfico*

Copyright © 2007 by Finatec

Impresso no Brasil

Direitos exclusivos para esta edição:

Editora Universidade de Brasília
SCS Q. 2, Bloco C, nº 78, Ed. OK, 1º andar
70302-907 – Brasília-DF
Tel.: (61) 3035-4211
Fax: (61) 3035-4223
www.editora.unb.br
www.livrariauniversidade.unb.br
e-mail: direcao@editora.unb.br

Finatec – Universidade de Brasília
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Av. L 3 Norte – Ed. Finatec – Asa Norte
70910-900 – Brasília-DF
Tel.: (61) 3348-0400
Fax: (61) 3307-3201
www.finatec.org.br
e-mail: finatec@finatec.org.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito das Editoras.

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca Central da Universidade de Brasília

L864 Lopes, Denilson.
A delicadeza : estética, experiência e paisagens / Denilson Lopes. — Brasília :
Editora Universidade de Brasília : Finatec, 2007.
194 p. ; 21 cm

ISBN: 978-85-230-0997-7 (Editora Universidade de Brasília)
ISBN: 978-85-85862-28-2 (Finatec)

1. Estética. 2. Comunicação. 3. Contemporaneidade. 4. Cinema. 5. Literatura.
6. Música. I. Título.

CDU 18.01

Para Heloísa Buarque de Hollanda,
a diversidade traduzida em leveza.

Sob o duplo incêndio
da lua e do neon,
sobre um parapeito
de mármore, entre duas cortinas
jogadas pela brisa marinha
que ao mesmo tempo às suas
coxas e costas dispensava
um hálito incontinuo,
inundando de rubro o estrito
perímetro de seu jarro e cerâmica
e contrastando imemorial com a
transitoriedade de tudo ali
hotel, amor, dia, noite, carros,
uma flor alheia a símbolos
atingia seu ponto máximo
de beleza.

Carlito Azevedo

SUMÁRIO

NO MÊS DO CAVALO, 11

Ana Chiara

PARA OUVIR NO VOLUME MÍNIMO, 17

POR UMA ESTÉTICA DA COMUNICAÇÃO, 21

O SUBLIME NO BANAL, 37

A SALVAÇÃO PELAS IMAGENS, 53

ELOGIO DA LEVEZA, 71

POÉTICA DO COTIDIANO, 83

NEM SERTÃO, NEM FAVELA, 101

DE VOLTA PRA CASA, 115

PAISAGENS E NARRATIVAS, 133

ANDANDO COM PAUL AUSTER, 147

MÚSICA PARA DESAPARECER, 165

BOSSATRÔNICA E LOUNGES, 181

No mês do cavalo

Ana Chiara¹

De fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá.

Clarice Lispector, *Água viva*

Vi aparecer então um cavalo branco, e seu cavaleiro tinha um arco; foi-lhe dada uma coroa, e ele partiu como vencedor para tornar a vencer.

Apocalypse

O cavalo é uma coisa muito masculina, o centauro é muito masculino, sagitário é muito masculino, como então vc se quer tão fêmea assim?

Ítalo Moriconi

No mês do cavalo, quando incorporo meu sagitário. Quando monto um cavalo nunca antes montado.² Quando sou uma cavala querendo dar coices e galopar no descampado, espumando e sem freio, vem esse moço falar de delicadezas...

¹ Professora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e autora de *Pedro Nava – um homem no limiar* (Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001) e *Ensaios de possessão (irrespiráveis)* (Rio de Janeiro: Caetés, 2006), do qual este artigo foi gentilmente cedido.

² BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução Celso Libânio Coutinho,

Quando me perco numa égua cheia de fúria *derrubando os pianos da aurora*,³ quebrando as cercas com as patas, refugando arreios, e dando dentadas no ar, vem o moço me falar de afetos e de suaves entardeceres em Dawson's Creek. Eu mergulhada em plena noite e querendo a guerra, o terror, a pornografia.

Eu que o que “*escrevo é um só clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira*”.⁴ Eu que misturo as estações de rádio mais populares e os nomes dos autores mais respeitáveis — revelo agora um instantâneo de todo esse movimento que dilui, dissolve *e-mails*, cartas de amor, ensaios, leituras, vida acadêmica, autobiografia, performance, ficção e muita lorota. Movimento irrespirável. Nada de quadris travados. Nada de beijos engolidos. E o que escrevi agora sai daqui pra lá também. Fluxos de palavras que seguram no ar o cotidiano e brincam de peteca. Não deixam nada pousar. Tudo compartilhado nestas páginas que não se dobram sobre si mesmas. Espargem-se como a água de um batismo bem profano.

Lendo o texto do moço quase escuto a voz tranqüila dele a me falar de serenidade, de suavidade, de simplicidade. Eu de partida num barco bêbado sem temer o naufrágio, me afogando em pouca água, e o moço me chamando pra me sentar em torno de uma colcha de retalhos, conversando com mulheres...

No mês do cavalo, quando sou um no terreiro de candomblé, bolando com uma entidade totalmente desconhecida, dançando um batuque incontrolável, soltando os bichos, babando uma língua arcaica, vem o moço bonito do Planalto querendo me trazer de volta pro cotidiano. Eu, puro *pathos*, um pato suicida, querendo o inconfessável, o incontrolável, o incontentável, o irrespirável, tenho de ficar pisando em ovos e ajustar minha cabeça para pensar do ponto de vista de uma geração mais jovem, uma geração que não é

Magali Montagné e Antonio Carlos Sechin. São Paulo: Ática, 1992.

³ MENDES, Murilo. Poema barroco. In: PICCHIO, Luciana Stegagno (Org.). *Poesia completa & prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 394.

⁴ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Circulo do Livro, [s. d.], p. 11.

a minha, tendo que me parir num outro século, num novo clima, novo espírito do tempo.

Eu, criada no canto de louvor à transgressão, ao excesso, ao transtorno, procuro entender os moços e suas estratégias de resistência estética. Eu, batalhando tanto por uma experiência interior, por um transe, um êxtase. Eu, que acabei de tatuar o ideograma *Ko* (revolução) na minha omoplata esquerda, protegendo por trás meu coração. Eu: me segura que vou dar um troço. Ele dizendo: menos, menos, menos.

Tento chegar bem próximo do moço dessa geração para entender o que pensa como pensa o cotidiano. Pergunto o que é cotidiano? Posso ainda pensar o cotidiano como cotidiano? Lembro que para minha geração o cotidiano talvez fosse o contrário da esfera pública para onde muitos se bandearam pegando em armas, fazendo política, sexo e *rock and roll*. Talvez fosse o espaço rejeitado da mediania, o espaço tedioso da repetição, do mal-estar, do nada de extraordinário acontecendo. Lembro a canção de Chico Buarque: *todo dia ela faz tudo igual me acorda às seis horas da manhã*. Lembro que Caetano ao gravá-la deu um tom bêbado à interpretação como se a corresse por dentro. Caetano lembrava o quanto de cachaça para suportar o todo dia, tudo igual... Lembro o cotidiano dos contos de Clarice quebrados ao meio pela irrupção de algo inesperado e perturbador. Lembro que fugíamos do cotidiano em busca de quê? Nem me lembro mais, talvez de aventura...

Pergunto se atualmente nestes dias de relações esgarçadas, da opressão de um sistema de trabalho competitivo e exaustivo, da influência e sobredeterminação de imagens invasivas e da própria violência urbana, pergunto se nestes dias o cotidiano não seria uma elaboração defensiva diante da precariedade e imprevisibilidade das vidas comuns ameaçadas de todos os lados, em todos os níveis. De que cotidiano ele trata afinal? Quem poderia negar os afetos violentos do cotidiano: medo, raiva, inveja, ciúme, sentimentos inconfessáveis e por isso mesmo todo-poderosos? Penso na guerra surda dos afetos cotidianos Penso na tensão por detrás de afetos cotidianos,

das ações cotidianas. Nenhuma compaixão. Passo por mendigos chagados todos os dias. Passo pela mulher que vive dentro do saco de lixo na Lagoa Rodrigo de Freitas. Aos domingos escuto à noite tiros na Rocinha. Fora a rotina, o que é o cotidiano nas cidades, o que é o cotidiano de uma guerra?

Esta é uma historinha infantil. Mas tem sangue. Não se assuste, não tenha medo. Era uma vez... Repito: quem nunca na vida atirou num passarinho? Quem nunca derrubou o caminho de uma lagartixa? É tudo a mesma coisa pretinho. Pequeninho. No País do Bem, até na hora da morte de alguém, a gente aprende a contar. Carneirinho.⁵

A palavra cotidiano fica boiando na minha frente. Ela brilha como uma ilusão. Como uma bolha de ar, pode ser desfeita a qualquer minuto. Basta para isso que um homem decida pegar um avião e entrar com ele numa torre. Basta pôr um cinto de explosivos e viajar no metrô. Basta estar passando pelas grandes vias do Rio no meio de um tiroteio. Daí então o sublime do cotidiano, o sublime doméstico, delicado e sutil da morte de uma Otacília se transforma num BIGBANG SUBLIMÃO. Numa hipercatástrofe. Num filme mirabolante que eu não quero entender e eu pergunto pra minha filha ao telefone: Mas é um filme, não é? E ela me diz: — Mãe, você não está entendendo?

Talvez o cotidiano contemporâneo seja essa possibilidade do terror a cada momento ou a impossibilidade do cotidiano. Além, é claro, do terror do cotidiano. Da mesmice. Da chatice. Da caretice. Ou talvez seja apenas o meu terror cotidiano.

Volta a voz mansa do moço a me dizer da experiência estética como antídoto contra o retorno do real. E eu quero me envenenar com todos os naturalismos de Aluízios a Ferrez. Logo eu, uma americana embriagada de real, que assino um texto dizendo que aqui no país dos sem-dentes, o real cobra seu preço, estranho essa

⁵ FREIRE, Marcelino. Faz de conta que não foi nada. *Angu de sangue*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p. 107.

prevenção dos jovens contra a natureza escandalosa, artificial e delirante da literatura naturalista.

Eu para quem a experiência estética é o provisório absoluto, a presentificação absoluta de um outro, uma presença absoluta, uma exigência absoluta de deslocamento, um coito absoluto, um evento singular de violência e de violação da linguagem, procuro entender o sinal de menos proposto por uma concepção estética fundada no quietismo quase oriental, no silêncio, na não-ação. Eu, formada pela estética do assalto e da guerra, quero entender o pacifismo jovem que tenta me seduzir. Caio na conversa? Vai ser bom pra mim?

Logo agora no mês de dezembro, quando invoco meu cavalo e quero corcovear, quero esfregar a pata no chão, tomar impulso e me lançar mundo afora, no mundo de fora, vem o moço de Brasília pra me falar da casa e de intimidade. Mas minha casa está uma bagunça! Quero dizer. Mas o que é a intimidade sob as mil formas de devassamento? O que é o espaço da intimidade? O íntimo? O desejo? Mas sob quais garantias? A da conta do analista? Dos prozacs? Dos viagras? Das mil maneiras de ajustes do corpo aos padrões da imagem? O que é o espaço da intimidade quando a morte — o evento mais íntimo e intransferível — está sob ameaça de acabar nos condenando à decrepitude infinita? Envelhecer pra sempre diante do espelho. Envelhecer diante dos olhos dos jovens. O fim da picada não poder ter um fim. Tédio alastrado à eternidade. As rugas se tornando pregas, a pele descolando das carnes.

De que se defendem estes jovens quando querem compartilhar o espaço da intimidade, para o que estão fechando as portas de suas casas? Quando valorizam as casas afastadas, as casas de campo, de férias, próximas de um lago mítico, casas do arcadismo pacífico. Casas protegidas contra o perigo das bárbaras invasões, das balas traçantes que embelezam como fogos de artifício os céus de nossas favelas? Fecham a porta para a diferença? Querem o abrigo do mesmo? Dos ‘copines’? Ao contrário do *flâneur* e do homem da multidão querem um abrigo, um habite-se, um hábito? E eu querendo sair no cordão, me perder no múltiplo mínimo comum,

ser nenhuma, dissolúvel em água, comprimido efervescente. Pura exterioridade. Tecida de citações e referências de outros. Uma camiseta com uma frase estampada no peito. Ser o outro. Ser outra. Livrar-me de mim. Compor novas biografias sem memória, sem nada para lembrar. Esquecer para poder lembrar. Quero ser um fluxo à moda de Clarice:

Nova era, esta minha, e ela me anuncia pra já. Tenho coragem? Por enquanto estou tendo: porque venho do sofrido longe, venho do inferno de amor mas agora estou livre de ti. Venho do longe — de uma pesada ancestralidade. Eu que venho da dor de viver. E não a quero mais. Quero a vibração do alegre. Quero a isenção de Mozart. Mas quero também a inconseqüência. Liberdade? é o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e agüento-a não como dom, mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo.⁶

E no mais: vivendo na cola do interior das coisas não alimento nenhum desejo de compartilhar a minha impossível intimidade, pois, se no íntimo, no fundo do fundo, persistir um segredo improvável, indevassável, inconfessável, o segredo é secreto. Chave jogada fora. Fechado numa couraça, preso dentro de conchas nacaradas, uma ostra, um bicho, um ouriço, um monstro. Que não interessa nem a vocês, nem a ninguém. Nem a mim. Não interessa mesmo.⁷

⁶ LISPECTOR, Clarice. Idem. p.17.

⁷ Este texto foi publicado no livro *Ensaio de possessão (Irrespiráveis)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

Para ouvir no volume mínimo

Inútil beleza
A tudo rendida,
Por delicadeza
Perdi minha vida.
Arthur Rimbaud
(trad. de Augusto de Campos)

Tudo começou, começa com o desejo de falar sobre a beleza hoje em dia, da possibilidade da estética, após os Estudos Culturais. Uma estética adequada a uma produção cultural e artística que se firmaram após os anos 70 do século passado, quando cada vez mais os meios de comunicação de massa se tornam parte integrante da experiência cotidiana das sociedades contemporâneas, de nossos afetos, desejos e memórias, ao mesmo tempo em que os projetos modernos se transformam em meio ao debate da pós-modernidade, na crise de utopias universais e do *ethos* vanguardista em busca do novo. Termino com a sensação de que a crença na beleza e a beleza da fé andaram juntas nesse caminho. Beleza e fé.

Os ensaios têm um fio condutor na delicadeza, embora ela nunca se explicita de todo. A delicadeza se traduz desde a busca de uma sutilidade conceitual para apreender os trânsitos entre filmes, romances e músicas de diferentes culturas até a seleção dos trabalhos escolhidos, de Kieslowski, Bressane, Rafael França a Terence Davies,

de seriados da Sony, filmes hollywoodianos ao cinema brasileiro e a poemas de Carlito Azevedo. Resgato *Buriti*, de Guimarães Rosa, para compor uma genealogia possível na literatura brasileira de uma poética da intimidade, presente nos romances de Adriana Lisboa e João Almino, que se contrapõe a uma estética da violência e do excesso tão valorizada pela crítica e pelo público hoje em dia.

A delicadeza não é, portanto, só um tema, uma forma, mas uma opção ética e política, traduzida em recolhimento e desejo de discrição em meio à saturação de informações. Essa busca de pertencimento está traduzida, de forma exemplar, na ficção de Paul Auster e Rubens Figueiredo, na música ambiente de Brian Eno, seus herdeiros, particularmente a partir do encontro com a Bossa Nova, realizado por Suba e Bebel Gilberto, bem como nos vídeos de Bill Viola, nos filmes de Michael Snow e nas paisagens afetivas de Wong Kar Wai e Julio Medem.

Cada imagem, som, narrativa, teoria, categoria me levaram a um novo encontro. O sublime no banal. A leveza no cotidiano. Eclipse do sujeito, do autor diante do mundo. Tudo se traduziu, por fim, em paisagens.

Atravesso teorias como paisagens, conceitos como imagens. As obras se dissolvem em devaneios e impressões. Pequenas ondas. Vestígios. Pegadas. Não há tempo para parar e entender de todo. A viagem tem que continuar.

Brasília, Rio de Janeiro e New York, três províncias do meu coração, três livros, três caminhos. Estou pronto. O que há de vir? Cerrado e mar se misturam.

Enquanto caminhava à beira do Walden, só nisto pensava, só isto escrevia. Conseguiria traduzir essa rarefação da experiência pessoal, a busca do desaparecimento, não da negação, nem da recusa?

Estar presente no evanescimento. Folhas caídas no chão. Transformação. Ressurreição. Gostaria de ter ajoelhado. Dizia. Valha-me Thoreau, que, neste mesmo lugar, tantas vezes deve ter olhado o mesmo lago. Paisagem há muito conhecida, que eu

seja fruto do seu ventre. Até que eu não mais seja. Nada. Nunca mais. Agora.

Isto não é um livro, é uma prece.

* * *

Essas paisagens só puderam ser o que são devido ao encontro e apoio de muitos amigos e colegas. Gostaria de fazer um agradecimento particular e pessoal a todos, mas não podendo, deixo aqui esta lembrança. Desculpem algum esquecimento.

Agradeço a Silvano Santiago, Ítalo Moriconi e a George Yúdice. Suas presenças estão por todo o livro.

Agradeço, em especial, à leitura e críticas de Adriana Lisboa, Ana Chiara, André Queiroz, Ângela Prysthon, Angélica Madeira, César Guimarães, Laura Podalsky e Muniz Sodré.

Agradeço à leitura amiga em momento difícil de Luciana Martins.

Agradeço as sugestões bibliográficas, filmes e CDs, comentários, críticas, questões e estímulo a Aline Khouri, André Brasil, André Lemos, Anelise Corseuil, Angel Loureiro, Antônio Marcus Alves de Souza, Benjamim Picado, Carlinda Fragale, Carlos Palombini, Célia Pedrosa, César Braga Pinto, Cláudia Mattos, Consuelo Lins, Chris Straayer, David Novak, DJ Dolores, Eneida Leal, Eneida Souza, Eric Dunlap, Esther Maciel, Eucanãa Ferraz, Evando Nascimento, Fabiano de Souza, Fernanda Goulart, Fernando Bastos, Fernão Ramos, Flora Sússekind, Gisela Castro, Guilherme Zarvos, Hans Ulrich Gumbrecht, Henry Abelove, Idelber Avelar, Irene Machado, Ismail Xavier, Ivone Margulies, Janice Caiafa, Jean-Claude Bernardet, João Cezar Castro Rocha, João Gabriel Teixeira, João Gilberto Noll, João Luiz Vieira, John Baldwin, John Smalley, Jorge Antunes, Julio Cabrera, Kai Fikentscher, Karl Erik Schollhammer, Kathryn Rosenfield, Laura Gonzalez, Liv Sovik, Luiz Augusto Carreira, Luiz Costa Lima, Luiza Jatobá, Márcia Vitari, Márcio Seligmann, Márcio Souza Gonçalves, Marco Antônio da Silva Mello, Mariarosaria Fabris, Marli Fantini, Mauro Porto, Mércia Pinto, Miriam Chnaiderman, Monclar Valverde, Murilo Seabra,

Nélia Rodrigues, Néstor Garcia Canclini, Orlando Mollica, Patrícia Moran, Paul Miller (DJ Spooky), Paulo Sérgio Duarte, Paulo Franchetti, Paulo Paniago, Paulo Reis, Pedro Tapajós (DJ the six), Rachel Esteves Lima, Raul Antelo, Renato Cordeiro Gomes, Ricardo Cutz, Robert Stam, Roberto Machado, Rodrigo Duarte, Simone Pereira de Sá, Sônia Roncador, Susanne Stemmler, Tânia Rivera, Tereza Negrão, Vera Follain, Vladimir Safatle, Walter Menon, Wander Melo Miranda, bem como as discussões que ampliaram as possibilidades deste trabalho feitas na UnB, UFBA, UFPE, UFRJ, PUC-Rio, UERJ, UFJF, UFMG, UFSC, New York University, Cornell University, Princeton University, Ohio State University, Illinois State University e nos congressos da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema, da Associação Nacional de Pós-Graduação em Comunicação, da Associação Brasileira de Literatura Comparada e da Latin American Studies Association. Muitos desses encontros possibilitaram a publicação de versões destes textos em diferentes periódicos como *Alea-Estudos Neolatinos*, *Ícone*, *Contracampo*, *Cinemais*, *ECO-PÓS*, *Grumo*, *Luso-Brazilian Review*, *Margens/Margenes*, *Número* e suplemento *Pensar do Correio Braziliense*. Agradeço a seus editores.

Agradeço a minha família, aos meus amigos, aos colegas da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, que me apoiaram, especialmente no meu período de pós-doutoramento. Agradeço ao CNPq, pela bolsa de produtividade científica, a CAPES, pela bolsa de pós-doutoramento, e ao Centro de Estudos Latino-Americanos e Caribenhos da New York University, por me ter acolhido.

Agradeço aos meus alunos, primeiras vítimas destas idéias, especialmente aos meus orientandos, que desenvolveram trabalhos mais próximos a esta pesquisa: Décio Gorini, Denise Moraes, Manoel Bastos, Maria Villar, Layo de Barros, Pablo Martins, Leonardo Fernandes, Gustavo Falleiros, Camila Garcia, Elizabeth Medeiros e Cicero Bezerra.

Por uma estética da comunicação¹

Para Cláudio da Costa

Somente a dicção nobre poderia a tais alturas consolar-me. Mas não o ritmo seco dos diários que me exigem.

Ana Cristina César

Em meio às polêmicas que os Estudos Culturais enfrentaram na passagem do eixo de debates da Escola de Birmingham para a explosão multiculturalista nos EUA dos anos 80 e 90 do século passado, uma das questões mais subestimadas foi a da estética (SARLO, 2003, p. 32). Considerada como espaço do canônico, do prazer individual e despolitizado, aparentemente pouco se avançou nesse terreno, embora, desde o início, “os Estudos Culturais não tivessem procurado destruir a estética, mas ampliar a definição de arte ao considerar seriamente a cultura popular” (FELSKI, 2005, p. 32). E “confundir um interesse pela cultura popular com uma ênfase sociológica no conteúdo é desconsiderar a essência do projeto dos Estudos Culturais” (idem, p. 33).

A proposta deste livro é resgatar esse caminho silenciado. Contudo, não se trata mais de procurar “o popular que nos interpela a partir do massivo” (BARBERO, 1997, p. 308), mas radicalizar as

¹ Uma versão anterior deste ensaio foi publicada em *Mídia, cultura, comunicação 2*, organizado por Barbara Heller e outros, Editora Artes & Ciência, São Paulo, 2003.

propostas sobre o hibridismo (processos socioculturais de intersecção e transação constituidoras de interculturalidades), evitando que o multiculturalismo se torne um processo de segregação (CANCLINI, 2001, p. 14 e 20), ou, como prefiro, afirmar uma cultura *pop* transnacional em que há espaço para diferenças não necessariamente decorrentes de especificidades nacionais.²

Nesse contexto, nosso desejo vai, sobretudo, no sentido de ampliar as possibilidades da estética, menos como um manifesto do que como um gesto. Não se trata de um retorno a tradições clássicas, anteriores aos dilemas modernos, mas sua atualização dentro de uma sociedade midiática.

É necessário não deixarmos esse campo apenas para um pensamento conservador³ que distancia a arte da vida e dos debates contemporâneos; nem persistir na mera culturalização da arte, impetrada por políticas de identidades estreitas. Para tanto, procurei fazer dialogar o Pragmatismo com a ótica benjaminiana na busca de uma estética da comunicação, mais centrada na experiência do que na identidade, que se traduz numa poética do cotidiano, mediada pelos meios de comunicação. Ao procurar revitalizar os Estudos Culturais com o resgate da tradição democrática pragmatista, penso que a estética é reafirmada duplamente nas suas dimensões

² Alberto Moreiras (2001) pergunta se os Estudos Culturais podem desenvolver um estilo de pensamento que não esteja mais associado com postulados estético-historicistas destinados à construção e ao fortalecimento do Estado nacional-popular. Essa questão também me interessa nesta minha proposta que vai em sentido diferente do de Moreiras ao resgatar a estética do projeto moderno-canônico e atualizá-lo diante dos desafios de uma cultura midiática.

³ Já mapeado no contexto norte-americano (BÉRUBÉ, 2005). Para uma visão que faz um diálogo mais rico entre os Estudos Culturais, o pensamento pós-estruturalista e uma perspectiva latino-americana, ver os recentes livros de George Yúdice (2005) e Silviano Santiago (2005), bem como os trabalhos de Néstor García Canclini (2005), Eneida Souza (1993, 2002), Beatriz Resende (2004) e Ângela Prysthon (2002). Para apreender os processos diferenciados de constituição dos Estudos Culturais ingleses e norte-americanos e evitar o repetido discurso de uma volta “patriarcal” à Escola de Birmingham, como se nos trabalhos de Raymond Williams, Richard Hoggart, Stuart Hall estivessem “sua verdadeira essência” (HALL, 2003, p. 199), é importante lembrar o trabalho de Stanley Aronowitz (1993).

individuais e coletivas. Primeira paisagem desta viagem que está começando.

Beauty crowds me till I die,
 Beauty, mercy have on me!
 But if I expire today,
 Let it be in sight of thee.

Emily Dickinson

A estética entendida a partir do século XVIII como estudo do belo e da arte se viu logo bombardeada nas suas pretensões universais e abstratas. A estética foi banida, colonizada pela política e pela economia, isolada nas suas próprias referências. O que me interessa no momento não é tanto falar da fragilidade do valor e da heterogeneidade contemporânea, como apontaram diferentes autores ao fazerem a crítica de uma estética universal e abstrata,⁴ quanto colocar a estética, na esteira de Foucault, como possibilidade de existência, práticas do sujeito, mas também uma “estética das condutas” (GALARD, 1997, p. 15) performativa, definida por uma questão ética: como intervir no mundo.

A recuperação da estética na atualidade passa menos pelo elogio monumentalizador das (neo)vanguardas do que pela aproximação da arte a uma vida cotidiana, marcada pelas imagens midiáticas, fundamentais para entender a cultura contemporânea não só ao se falar das condições de produção e de recepção, mas na análise do que antes chamávamos mensagem, produto, obra. Este é meu ponto de partida: uma estética da comunicação.

Há uma diversidade de sentidos na forma como a expressão “estética da comunicação” vem sendo utilizada, desde para traduzir o impacto das técnicas, mídias massivas (COSTA, 1999, p. 17), especialmente das novas tecnologias da comunicação (COSTA, s.d., p. 38) até o processo generalizado da estetização da vida cotidiana,

⁴ Ver HUNTER, 1992, p. 347-372; YÚDICE, 1989 e 1997; MARQUES e VILELA, 2002; RICHARD, 2002, p. 175 e 186.

presente no trabalho de Michel Maffesoli (GUIMARÃES, 1997; VALVERDE, 1997) e Mike Featherstone. Interessa-me reafirmar, seguindo um filão pragmatista,⁵ a necessidade de resgatar o afetivo, o corporal, como possibilidade de comunicação, diferente de posições meramente intelectualistas, construtivistas e cerebrais, tão presentes na teoria e na produção marcadamente modernas que isolaram a arte da vida, erigindo a modernidade ocidental como cânone, monumento, referência incontornável. O que vem do Pragmatismo é o comum⁶ como categoria, a filosofia do homem comum, uma poética do cotidiano, não a filosofia do super-homem nietzschiano, nem a experiência como impossibilidade e transgressão.

Na perspectiva de uma estética da comunicação é fundamental diluir cada vez mais as fronteiras entre arte erudita, popular e massiva, desconstruir o dualismo experimental e comercial, fazer dialogar objetos de valor estético com produtos culturais, não para considerá-los apenas como mercadorias dentro de uma indústria cultural, mas como coisas dentro de uma cultura material, que têm uma vida social (APPADURAI, 1986, p. 3 e 5). Essa estética reafirma a centralidade da reprodutibilidade técnica do audiovisual para pensar a arte a partir da segunda metade do século XX, de forma diferenciada de qualquer visão instrumental da comunicação, colocando-a na esfera da possibilidade de compartilhamento de experiência, não simples troca de informações (RODRIGUES, 2000), nem sinônimo de produção (FELD, 1994, p. 160-161). A comunicação não é nem idéia, nem ação, mas um “processo de intersecção pelo qual objetos e eventos por intermédio de atores sociais se tornam significantes ou não” (idem, p. 78).

Dentro das diversas experiências estéticas, pensar uma obra artística como fenômeno comunicacional implica não só situá-la

⁵ Ver DEWEY, 1958; PARRET, 1998 e SHUSTERMAN, 1998.

⁶ Obviamente, não se trata de restringir a questão do comum ao Pragmatismo, sendo uma questão fundamental, para pensadores tão distintos como Emerson, Wittgenstein e Stanley Cavell, para não mencionar a própria abertura que Raymond Williams realizou ao dizer que a “a cultura é o comum” (“*culture is ordinary*”), atualizada por Bruce Robbins como “a cultura global é o comum”.

em diálogo com o solo histórico, como já o fazem há muito tempo os estudos de sociologia da cultura e da arte, notadamente de vertente marxista, mas implodir a dialética e/ou a dualidade entre arte e sociedade,⁷ bem como ir além dos estudos de representações⁸ sociais, radicalizando as aberturas realizadas pelo debate sobre articulações,⁹ mediações¹⁰ e circuitos¹¹ num fluxo de discursos, imagens e processos que transitam social e temporalmente, como uma narrativa que traduz a experiência contemporânea. Ao considerar esses fluxos como narrativas, vamos além das considerações que enfatizam apenas seu caráter mercantil, sem nos isolarmos em visões formalistas à medida que elas se tornam experiências dos sujeitos contemporâneos.

Mas antes de precisarmos a compreensão desses fluxos como narrativas, seria importante entender a abertura que o termo “experiência” possibilita, pois viabiliza uma mediação fundamental: “as transformações do *sensorium* dos modos de percepção” (BARBERO, 1997, p. 72). Ainda que seja imediata na percepção, a experiência¹² traz não a verdade, mas uma estória, uma verdade que é sempre mediada por discursos sociais (SCOTT, 1999, p. 42). A partir dos Estudos Culturais e dos Estudos de Gênero, a experiência não só se insere num solo sócio-histórico, mas se constitui como a encarnação,

⁷ Aqui me refiro, em geral, à necessidade de ir além de uma perspectiva marxista, e, em particular, no contexto brasileiro dos estudos literários, à importância de arejar e não monumentalizar a herança de Antonio Candido (ver exemplo dessa monumentalização em CEVASCO, 2003, p. 173-188).

⁸ Obviamente, não estamos nos referindo a obras sofisticadas como as de Auerbach e Costa Lima centradas na discussão da *mimesis*.

⁹ “Formas de pensar as estruturas como jogo de correspondências, não-correspondências e contradições; fragmentos ao invés de unidades” (SLACK, 1996, p. 112).

¹⁰ “Lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural” de um meio (BARBERO, 1997, p. 292).

¹¹ “O circuito é a estrutura de circulação dos textos. Trata-se de uma noção panorâmica, visando demarcar terrenos no plano histórico-situacional. Os circuitos determinam as molduras, os frames discursivos a partir dos quais se pode analisar mais de perto cada obra ou trajetória autoral em particular” (MORICONI, 2005).

¹² Essas reflexões se iniciaram no meu ensaio “Experiência e escritura”, publicado no livro *O homem que amava rapazes*, para refletir sobre a experiência do pesquisador no ato da escrita.

a narrativa de identidades, por onde transita. Identidade que deve ser vista não como questão lógica, formal, filosófica, mas, sobretudo, histórica, social e política. A experiência, lembrando Joan Scott, não é origem de explicação, evidência autorizada, mas o que buscamos explicar, aquilo sobre o qual se produz conhecimento (idem, p. 27), que nos diz que é importante refletir sobre quem fala (idem, p. 31). Há mesmo uma convergência entre os Estudos Culturais e o Pragmatismo, ao se enfatizar que a experiência é uma “atividade” (ABRAHAMS, 1986, p. 77) que ocorre sempre num espaço relacional (DEWEY, 1958, p. 44), sendo uma forma de compartilhar, uma possibilidade de diálogo.

Em contraponto a essa visão, digamos comunicacional, da experiência, seria importante dialogá-la com outra tradição, que podemos chamar de trágica. A experiência, para Foucault (1994, p. 43), não é um olhar reflexivo sobre um objeto qualquer do vivido, que se defronta com o cotidiano na sua forma transitória para lhe retirar significações, nem encontra o sujeito que se é como efetivamente fundador nas suas funções transcendentais. A visão de Foucault também se diferencia de uma tradição pragmatista, em que a experiência é conhecimento acumulado e contínuo de eventos passados, que necessita de estabilidade e descanso para se concretizar (DEWEY, p. 16-17) e implica uma satisfação nas lutas e conquistas (idem, p. 19) do presente. Foucault se insere mais na tradição de Nietzsche, Bataille e Blanchot, para quem a experiência é tentativa de atingir um certo ponto da vida que seja o mais próximo possível do “invivível”, que requer um máximo de intensidade e ao mesmo tempo de impossibilidade, talvez como para Walter Benjamin, que requer muitas vezes fazer tábula rasa para que possamos ir para a frente (1985, p. 116). A experiência tem por função retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência revela e oculta, tem espaços de luz e de sombras. A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida; ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças. Há uma

constante negociação para que ela exista, não se isole. Aprender com a experiência é, sobretudo, fazer daquilo que não somos, mas poderíamos ser, parte integrante de nosso mundo. A experiência é mais vidente que evidente, criadora que reprodutora.

A experiência é o que resta, quando as grandes idéias, os grandes pensadores não satisfazem mais, é brechas abertas em sistemas demasiado acabados, fechados ou que se tornam fechados, ortodoxias para crenças, cacoetes para epígonos. A liberdade do caminho, das infidelidades e traições teóricas, dos deslocamentos institucionais, das derivas existenciais, dos encontros ocasionais e inesperados. Com medo, com riscos. Não se trata apenas de desaprender, de jogar com o saber cristalizado, incrustado. Nem também lembrar o já vivido, mas a atenção desatenta pelo momento. O ar entra limpando a poeira. O vento passa e já esquecemos. Dançar e cantar no meio da chuva. A experiência é instável, impressão, rastro, vestígio, não é de um sujeito isolado, nem da linguagem sem sujeito, mas das coisas, da matéria, do encontro. A palavra solidária, compartilhada, mesmo quando só possa ser narrada com muita dificuldade.

Na tensão presente entre as diversas acepções sobre a experiência, apostamos na experiência que refaz mesmo a teoria pela narrativa. Se a partir de Walter Benjamin (1985, p. 165-196), em seu famoso ensaio “O narrador”, poderíamos pensar no declínio da narrativa e na dificuldade de intercambiar experiências, associados à reprodutibilidade técnica da imagem e à ascensão da informação, após o impacto da televisão e da proliferação de novas tecnologias, trata-se menos de falar em declínio do que em transformação, possibilidade aventada também por Benjamin (1985, p. 114-119), em outro contexto, no ensaio “Experiência e pobreza”, ao problematizar a noção de experiência apenas como mero acúmulo de memória, de forma linear, e defender a descontinuidade e o esquecimento como empobrecimento necessário da experiência, para que se tenha um olhar menos nostálgico diante do presente. O que Benjamin desvaloriza, Silviano Santiago considera como núcleo do que podemos chamar de uma

experiência contemporânea. Ao invés de tensionar experiência e o acontecimento, Santiago valoriza o acontecimento como centralidade do presente marcado pela imagem e pelo desejo, em que o observar mesmo é uma experiência (SANTIAGO, 1989, p. 38-52).

A experiência se faz fluxo a ser narrado, compartilhado. Ao considerar o fluxo como experiência ou falarmos em experiência multimídia, estamos num horizonte em que as linguagens se cruzam e convergem tecnologicamente, tanto na produção quanto numa recepção cada vez mais marcada por uma simultaneidade de meios e sensações. Se houve um momento em que o grande dilema estava em definir as linguagens literária, fotográfica, cinematográfica e assim por diante,¹³ hoje parecem mais rentáveis os espaços de intersecção, recorrentes na tradição experimental das instalações e performances, e “entre-imagens” (BELLOUR, 1997, p. 14-17), para definir esse espaço de passagens.

Talvez esses fluxos nos lancem a um outro tipo de experiência, que mal vislumbramos, mas não creio que seja a volta a uma dimensão trágica da modernidade, na esteira de Blanchot e outros, mas certamente teríamos que aprender com a arte na sua materialidade. “A escrita da arte abre para uma experiência em que a interpretação se dá sobre um fundo de indeterminação”, afastando-se da comparação da obra-de-arte com a conversação, marcando uma diferença radical entre a comunicação oral, reversível, instituída no elemento da língua natural, entre locutores, e a instituída, por meio das linguagens de arte, entre um criador e um fruidor (LUZ, 2002, p. 98).

Nesse horizonte, os fluxos contemporâneos são narrativas complexas de nossa época. O uso da narrativa como ato social tensiona a demanda mercadológica por um contato maior com o público, já marcado pela espetacularização do privado e pela demanda de movimentos sociais em busca de uma sociedade que se pretenda

¹³ Trata-se aqui de me diferenciar de qualquer discurso que insista na literariedade do discurso literário ou na especificidade do discurso cinematográfico, ou de forma mais ampla, na artisticidade do discurso artístico.

multicultural e democrática. O ato de narrar implica um uso afetivo, num contexto indissociado do mercado, mas não deixa os fluxos aprisionados no lugar-comum e no clichê, joga com esses elementos para uma elaboração com uma pluralidade semântica em diálogo com o público transformado em autor.

A narrativa deixa de ser algo desvalorizado como espaço dos estereótipos, associado a produções comerciais e convencionais, como no clássico ensaio de Laura Mulvey, *Prazer visual e cinema narrativo* (1991, p. 435-454). O fascínio visual, como lembra Steven Shaviro, seria não uma “compulsão irresistível, passiva” (SHAVIRO, 2000, p. 8), uma “fixação estabilizadora”, mas uma “mobilidade incansável”, (idem, p. 9). No horizonte das ambigüidades pós-modernas e pós-utópicas, em que o novo e o choque deixam de ser marcas de ruptura para se tornarem estratégias de marketing e de produção da notícia, a narrativa e o fascínio pela imagem ganham um novo interesse, valorizando a aproximação afetiva ao invés de um distanciamento brechtiano ou do elogio da negatividade de Adorno, álbis cada vez mais desmobilizadores, incapazes de lidar com o contemporâneo e oferecer alternativas. Nem todo conflito implica um ato crítico, nem toda reconciliação apaga as diferenças.

De que estética ainda podemos falar? E é dela que quero falar, não só de crítica, leitura, interpretação de obras. Uma estética, sem dúvida, localizada e engajada num tempo e numa sociedade, ao invés de abstrata e universal, que emerge do embate com as materialidades, mas procura confrontá-las, compará-las, estabelecer séries, linhagens, a partir de problemas, conceitos, categorias. Uma estética interessada, parcial e empenhada, sem que implique uma submissão a interesses de partidos políticos, classes e/ou grupos sociais. Uma estética *pop*,¹⁴ que não tem medo do fácil, como na

¹⁴ Para reflexões que partem da música *pop* para discutir o conjunto da estética contemporânea, não-formalista, afetiva, destaco Frith (1994) e Baugh (1994), que conformam um novo mapa estético e afetivo, diferente do que Jameson (1996) chama de esmaecimento de afetos, de afetos auto-sustentados e impessoais, marcados por uma certa euforia, por uma intensidade esquizofrênica valorizadora do presente e uma falta de memória; diferente também do que Grossberg chamou

canção *Fácil*, de Jota Quest, da redundância informativa, do descartável e que coloca no mesmo lugar o que antes chamávamos de popular e erudito; experimentalismo e cultura de massa. Uma estética híbrida, intertextual, transemiótica, multimidiática, centrada em categorias e conceitos transversais. Longe estão as querelas por definir linguagens artísticas e campos do conhecimento, que só interessam aos burocratas do pensamento encastelados no poder que a especialização pode lhes conferir. Está só começando o trabalho de dissolução das especificidades disciplinares.

Uma estética centrada na experiência, palavra artilosa, múltipla, que traz uma tensão constante entre a possibilidade de acúmulo e comunicação e/ou sua impossibilidade. Essa experiência está sempre além da arte, mas afirma o seu lugar como forma de conhecimento e de estar-no-mundo, indo além da sua mera consideração como mercadoria. Uma estética da comunicação, não dos meios de comunicação de massa. Mas quando nosso cotidiano¹⁵ se transformou em experiência multimidiática, o que fazer?

REFERÊNCIAS

ABRAHAMS, Roger. Ordinary & extraordinary experience. In: TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Org.). *The anthropology of experience*. Chicago: University of Illinois Press, 1986.

APPADURAI, Arjun. Introduction: commodities and the politics of values. *The social life of things*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

de colapso da relação entre afeto e sentido, em que as experiências afetivas não estariam mais ancoradas em mapas sociais, incapazes de organizar nossas vidas (1992, 1997).

¹⁵ Para um outro desdobramento sobre a relação entre estética e vida cotidiana, ver GUIMARÃES (2004).

ARONOWITZ, Stanley. *Roll over Beethoven: the return of cultural strife*. Hanover: Wesleyan University Press, 1993.

BARBERO, Jesús Martín-. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma estética do rock. *Novos Estudos-CEBRAP*, n. 38, mar. 1994.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BÉRUBÉ, Michael (Org.). *Aesthetics and cultural studies*. Oxford: Blackwell, 2005.

CANCLINI, Néstor García. Prefácio. In: _____. *Culturas híbridas*. Barcelona: Paidós, 2001.

_____. Norte y Sur en los Estudios Culturales. In: _____. *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2005.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

COSTA, Mario. *L' estetica dei media: avangardie e tecnologia*. 1. ed. Roma: Castelvechi, 1999.

_____. L' esthétiquede la communication et le temps technologique, *Art Press*, n. 285.

DEWEY, John. *Art as experience*. New York: Capricorn, 1958.

FELD, Steven. Communication, music and speech about music. In: KEIL, Charles; FELD, Steven (Org.). *Music grooves*. Chicago: Chicago University Press, 1994.

FELSKI, Rita. The role of aesthetics in cultural studies. In: BÉRUBÉ, Michael (Org.). Op. cit.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*, v. 4 (1980.1988). Paris: Gallimard, 1994.

FRITH, Simon. Towards an aesthetics of popular music. In: LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan (Org.). *Music and society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto*. São Paulo: Edusp, 1987.

GROSSBERG, Lawrence. Ideology and affective epidemics. In: *We gotta get out of this place*. New York/Londres: Routledge, 1992.

_____. Postmodernity and affect: all dressed up with no place to go. In: *Dancing in spite of myself: essays on popular culture*. Durham/Londres: Duke University Press, 1997.

GUIMARÃES, César. Para compreender a experiência estética. In: Encontro Nacional da Compós, 7, 1997, São Paulo. *Anais...* São Paulo: PUC-SP, 1997.

_____. A experiência estética e a vida ordinária; *E-Compós*, n. 1, 2004, www.compos.org.br.

HALL, Stuart. Os estudos culturais e seu legado teórico. In: *Da diáspora: identidades e media*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HUNTER, Ian. Aesthetics and cultural studies. In: GROSSBERG, Lawrence et al. (Org.). *Cultural studies*. New York/Londres: Routledge, 1992.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LUZ, Rogério. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2002.

MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Org.). *Valores*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Abrelac, 2002.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

- MORICONI, Ítalo. *Circuitos contemporâneos do literário*. Mimeo, 2005.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- PARRET, Herman. *Estética da comunicação*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- PRYTHON, Ângela. *Cosmopolitismos periféricos*. Recife: Bagaço, 2002.
- RESENDE, Beatriz. *Apontamento de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- RICHARD, Nelly. Resíduos e metáforas. In: *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- RODRIGUES, Adriano. Comunicação e experiência. Encontro Nacional da Compós, 9, 2000, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: PUC-RS, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- SARLO, Beatriz. Cultural studies and the literary criticism at the crossroads of value. In: HART, Stephen; YOUNG, Richard (Org.). *Contemporary latin american cultural studies*. Londres: Arnold, 2003.
- SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite da et al. (Org.). *Falas de gênero*. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 1999, p. 42.
- SHAVIRO, Steven. *The cinematic body*. 3 ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

SLACK, Jennifer Daryl. The theory and method of articulation in cultural studies. In: MORLEY, David; CHIEN, Kuan-Hsing (Org.). *Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies*. New York: Routledge, 1996.

SOUZA, Eneida. *Traço crítico*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

_____. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

VALVERDE, Monclar. A dimensão estética da experiência. *Textos de cultura e comunicação*, n. 37/8, dez. 1997.

YÚDICE, George. Marginality and the ethics of survival. In: ROSS, Andrew (Org.). *Universal abandon? the politics of Postmodernism*. 2. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

_____. *Debates atuais em torno dos estudos culturais nos Estados Unidos*, 1997. Mimeografado.

_____. *A conveniência da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

Toda uma vida naqueles flocos de neve que imaginei antes de ver. Penugens na janela. Um mundo todo de delicadezas. Eu só aqui olhando minhas lembranças enquanto a noite avança. Não mais estórias. Estou cansado do esforço de contar. Um assobio corta a noite. Poderia nunca mais parar. Paisagem inútil.

O sublime no banal¹

Para Ana Agra

Pudesse um poema, um amor,
pudesse qualquer esperança
viver assim o engano:
beleza, beleza
beleza,
mais nada.

Eucanãa Ferraz

Que destino teria a beleza hoje em dia? Seria o de Gustav von Aschembach em *Morte em Veneza* (1971), de Luchino Visconti? Quanto mais ele procura a beleza, mais se aproxima da morte. Seria essa impossibilidade o destino do esteta hoje em dia? Seria uma recusa desesperada da mediocridade como no suicídio de Mishima?² Ou seria, antes, o puro prazer de *voyeur* perplexo, imobilizado como no poema “Sob o duplo incêndio”, de Carlito Azevedo, epígrafe deste livro?

¹ Uma versão anterior deste ensaio foi publicada em *Literatura e Filosofia*, organizado por Evando Nascimento e outros, Editora da UFJE, 2004.

² “A atmosfera de compromisso desse tempo deve-se ao fato de que aquele que se esforça por viver e morrer na beleza se destina a uma morte que terá toda a aparência da ignomínia, ao passo que aquele que só aspira a uma vida e a uma morte, que são, na realidade, repugnantes, passa dias felizes” (Yukio Mishima apud GALARD, J., 1997, p. 14).

Penso ainda em *Beleza americana* (1999), o filme de Sam Mendes. Lester, o protagonista, se encanta por Angela, amiga de sua filha Jane, numa coreografia antes de um jogo na escola, em que música e desejo se fundem. Ele larga seu emprego, começa a fazer musculação, volta a ouvir *rock*, procura recuperar sua juventude. Ainda que essas cenas sejam tratadas pelo diretor como ridículas, patéticas, é a partir desse momento que o protagonista se modifica. No mesmo filme, o jovem Ricky é quem mais parece traduzir a possibilidade transformadora da beleza na vida cotidiana. Ele filma o que o rodeia, buscando não só ser *voyeur*, mas estar-no-mundo. Ao relatar a Jane o que de mais belo tinha filmado, um saco que por 15 minutos volteava à sua frente, ele se aproxima como nunca até então de outra pessoa. É pela beleza que acontece esta possibilidade, por breve que seja, de estar-no-mundo; trata-se mais de uma “intensidade” do que de uma “elevação” (LYOTARD, 1988, p. 111).

Falar da beleza não é um discurso inútil. Me coloca, ao mesmo tempo, no mundo novamente reencantado (BAUMAN, 1997, p. 42) e na minha própria solidão, ao “reunir/ cada fragmento nosso, perdido,/ de dor e de delicadeza” (Carlito Azevedo, “Na Gávea”). Ou seria este desejo, isto tudo ilusão? A beleza e nada mais sigo.

Essa busca da beleza passa primeiro pelo elogio, pelo retorno do sublime, seja como programa, seja como provocação. Estaria mesmo todo sentimento de encantamento e fascínio diante do mundo, das pessoas, reduzido a mero olhar de consumidor, marcado por padrões publicitários, que encobrem a realidade? É necessário mesmo uma viagem de redescoberta, de reaprendizado, sem medo da beleza uma vez mais, sem confundir estética com esteticismo,³ nem se limitar a salões de beleza ou academias de musculação. Uma viagem como a que o poeta Basho fez em *Trilha estreita ao confim* apenas para contemplar a lua cheia nascendo sobre as montanhas do santuário de Kasima.

³ Confusão ou redução das possibilidades da estética hoje em dia a um esteticismo fora de tempo é o que coloca Jameson (1998, p. 135), de forma candente: “Hoje, toda beleza é prostituída e seu apelo por um pseudo-esteticismo contemporâneo não é uma postura crítica e, sim, uma manobra ideológica”.

Mas o que fazer quando nosso cotidiano se transformou em experiência multimidiática? Acelerar, ir mais rápido, ser mais veloz, aderir ao simulacro⁴ ou estabelecer pausas, silêncios, recolhimento? Opto agora pelo sublime. O sublime não só como uma categoria do gosto, da experiência, nem como limite da representação moderna, mas, sobretudo, como uma categoria analítica e concreta⁵ de articulação das obras contemporâneas, para além dos impasses da arte moderna.

Sem me alongar, parto de uma primeira e precária definição do sublime. O sublime seria a experiência entre horror e prazer, experiência de fascínio diante de uma paisagem, uma pessoa ou uma obra-de-arte. Como nos lembra Nelson Brissac Peixoto (1997, p. 301-302), é “o impensável, o indiscernível”, “evidência de algo que não podemos ver nem definir, mas que nos arrebatam”, “desejo indeterminado e imenso”, “o inomeável, inenarrável”.

O sublime entra em cena no mundo latino (Longino, Cecílio, Plotino); aparece, com força, nos séculos XVIII e XIX, sobretudo na filosofia alemã, do Iluminismo (Kant) ao Romantismo (Schiller, Schelling), e mais recentemente é retomado, entre outros, por Lyotard. Só ressaltar dessa história o que interessa para discutir sua atualidade. Se para Longino (1996, p. 18), o sublime é “o eco da grandeza da alma”, essa aproximação do sublime com o grandioso continua para além do caráter épico presente em Longino, até em Kant (1995, p. 93), ao remeter ao absolutamente grande, ou nos românticos, no fascínio pelo indefinido e pela natureza. Mas já pelo menos em Burke (1993, p. 78 e 84), ou mesmo em Longino,

⁴ Explorei o simulacro — essa outra categoria que tensionada com o sublime é fundamental para a compreensão dos rumos da cultura e da arte contemporâneas — como base para uma estética do artifício, tanto no contexto do imaginário neobarroco (LOPES, 1999, p. 92-94) quanto no *camp* (LOPES, 2002, p. 104-111).

⁵ Neste sentido, estaríamos na contramão da posição de Lyotard (1993, p. 33): “Não há objeto sublime. E, se há uma demanda de sublime ou de absoluto no campo estético, cabe-lhe permanecer insatisfeita. Quando o comércio se apodera do sublime, transforma-o em ridículo. E já não existe estética do sublime, pois o sublime é um sentimento que extrai seu poder amargo da nulidade da *aesthesis*”.

há simultaneamente a associação do sublime com a infinitude, a magnificência, mas também surge uma outra tradição, bastante fecunda na modernidade, ao associar o sublime com o extremamente pequeno, possível de ser identificado na “fisionomia do comum” por Kierkegaard (CAVELL, 2003, p. 25) ou posteriormente, por exemplo, na memória involuntária de Proust. À medida que cada vez mais o grandioso, o monumental⁶ pode ser associado à arte dos vencedores, de impérios autoritários, da arte nazista, do Realismo Socialista aos épicos hollywoodianos, é justamente no cotidiano, no detalhe, no incidente, no menor, que residirá o espaço da resistência, da diferença.

Uma primeira aproximação seria possível entre o sublime e o sagrado. Tanto o êxtase místico quanto o sublime são marcados por uma suspensão e uma dificuldade em nomear o vivenciado, experiências que podem ser vistas como análogas ao orgasmo⁷ e à própria busca da arte moderna em representar o irrepresentável (NANCY, 1988), em transgredir os limites, transitar entre o ruído e o silêncio, explorar o fora da tela, das galerias, o fora do palco.

Mas apesar de o sublime, nos séculos XVIII e XIX, ser fruto da passagem de uma sociedade centrada em Deus e na religião como aparato institucional para uma sociedade laica, há uma perda do privilégio do encantamento diante de santos e deuses para que o mundo material possa também ser fonte dessa experiência (CADETE, 1997, p. 21). Hoje, esse reencantamento do mundo vem acoplado a toda uma discussão sobre o retorno do sagrado. Sem que a discussão do sublime perca sua especificidade, acreditamos que ela possa ser mais bem compreendida neste contexto mais amplo, que vai desde os novos e velhos fundamentalismos religiosos à cultura da *New Age* e a artistas contemporâneos tão

⁶ Para um resgate diferenciado do monumental, como categoria histórica contingente e instável, ver HUYSSSEN, 2003, p. 40.

⁷ É comum o uso de metáforas eróticas na literatura mística e de metáforas sacras na literatura erótica.

sofisticados como Tarkovski, Paradjanov, Sokurov e Bill Viola, quanto a música de Gorecki, Preisner e até na esfera da cultura *pop*, como a música de Moby.

Pode parecer surpreendente que no espaço da cultura *pop* e, notadamente, na música eletrônica, comumente associada a *bpms* acelerados, à celebração do corpo e ao hedonismo, houvesse uma possibilidade de contemplação e quietude. No entanto, Moby não está sozinho, mas, sem dúvida, sua *God moving over the faces of the water*, música instrumental de nove minutos, encena um caminhar a partir de explosões sonoras que aumentam e diminuem de volume, simulando aproximação e distanciamento do ouvinte. Num mundo em que qualquer experiência é banalizada, Deus ou o sublime não tem palavra, só música

Insistimos, contudo, que o sublime, afastado de uma dimensão metafísica, dualista, não implica a negação do mundo, do corpo e dos sentidos em favor do espírito. Como quando nos referimos à beleza, aqui também ao falarmos sobre o sublime, queremos atualizar o debate sobre a fé, sem aderirmos a visões conservadoras e institucionalizadas de discursos religiosos.

Sem dúvida, trata-se de uma suspensão. Mas se não podemos viver em constante encantamento e fascínio, aprendemos algo dessa suspensão? O que nos resta depois do gozo, a não ser talvez lembrar o sentido? Ou, ainda, a experiência do sublime poderia ser imemorial em meio à transitoriedade de tudo? Sua própria força estaria não em uma transcendência, mas num mergulho mesmo no mundo das coisas, no aqui e no agora (LYOTARD, 1988, p. 104) — experiência próxima à tradição Zen-Budista (LISBOA, s. d.) — e não só no indelimitado cultivado pelos românticos.

Longe de localizar o sublime apenas numa tradição canonizadora do moderno, conservadora, nostálgica de sentidos em meio à rapidez das imagens e máscaras, como talvez seja o caso de Lyotard ao eleger o pintor abstrato Barnett Newman quando resgata o sublime em busca de uma “estética desnaturada, portanto negativa” (1993, p. 69), mais próxima à alta modernidade do que diante da condição

pós-moderna que outrora defendia; acredito e aposto numa linhagem do sublime, em tom menor, no cotidiano, em personagens comuns, presente na poesia de Manuel Bandeira e nas crônicas de Rubem Braga, como bem a mapeou Davi Arrigucci (1990, 1987). A “poesia menor” de Bandeira pode ser atualizada como uma “poética da despreocupação”, “uma dis-tensão precisamente da tensão que provoca a experiência-limite”, aliada a um pensamento débil, para usar os termos de Vattimo, alternativa a um pensamento forte, marcado por uma luta de poder, como ato estratégico e crítico (HERNANDEZ, 1999, p. 10). Essa poética da despreocupação, longe de uma postura de isolamento do mundo como numa torre de marfim esteticista, afirma um distanciamento para uma melhor compreensão (idem, p. 42), uma opção pela experiência mínima, cotidiana, não-gloriosa de cada dia, um desejo de dissolução no universo, de desaparecer discretamente (idem, p. 11).

Essa linhagem desdobra-se, também, num desejo de revalorização da narrativa como forma de se aproximar do público, de se aproximar do mundo contemporâneo, seja no cinema, seja na literatura, de Kiarostami, Wong Kar Wai, Kieslowski a Mike Leigh, Hal Hartley; do último Almodóvar a Terence Davies, em Kazuo Ishiguro, David Leavitt e Michael Cunningham; no Brasil, em Walter Salles e Eduardo Coutinho, Adriana Lisboa e Rubens Figueiredo. Trata-se da possibilidade de uma experiência de beleza que emerge de um cotidiano povoado de clichês, implica repensar o banal. Essa experiência se situa de forma tensa entre a dimensão transgressora e transcendental do sublime associado ao grandioso e do belo, marcado pelo agradável, convencional. Consideramos o sublime e o belo não como pares opostos, mas como complementos, gradações de uma mesma experiência.⁸ O sublime no banal está no meio do caminho entre o belo e o sublime. Do belo tem a modéstia, a luminosidade, a delicadeza; do sublime, tem a não-convencionalidade, a não-submissão à racionalidade numa tradição romântica.

⁸ Ver SCHELLING, 1997, p. 127; SCHOPENHAUER, 2001, p. 212; LYOTARD, 1988, p. 109; ROLFE, 1998, p. 39.

Podemos mesmo entender que “a confusão entre beleza e sublime que domina o discurso contemporâneo pode ser apreciada como parte da política pós-moderna de colocar em colapso as hierarquias modernas” (MCEVILLEY, 2001, p. 75).

O sublime no banal não nega a arte, diante da dissolução provisória dos limites do sujeito. O sublime no banal não se confunde com a busca de uma autenticidade perdida no mundo da reprodutibilidade técnica e eletrônica da imagem, da aura benjaminiana.

Aproxima-se do que Ítalo Moriconi (1998a) chamou de dessublimação, ao incorporar o corporal, mas talvez por não compartilhar o mesmo solo cultural de onde suas reflexões parecem emergir, marcadas pela contracultura, pelo desbunde e pela poesia marginal, distante de qualquer possibilidade iconoclástica, de virulência transgressora, mesmo que paródica. O sublime no banal estabelece mais um jogo de tensões entre a contemplação e o olhar distraído, a rapidez e a lentidão e prefere apostar mais na sutileza, na leveza, nas palavras que não canso de repetir de Ana Chiara (1999): “Sem muito desespero, que é inútil, sem pieguice, que é meio de mau gosto, sem cinismo, porque já basta a desrazão, mas com suave ironia para poder suportar o peso”.

Esse sublime está traduzido exemplarmente no último filme de Rafael França, *Prelúdio de uma morte anunciada* (1991), concluído pouco antes de sua morte. Abraços e toques acontecem entre dois homens de quem não vemos os rostos. É do que me lembro. Nomes atravessam a tela. Não uma lista de pessoas, mas sucessão de lembranças. Na ansiedade do encontro e da despedida anunciada no título, não há mais tempo para memórias detalhadas, falas longas, elaboradas, só flashes de nomes e gestos. Nada para ser dito ou falado a não ser tocar. As pessoas restam em nomes. Antes de serem perdidos, esquecidos. Não se trata de saciar um último desejo. Não há tanto frenesi. Não há sexo, orgasmo. Apenas a superfície da pele se apresenta simplesmente, como se pudesse reter pela delicadeza, dizer.

Seria o sublime, portanto, um enobrecimento do banal, dar ênfase, foco ao que não tem? Sem dúvida, o sublime se situa no quadro em que a arte foi se tornando cada vez mais um conceito ampliado e complexo, em que a beleza se afastou de objetos específicos. Tudo pode ser belo, mesmo um cadáver, como no famoso poema de Baudelaire. Qualquer coisa pode ser arte, como nos impactou Duchamp. Todo mundo pode ser artista, como reafirmaram os *punks*. O sublime pode estar no grotesco desde Victor Hugo (GUERLAC, 1990) até no abjeto, como quando a protagonista de *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, engole uma barata.

Mas, hoje, não se trata tanto de uma militância virulenta e sim de produzir sentidos precários, recolher cacos, vestígios, habitar ruínas. Não esperar a revelação, a epifania, a iluminação, nem idealizar o simples, o cotidiano, mas certamente desmistificar o grandioso, o monumental. Dessa forma, o sublime não se apresentaria como, em críticas originárias dos Estudos Culturais, “espaço da reconciliação burguesa”, que implica a volta à estética como produtora de hierarquias e distinções (DELFINO, 1997, p. 104), nem como “oposto ao sentimento de solidariedade social” (HEBDIGE, 1998, p. 141), por “atomizar a sociedade ao confrontar cada indivíduo com a perspectiva de sua própria destruição iminente e solitária” (idem, p. 137). Ao contrário, o sublime estaria mais próximo de um exercício democrático, marcado por uma diversidade cultural (SOMMER, 2004, p. 131 e 141).

O sublime seria uma experiência aristocrática? Seria mais uma experiência daqueles que têm tempo? Seria o tempo um privilégio de classe? Mas também os que têm muito dinheiro estão muitas vezes interessados em gastar seu tempo em terem mais dinheiro ou manterem o que têm. O sublime certamente implica uma outra relação com o mundo não marcada exclusivamente pelo trabalho e pela produção.

Como produzir imagens e narrativas que ainda tenham força diante do excesso informacional? É possível falar em um “sublime tecnológico”, não apenas como “objeto de uma produção controlada e

de um consumo socializado” (COSTA, 1995, p. 49), como se as novas tecnologias por si instaurassem uma nova situação material (idem, p. 37), pois, no momento, os meios de comunicação de massa não são elementos externos, são cotidiano, memória e afeto. Como no romance *Onde andar Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu (LOPES, 2002, p. 213-246), mergulhamos numa atmosfera em que o sujeito humanista se dissolve, seu excesso se esvazia. E mesmo as paisagens mais marcadas pela transformação industrial podem se transformar em “paisagens fabricadas”, como as fotos de Edward Burtinsky.

Há mais de vinte anos, Roland Barthes falava da solidão do discurso amoroso em uma sociedade centrada cada vez mais na sexualidade. Talvez a estética (ISER, 1994; BECKLEY e SHAPIRO, 1998) tenha se tornado uma outra solidão. Todos falam de cultura, mercado. Sim, é claro, isso ajuda a compreender, mas não esgota o encantamento, a perdao desta experiência: o sublime. Falar do sublime não para ter saudades de algo que nos perdemos, de canonizar e monumentalizar a alta modernidade, mas nos referindo a algo que podemos encontrar quando menos esperamos, sobretudo quando não esperamos mais nada, não como ato restaurador, mas de transformação, de acolhimento do outro, de ser outro (BLOOM, 2001, p. 22).

Nada de grandioso, transcendental, mas menor, banal, cotidiano, concreto, material. O sublime é uma alternativa ao discurso fatigado das transgressões tardo-modernas (que artistas performáticos, cineastas experimentais insistem em ressuscitar) e  ladainha de um mundo povoado de imagens, clichês e informações, não para recusá-lo, mas de dentro dele afirmar uma adesão. Como nos provoca Nelson Brissac Peixoto: “O destino das imagens não está mais sendo jogado no experimentalismo da vanguarda nem no engajamento ideológico, discursos completamente integrados no sistema de produção de clichês. O futuro das imagens está na produção do sublime” (PEIXOTO, 1997, p. 318). O sublime midiático, tecnológico, o sublime *pop*. O sublime não como fuga do mundo, escapismo, mas afirmação da possibilidade do encontro, da presença.

O sublime é a base de uma educação dos sentidos a partir do precário, do fugaz, do contingente, de tudo o que evanesce rápido, mas que brilha inesperada e sutilmente. Um tesouro para ser guardado.

O sublime faz da arte uma ambiência, uma paisagem onde se pode habitar e caminhar lentamente como se houvesse o tempo todo do mundo, é a volta em torno de um lago que bem pode ser uma vida, é o retorno ao mar, ao indefinido, ao inumano, que bem pode estar não só na natureza, como para Kant e os românticos, mas numa tela de televisão criada por computadores (ROLFE, 1998, p. 51), ou nos espaços urbanos (PEIXOTO, 1997, p. 310-311). O sublime não implica mais a perda do eu como triunfo da linguagem, mas que o próprio sujeito seja traduzido como paisagem.

Talvez todo esse esforço tenha sido em vão. Por que buscar renomear, torcer uma palavra com sentidos tão arraigados, por que não falar em outra palavra: leveza? O sublime é um posicionamento ético e estético diante do mundo frente ao populismo midiático sem ignorar os meios de comunicação, mas pensando-os em sua diversidade. Pensar os frágeis limites entre o sublime e o banal implica recolocar a atualidade ou não de uma estética hoje em dia. Em contraponto a um discurso da negação e de transgressão, reduzido hoje a uma estratégia de marketing, defendo uma gentil subversão. Também em contraponto a uma estética da violência, ao fascínio pelo grotesco e pelo abjeto, o sublime se traduz em leveza e delicadeza. Não consigo deixar de pensar no primeiro princípio da estética de Nietzsche (1999, p. 11): “O que é bom é leve, tudo divino se move com pés delicados”. Mas essa já seria uma outra paisagem.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI, Davi. Ensaio sobre “Maçã” (Do sublime oculto). In: *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AZEVEDO, Carlito. *Sublunar. (1991-2001)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

BASHO. *Trilha estreita ao confim*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1997.

BECKLEY, Bill; SHAPIRO, David (Org.). *Uncontrollable beauty*. New York, Allworth, 1998.

BLOOM, Harold. Emerson and Whitman: the american sublime. In: BECKLEY, Bill (Org.). *Sticky sublime*. New York: Allworth, 2001.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.

BURTYNSKY, Edward. *Manufactured landscapes*. 4 ed. Ottawa: National Gallery of Canada; New Haven: Yale University Press, 2005.

_____. *China*. Gottingen, 2005.

CADETE, Teresa. Configura o silêncio. In: SCHILLER, Friedrich. *Textos sobre o sublime, o belo e o trágico*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

CAVELL, Stanley. *Emerson's transcendental etudes*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

CHIARA, Ana. *Geografia dos afetos*, 1999. Manuscrito.

COSTA, Mario. *O sublime tecnológico*. São Paulo: Experimento, 1995.

DELFINO, Sílvia. La trivialidad de lo sublime. *XYZ – Revista de Comunicación*, v. I, n. 1, febr. 1997.

FERRAZ, Eucanãa. *Desassombro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto*. São Paulo: Edusp, 1987.

GUERLAC, Suzanne. *The impersonal sublime*: Hugo, Baudelaire, Lautréamont. Stanford: Stanford University Press, 1990.

HEBDIGE, Dick. El objeto imposible: hacia una sociología de lo sublime. In: CURRAN, James et al. (Org.). *Estudios culturales y comunicación*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1998.

HERNANDEZ, Rafael. *Una poética de la despreocupación: modernidad e identidad en cuatro poetas latinoamericanos*. Tese (Doutorado) — New York University, New York, 1999.

HUYSSSEN, Andreas. *Present pasts*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

ISER, Wolfgang. O ressurgimento da estética. In: ROSENFELD, Denis (Org.). *Revista Filosofia e Política*, v. III, n. 2 (Tema: ética e estética). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

JAMESON, Fredric. Transformations of the image in postmodernity. In: _____. *The cultural turn selected writings on the postmodern, 1983-1998*. Londres: Verso, 1998.

KANT, Emmanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1995.

_____. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. 2. ed. Campinas: Papirus, 2000.

LISBOA, Adriana. *O mundo num grão de areia: zen-budismo e a experiência do sublime contemporâneo*. Rio de Janeiro, [s. d.] Mimeografado.

LONGINO. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOPES, Denilson. *Nós os mortos: melancolia e neobarroco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

_____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LYOTARD, Jean François. *L'inhumain*. Paris: Galilée, 1988.

- _____. *Lições sobre a analítica do sublime*. Campinas: Papyrus, 1993.
- MCEVILLEY, Thomas. Turned upside down and torn apart. In: BECKLEY, Bill (Org.). *Sticky sublime*. New York: Allworth, 2001.
- MORICONI, Ítalo. Quatro (2 + 2) Notas sobre o sublime e a dessublimação. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 4, 1998a.
- _____. Pós-modernismo e a volta do sublime. In: PEDROSA, Célia et al. (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: EDUFF, 1998b.
- NANCY, Jean-Luc. L'offrande sublime. In: NANCY, Jean-Luc (Org.). *Du sublime*. Paris: Belin, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner: Nietzsche contra Wagner*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética das imagens. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Ética*. 5. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROLFE, Jeremy Gilbert-. Beauty and contemporary sublime. In: BECKLEY, Bill e SHAPIRO, David (Org.). Op. cit. 1998.
- SCHELLING, F.W.J. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edusp, 2001.
- SCHILLER, Friedrich. *Textos sobre o sublime, o belo e o trágico*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SOMMER, Doris. The common sense sublime. *Bilingual aesthetics: a new sentimental journey*. Durham: Duke University Press, 2004.

A vertigem do ato, a beleza convulsiva se aplainam. A planície se faz até o horizonte. Caminhar ou não caminhar parece ser indiferente. Quem há de notar um ou dois passos? Mas é o que posso dar. Um, dois passos. Não mais mágoa, ressentimento, não há nada a confessar. Apenas as coisas. A janela. A criança se esconde na pilastra. Um homem sozinho escreve no fim de tarde.

A salvação pelas imagens¹

Para Andréa França

Às vezes é melhor
sorrir que imaginar
às vezes é melhor
não insistir e deixar rolar
e tratar as sombras com ternura
o medo com ternura
e esperar.

Lobão

Diante da fragmentação das imagens televisivas e, mais recentemente, das imagens virtuais, o cinema estaria na encruzilhada de resgatar a lentidão (DELEUZE, 1992, p. 126), a possibilidade de contemplação; aderir à lógica televisiva ou buscar formas intermediárias entre as duas situações. A aposta nessa última possibilidade é que nos interessa mais.

Diferente da estratégia marcante dos anos 1980 em que o cinema se viu acoplado a um desejo de revisitação do cinema clássico sob o signo do pastiche, do fascínio pelo cinema de gênero; nos anos 1990, firma-se uma outra estratégia que, ao invés de um cinema do cinema, cinema publicitário, cinema do simulacro marcado pelo artificialismo, que resgata o cotidiano,

¹ Versão anterior deste ensaio foi publicada em *Cinema dos anos 90*, organizado por mim, Editora Argos, Chapecó, 2005.

pessoas e estórias simples, com imagens despojadas, presente em *Sexo, mentiras e videotapes* (1989), de Steven Soderbergh, filme paradigmático dessa guinada, e, como nos lembra Nelson Brissac Peixoto (1991, p. 326), filme que encerrava a década de 1980 e a centralidade de um “voyeurismo socializado” e cinéfilo (LABAKI, 1991, p. 9).

Entre os vários cineastas que me fascinam na década passada o nome de Kieslowski vem em primeiro lugar, especialmente no encerramento da trilogia em homenagem à Revolução Francesa, seu filme-testamento, *A fraternidade é vermelha* (1994). Talvez nenhum outro diretor, depois de Tarkovski, tenha construído uma obra tão sustentada pelo tema do sagrado, por uma mundivisão espiritualizada, que encare o desafio heideggeriano: “Só um Deus é que nos pode salvar. Resta-nos uma só possibilidade: preparar, com o pensamento e a poesia, uma disposição para o aparecimento ou para a ausência de Deus no ocaso ou seja para sucumbirmos na vigência do Deus ausente” (HEIDEGGER, 1977, p. 81).

O que redime Tarkovski do seu obscurantismo ideológico é seu materialismo cinemático, a gravidade pesada da Terra, a corporalidade espiritual. O acesso ao espiritual se dá pelo intenso contato físico e direto com o peso da Terra. O sujeito entra no domínio dos sonhos quando abandona o peso do intelecto e se relaciona intimamente com a realidade material. Tarkovski compõe uma espécie de “teologia material” (ZIZEK, 2001, p. 102-103).

Kieslowski não é um pregador do obscurantismo da nova Era. Quando a ciência falha, a fundamentação religiosa também se fragmenta (idem, p. 121). Também, e ainda mais, a salvação para Kieslowski não está num outro mundo, mas está neste mundo, na concretude da imagem, talvez por isso seu início de carreira como documentarista sempre tenha ficado presente (MASSON, 1994, p. 15), evitando alegorias, simbolismos, metáforas fáceis para tratar do invisível bem como clichês do cinema político para

tratar a realidade polonesa do fim dos anos 1980,² da ascensão do Solidariedade ao desmantelamento do Socialismo Real. A política parece sutil pano de fundo, sendo substituída cada vez mais pelo cotidiano empobrecido de construções pré-fabricadas. As questões éticas descem de um plano abstrato, como no caso dos dez mandamentos bíblicos e das palavras de ordem da Revolução Francesa, para um plano mais concreto, afetivo e atual. Isto se dá numa sutil mudança de olhar, quando em *A dupla vida de Véronique* (1991) passa uma estátua (se não me engano, de Lênin) sendo retirada de seu lugar ou quando ocorre o encontro das duas protagonistas em meio a manifestações estudantis. É como se Kieslowski dissesse: “Sei que esses fatos existem, eles estão lá, mas não é deles que quero falar, ou pelo menos, não diretamente”. Chega assim a ficar bem próximo aos dilemas dos artistas brasileiros no processo de abertura do fim dos anos 1970: o que falar quando não há mais censura, quando o inimigo não é mais identificado? (STOK, 1993, p. 151-152).

Não por pudor ou censura, foi a fidelidade ao real que levou Kieslowski a abandonar o documentário (ZIZEK, 2001, p. 71) e a percepção de que nem tudo pode ser registrado (idem, p. 72), como antídoto à proliferação incessante e obscena de imagens. Não se trata de representar os ideais ou pensá-los de forma abstrata, mas, ao recusar definir, Kieslowski circunscreve, usa traços sutis, indícios desses valores confrontados com situações cotidianas (FRANÇA, 1996, p. 29). Como no caso da velha senhora que atravessa vários filmes de Kieslowski em direção a um cesto de lixo para colocar uma garrafa e finalmente consegue auxílio em *A fraternidade é vermelha*. Ao contrário da mera pose, o gesto, que “nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado” (GALARD, 1997, p. 27), é uma “constante nos filmes de Kieslowski, que revela o inexprimível, o indecidível”

² Kieslowski é bastante consciente na sua recusa de falar de política, dando exemplo como “mostrar filas nas lojas, cartões de racionamento” (apud STOK, 1993, p. 145).

(idem, p. 158). E esse gesto gratuito vale mais a pena ser dito do que o registro das grandes transformações sociais (BRET, 1994, p. 50). Talvez o compromisso ético, percebido no nosso mundo como ridiculamente anacrônico, seja mais subversivo do que qualquer perversão (ZIZEK, 2001, p. 143). O tempo dos grandes acontecimentos cede lugar ao tempo dos afetos, sem temer o sentimentalismo, nem aderir a um populismo fácil que no fundo desconsidera o público. “A paixão como a experiência do mundo visível é a exploração de um invisível” (HEYNEMAN, 2000, p. 98).

Nesse quadro, a música do seu colaborador Preisner tem um papel fundamental ao falar do que não está em cena, mas é pressentido, ao concretizar o invisível como possibilidade de unir o distante, o aleatório, fundamental para diluir, enquadrar a narrativa dentro de uma atmosfera em que “os atores atravessam a história enquanto os objetos falam” (FANTUZZI, 2003, p. 100). Os objetos não funcionam como desencadeadores de uma memória psicológica, mas revelam na sua fragilidade um estado de espírito (FRANÇA, 1996, p. 30-31). O uso de lentes, óculos, espelhos e vidros faz com que a realidade apareça filtrada, às vezes distorcida, produzindo ligeiramente um estranhamento, mas sem caminhar para a mera abstração.

Sem recusar os meios de comunicação de massa, nem aderir a uma recuperação nostálgica³ e fundamentalista da fé, a experiência do sagrado emerge do cotidiano e do banal. Quando a personagem Valentine fala, no fim de *A fraternidade é vermelha*, no último diálogo com o ex-juiz, que algo está acontecendo sem dizer o que é. Essa fala resume todo o impasse do cinema de Kieslowski: como traduzir o invisível, o sagrado, o encantamento no mundo em que vivemos.

A valorização de um encantamento pelo mundo não implica escapismo, nem idealização do mundo, como podemos ver pelos protagonistas desse filme, eles não podem servir como modelos

³ Fredric Jameson (2002, p. 140), de forma oposta, chama os filmes de Kieslowski de “simulacros de religião como produtos nostálgicos” dentro de um processo de estetização da religião, de uma “síndrome da Terceira Sinfonia de Gorecki”.

de pessoas sem problemas: Joseph Kern, um ex-juiz solitário atormentado pelo passado, e Valentine, estudante da Universidade de Genebra e modelo, com uma relação difícil com o namorado e um irmão envolvido com drogas. Sem dúvida, com toda a dor, temos uma apresentação delicada do ser humano em que sua própria fragilidade é sua maior força. Não são personagens épicos nem trágicos, são personagens comuns, com vidas comuns, mas não por isso são ridicularizados, patéticos. Há pouco humor em Kieslowski, há piedade. A crença num mundo não está mais na utopia socialista, como podemos ver em *A dupla vida de Véronique*. Num mundo em transição, em que o passado evanesce e o futuro de uma sociedade de consumo não parece alentador, a saída de Kieslowski é resgatar um olhar estético sobre o mundo, que o captura no tempo e nos seus detalhes (FRANÇA, 1996, p. 44 e 48).

A fraternidade é vermelha é um filme sobre o encantamento, sobre a beleza, palavras que perdemos o hábito de pronunciar sem a marca do cinismo ou da ironia. Trata-se da beleza que tem valor ético, não de como julgar o que é certo ou errado, virtude ou pecado, mas de o que fazer diante do mundo, como viver e não só sobreviver. Em Kieslowski, o divino não é sempre visível, nem sua presença evidente e o questionamento ético é temporal (CAMPAN, 1993, p. 51).

O cinema de Kieslowski é um cinema da crença e da aposta. Sua delicadeza em *A fraternidade é vermelha* não aponta apenas para um país estável, a Suíça, sem aparentes grandes problemas políticos e econômicos. O encantamento não é um privilégio de classe, mas traduz uma certa busca de equilíbrio, talvez um ideário contemplativo em meio ao frenesi da urbanidade. A busca é a procura de um outro ritmo em meio ao mundo do trabalho e da produção, dos afazeres, obrigações e horários marcados, como vemos em Valentine, tirando fotos, em aula de ballet, desfilando etc. A busca é a procura de um outro olhar, de uma outra forma de vida. A possibilidade de contemplar, de fazer da cidade uma paisagem é

mais uma atitude diante do presente do que uma nostalgia de um mundo rural, mais lento.

Por mais que vivamos numa sociedade pós-Revolução Francesa, que afirmou um mundo laico em detrimento de um mundo teocêntrico, o desafio de Kieslowski foi o de resgatar o que foi recalcado nessa passagem. Não se trata de pensar o sagrado associado aos grandes temas, a santos e a Deus. Isso a indústria das igrejas neopentecostais e da Nova Era já o fez à exaustão, mas de aproximá-lo do cotidiano. Talvez mais do que um cinema do sagrado, estejamos diante de um cinema do sublime e da conciliação.

Para o que nos interessa aqui, pensemos no sublime⁴ como o inefável, o indescritível, o inomeável, e mais ainda, para além do desatino, do horror, uma experiência de encantamento e fascínio. Na tradição moderna, o sublime irá se encontrar não só em grandes eventos, fatos históricos, mas no banal, no cotidiano, aqui neste filme, povoado pelos meios de comunicação, telefones, jornais. Como esquecer que uma das imagens mais impactantes do filme é a de um *outdoor*, propaganda de chiclete que Valentine está fazendo, recuperada no fim, no seu rosto captado por uma reportagem telejornalística? O *outdoor* e a televisão aparecem menos como “denúncia de utilização dos dramas de nosso tempo com usos mercantis” (FRANÇA, 1996, p. 144) do que possibilidade de encantamento no mais banal dos meios de comunicação de massa. Extrair o fascínio do menor, do insignificante, do detalhe, do gesto imperceptível é nesse veio que Kieslowski se situa, numa busca de uma leveza difícil de ser mantida hoje em dia. Essa busca faz dialogar ética e estética, faz da busca da beleza uma decisão de vida, não uma mera estetização,⁵ nem equivalência do belo com o bem, mas um entranhamento na existência pela experiência estética, traduzida na possibilidade de encontro com o mundo e com o outro. Cinema do sim, apesar

⁴ Como já foi desenvolvido anteriormente no ensaio “O sublime no banal”.

⁵ Procuo responder ao comentário de Walter Menon ao notar que tudo em Kieslowski, sobretudo nos seus últimos filmes, é bonito demais, cada momento é marcante ou poderia ser. O que faz com que o banal se perca diante do esteticismo.

de tudo, sem temor de ser grandiloqüente. Talvez haja um momento que não se possa rezear sequer isso. A questão para Kieslowski é: como se utilizar da imagem sem impor ao espectador o lugar de um juiz, o lugar de um *voyeur*? como se utilizar da imagem sem que ela imponha uma verdade? (idem, p. 14) “Se nos defrontamos constantemente com alguma coisa que nos escapa, como nos restituir o mundo, o eu, as palavras, as coisas?” (idem, p. 87).

A crueldade, o grotesco, a abjeção, a violência estão no mundo com toda sua força, mas há a possibilidade do encontro. Se há um impasse, encarnado mesmo na solidão, na dificuldade da conversação, há também a possibilidade do encontro casual, que faz com que mais do que um filme de Kieslowski tenha uma estrutura dual, com dois protagonistas, estórias paralelas contadas em montagens alternadas, mundos diferentes que se tocam. Como apreender desses frágeis momentos de encantamento? O encontro improvável, mas não impossível, entre Joseph Kern e Valentine é um exercício de real aprendizado com a diferença, de diálogo em meio ao excesso de informações e imagens. A fraternidade aí aflora de forma bastante concreta quando estamos prontos para escutar o outro (idem, p. 38).

Desde o início, somos convidados pelo cineasta para compartilhar do cotidiano de Valentine. Nada a ver com *reality shows* e programas de auditório em que vemos pessoas se expondo num grande espetáculo de variedade. O que a nós é oferecido é algo que, por mais íntimo que seja, sempre é ambíguo e misterioso, delicado e incompleto. No início do filme, Valentine diz ao namorado que se sentira só na noite anterior. Somos convidados a ser companheiros de vida dessa solidão que nos é oferecida como algo de muito precioso, se formos ainda capazes de aceitar essa oferenda.

Há uma aposta no diálogo e na conversação que, na falta de grandes ideais e causas, fornecem as motivações para viver a vida na sua precariedade, sempre pressentindo que há algo maior, que não se traduz num estar-fora-do-mundo, ao contrário. O encontro dos personagens, marcados pelo acaso e pela deriva, sempre

aponta para uma maior presença no mundo. Mesmo no fim, após o naufrágio do barco que conduzia não só o jovem estudante de direito e a modelo, mas todos os protagonistas dos outros dois filmes anteriores da trilogia, terminam com a possibilidade de encontro. É a própria imagem da reportagem da televisão que os aproxima diante do olhar do ex-juiz que assiste pela televisão.

Se em *A dupla vida de Véronique* há um paralelismo entre as duas personagens, uma vivendo na Polônia, outra vivendo na França, interpretadas pela mesma atriz e com nomes próximos, em *A fraternidade é vermelha*, a estória do jovem estudante de direito não é mera repetição da estória de juventude do ex-juiz, mas uma aposta no presente, no encontro e no futuro, simbolizada pelos filhotes nascidos da cachorra acidentada no início do filme.

O ex-juiz, ao contar sua estória silenciada há tanto tempo para Valentine, liberta-se de um passado de mágoas. Passado e presente se cruzam de tantas formas que o uso do acaso como um clichê romântico ou elemento de uma narrativa fantástica acaba apenas por ser uma possibilidade em meio a tantas que temos e, no domínio da ética, sustenta o jogo das imagens reticentes (CAMPAN, 1993, p. 118 e 125).⁶ Como nos lembra Badiou (apud HEYNEMANN, 2000, p. 99), toda verdade depende do acaso de um evento e seu processo só pode ser capturado pela via poética. Kieslowski está interessado no instante preciso em que o mais insignificante dos fenômenos chama a atenção do olhar e direciona/muda a vida (CAMPAN, 1993, p. 10). O que traz conseqüências na narração. A busca de não fechar um filme dentro de um esquema lógico, ideológico, moral é que está por trás do gosto do acaso, da eventualidade que modifica (FRANÇA,

⁶ Para lembrar uma outra possibilidade de resgate do acaso, ver o trabalho de Julio Medem, sobretudo *Os amantes do Círculo Polar* (1998), bem diverso dos filmes hollywoodianos mais convencionais, como nos lembra Mark Cooper (2002, p. 151) em sua análise de *Sintonia de amor* (1993), de Nora Ephron, em que diferente dos filmes de Medem, fora dos EUA é o vazio, sua forma e conteúdos existem para conjurar o excesso espacial: “A estória de amor evoca uma multiplicidade de espaços no sentido de fazer a partir da segurança, destino e resolução uma homogeneidade espacial”.

1996, p. 15). No acaso como fio condutor, a ação é substituída pela perambulação (DELEUZE, 1985, p. 245-246) e a imagem, como na crise da imagem-ação, na passagem do cinema clássico para o cinema moderno, não remete mais a uma situação globalizante ou sintética, mas dispersiva (idem, p. 254). O acaso e o destino não ecoam sequer uma nostalgia da unidade perdida, diferente de outros discursos de retorno do sagrado hoje em dia.

O acaso presente no próprio encontro entre o ex-juiz e a modelo, propiciado quando ela atropela a cadela do ex-juiz e vai devolvê-la, não diz respeito ao encontro romântico e improvável que termina com o “felizes para sempre”, afirmando a inevitabilidade de almas gêmeas se encontrarem. Aqui nem ao menos sabemos se é uma estória de amor. Algo se passa entre os dois, certamente uma experiência transformadora. O ex-juiz começa a se interessar mais pelos outros, para além de ser mero espectador do drama do mundo, sai de casa, assiste TV. Valentine também é capaz de gestos que não esperava, como ligar e desejar a morte para o traficante, vizinho do juiz. Para além do bem e do mal, cada ato implica uma suavidade e uma crueldade. Uma injustiça pode se revelar justa, bem como o contrário. Não há nada que possamos fazer a não ser estar à altura de cada momento, de cada decisão. A cada fato, outro inesperado acontece. Para reencontrar Valentine, mas não só por isso, o ex-juiz se denuncia. Ele sai da indiferença e passa a esperar algo. E “despertar uma disposição de espera é o máximo que se pode fazer” (HEIDEGGER, 1977, p. 81).

No fim, ainda que Valentine não fique com o juiz, há a possibilidade de um novo encontro, para os dois e com outros, com o mundo. O juiz que se aposentou após julgar culpado o ex-amante da única mulher que tinha amado, se redime da mágoa que o acompanhava dessa desilusão. Não mais tinha amado outra pessoa até o encontro com Valentine. O olhar do juiz que encerra o filme é um olhar de cuidado, de uma espera serena (HEIDEGGER, [s. d.], p. 25 e 57) e atenta ao mundo, olhar que não leva à passividade, como o olhar solidário e fraterno de Valentine seja diante do próprio

juiz, seja recolhendo a cachorra atropelada. É o mesmo olhar que o diretor parece ter com todos os protagonistas dessa trilogia, ao salvá-los, entre os 1.400 passageiros da balsa que naufraga no canal da Mancha.

Joseph Kern deixou de ser juiz por não acreditar mais na sua capacidade de julgar, por não acreditar mais num mundo marcado pela moral do julgamento, por não acreditar mais simplesmente. Quando Valentine o encontra, ele vive uma vida isolada, indiferente em relação a tudo e a todos, a não ser o prazer de escutar conversas telefônicas, numa espécie de *flânerie* sonora sem sair do lugar, na ilusão que poderia conhecer mais as pessoas ao devassar sua intimidade, mergulhando na crueldade de um mundo desesperançado. O encontro com Valentine é a volta a um mundo da luz, como fora quando se apaixonara há muito tempo. A própria aparição de Valentine é marcada por um estranho, inesperado raio de luz que a ilumina em meio à penumbra da casa do juiz, ao mesmo tempo concreto e transcendente, que suspende momentaneamente a narrativa.

O juiz passa da culpa, do remorso, da mágoa e da indiferença para um mundo marcado pela vitalidade, pela ética entendida como conduta diante do mundo, como agir o melhor que se possa em cada situação, mas, sobretudo, não recalcar, mas se deixar levar pelo esquecimento do mundo, para talvez ser mais livre. Diferente de Dora, em *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, esse outro filme de resgate do encontro, em que temos a redenção da mágoa pela nostalgia, aqui há um vislumbre de um outro viver, um outro mundo, do estar além da mágoa, das perdas, como em *O doce amanhã* (1997), de Atom Egoyan, *Felizes juntos* (1997) de Wong Kar Wai, e *O fim de um longo dia* (1992), de Terence Davies, todos filmes dos anos que compõem uma constelação de um cinema da delicadeza, de um sublime no banal.

Talvez fosse interessante, fazendo um parêntese e uma contraposição final, comparar a estratégia de Kieslowski na busca de um sublime no cotidiano à de Julio Bressane (TEIXEIRA, 2003).

Bressane é fiel ao cinema moderno até hoje, embora estabeleça alguns deslocamentos para longe da matriz do Cinema Marginal a que esteve vinculado no início de sua carreira e seu gosto pelo abjeto em direção ao resgate de um encantamento pela imagem, que nos interessa sobretudo no resgate de duas figuras históricas: padre Antônio Vieira e São Jerônimo. O caótico vira suave ironia, brincadeira; da violência urbana contemporânea, migramos, não para um passado morto, mas redivivo, sempre capaz de retornar pela sua força. Ao invés do interesse de Kieslowski pelo banal, apresentação de grandes nomes da cultura, projeto ambicioso, mas sem complexo de inferioridade, nem “necessidade de radiografia sociológica do Brasil” (PEREIRA, 1999, p. 86) ao recuperar tanto Nietzsche quanto Lamartine Babo, tanto Isadora Duncan quanto Oswald de Andrade, para citar figuras, fantasmas de outros filmes, como acontece na música: Bach é vizinho de Caetano Veloso, Wagner próximo a um samba. Mesmo o deserto de *São Jerônimo* (1999) é recriado no sertão nordestino. Da Turin de Nietzsche pode-se ver o Pão de Açúcar, não como mais um elemento de cenários, nem só fragmentação antropofágico-tropicalista do arcaico e do novo, do estrangeiro e do nacional.

Contudo, uma paisagem atravessa a obra de Bressane: o mar. Só substituído pelo deserto em *São Jerônimo*, ambas imagens da infinitude possível. Ainda assim, o deserto aparece como “oceano de luz” (BRESSANE, 2000, p. 13), e “o mundo material é a luz em si” (idem, p. 12), recuperando toda a preferência da escola francesa pela água (DELEUZE, 1985, p. 60), em que tudo existe para a luz (idem, p. 62). Diferente do Expressionismo, em que o sublime está no reencontro com o infinito no espírito do mal (idem, p. 72), nessa tradição impressionista, o sublime está na luz e no movimento. A água aparece como promessa ou a indicação de um outro estado de percepção, uma percepção mais que humana, não mais talhada nos meios sólidos (idem, p. 105), não o mar romântico, nostálgico, mas o mar material concreto, passando por *La mer*, de Debussy, *As ondas*, de Virginia Woolf, e *Wavelength* (1967), de Michael Snow.

Já o deserto, ao invés de sua representação contemporânea em filmes como *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, ou mesmo em Antonioni, não se trata apenas da ausência da imagem, da recusa do sentido; ele é recuperado no seu sentido radical, talvez mais tradicional, como “privilegiado centro de percepção dos rumores e ecos da inquietação espiritual” (BRESSANE, 2000, p. 61). Talvez, por isso, Bressane pareça em *São Jerônimo* mais hierático e canônico diante do sagrado do que Kieslowski, no caminho de uma escrita da imagem, “lugar do neutro, não mais linguagem cinematográfica ou literária, [que] exige a morte da linguagem, do estilo e do ator. A escrita da imagem no cinema é a escrita do tempo, do pensamento e da sensação (COSTA, 2001, p. 190), em que a imagem, a partir de Blanchot, não é um substituto representacional do objeto tanto quanto um traço material ou resíduo do fracasso do objeto em desaparecer totalmente (SHAVIRO, 2000, p. 17); a imagem não como sintoma de falta, mas “estranho e excessivo resíduo que subsiste quando tudo está faltando”, “não o índice de algo que está faltando, mas a insistência de algo que se recusa a desaparecer”, “banalmente auto-evidente e autocontida, mas sua superficialidade e obviedade é também um estranho espaço em branco, uma resistência ao fechamento da definição ou a qualquer imposição de sentido”, “nem verdadeira nem falsa, nem real nem artificial, nem presente, nem ausente”, “radicalmente desprovida de essência”, “simulacros vazios, cópias sem original” (idem, p. 17). Não o cinema da verdade, mas a verdade do cinema (DELEUZE, 1990, p. 185-186).

Nesse contexto, sobretudo em *São Jerônimo*, é que podemos ver o diálogo com a pintura como alternativa ao sentimento de redundância do cinema narrativo, marcado pela hegemonia da televisão (AUMONT, 1995, p. 1-2), como também o fazem *Passion* (1982), de Godard, *A hipótese do quadro roubado* (1978), de Raul Ruiz, *Il sol del membrillo* (2000), de Victor Erice, e *A bela intrigante* (1991), de Jacques Rivette. O fascínio pela paisagem e por planos estáticos articula esse diálogo, não tanto devido a citações de

quadros específicos, mas por colocar questões “como o que acontece diante de um olhar prolongado?” (idem, p. 58).

O cinema de Kieslowski me lançou num impasse, numa espera. Quando numa mostra de seu trabalho, foi anunciada sua morte, a sensação primeira foi de desamparo. Menos delicadeza no mundo, me dizia. Lá se foram alguns anos, Irene Jacob, sua musa maior, andou por produções norte-americanas medianas. *Paraíso* (2002), um roteiro de Kieslowski, parte inicial de nova trilogia, virou filme pelas mãos de Tom Tykwer, diretor de outro filme importante dos anos 1990, *Corra, Lola, corra* (1998), mas a pergunta que sua morte deixa não é a mesma solidão de Godard ou de Bressane, cinemas do fim, fim do cinema, é, sim, uma pausa, uma suspensão, um canto de onde talvez se possa observar o que vivemos e sentimos, nossas faltas. Chegamos a um porto seguro, mesmo que provisório, ilusório e precário, antes da próxima tempestade. Talvez o cinema de Kieslowski envelheça, não sei, mas a cada vez que o revejo, a emoção se renova. Enquanto houver uma esperança de uma vida bela em toda a sua plenitude, o nome de Kieslowski ainda ecoará. Eu acredito.

REFERÊNCIAS

- AGEL, Henri. *El cine y lo sagrado*. Madri: Rialp, 1960.
 _____. *O cinema tem alma?* Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.
- AUMONT, Jacques. *L'oeil interminable: cinéma et peinture*. Paris: Séguier, 1995.
- BRESSANE, Julio. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- BRET, Catherine. Le thème du double dans la double vie de Véronique. *Études Cinématographiques*, Paris, n. 5, p. 203/210, 1994.

CAMPAN, Véronique. *Dix breves histoires de l'image – le décalogue de Krzysztof Kieslowski*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993.

COOPER, Mark Garret. Narrative spaces. *Screen*, v. 43, n. 2, verão, 2002.

COSTA, Claudio da. O novo paradigma da escrita da imagem. *Comunicação e Espaço Público*, Brasília, v. IV, n. 2, p. 185-196, ago. a dez. 2001.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 2: Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem. In: _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FANTUZZI, Virgílio. El dios necesario de Krzysztof Kieslowski. *Ixtus*. Cidade do México, v. X, n. 39, 2003.

FRANÇA, Andréa. *O cinema em azul, branco e vermelho: a trilogia de Kieslowski*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: Edusp, 1997.

HEIDEGGER, Martin. Só um Deus nos pode salvar. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 50, jul./set. 1977.

_____. *Serenidade*. Lisboa: Instituto Piaget, s. d.

HEYNEMANN, Liliane. Corpo e visibilidade em Kieslowski: não amarás. In RAMOS, Fernão (Org.). *Estudos de cinema: Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000.

JAMESON, Fredric. As transformações da imagem na pós-modernidade. In: _____. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

LABAKI, Amir. Introdução. In: _____. (Org.). *O cinema dos anos 90*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MASSON, Alain. L'échange des corps dans l'oeuvre de Kieslowski. In: *Etudes Cinematographiques*, Paris, p. 203-210, 1994.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Sexo, mentiras e videotapes*. In: LABAKI, Amir (Org.). *O cinema dos anos 90*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PEREIRA, José Mario. A atualidade de São Jerônimo. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 18, jul./ago. 1999.

SHAVIRO, Steven. *The cinematic body*. 3. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

STOK, Danusia (Org.). *Kieslowski on Kieslowski*. Londres/Boston: Faber and Faber, 1993.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Da inatualidade do cinema segundo Julio Bressane. In: CATANI, Afrânio et al. (Org.). *Estudos de cinema. ano IV*. São Paulo: Panorama, 2003.

ZIZEK, Slavoj. *The fright of real tears. Between theory and post-theory*. Londres: British Film Institute, 2001.

O vento nas árvores visto pela vidraça não tem barulho.
Os galhos, as folhas suaves se movem. Uma onda verde
cruza o ar. Não me pertencem. Estou do outro lado.

Elogio da leveza¹

Para Adalberto Müller

Pairo no ar ao silenciar meu canto.
O vôo sai das gargantas, e não das asas.
Fabrício Carpinejar

Como falar de leveza hoje em dia? Perder peso seria uma adesão à velocidade ou à possibilidade de pausa? Parto da idéia simples de que a leveza estabelece um diálogo constante com o peso, para que saibamos tanto voar como cair, tanto mover como repousar (BACHELARD, 2001, p. 22). Para além de avaliações subjetivas, de gosto, a leveza se apresentaria mais como um destino, uma procura, do que um conceito rigoroso. A partir de algumas imagens, podemos contar histórias e impressões que envolvem seu elogio, sem nunca aprisioná-la. Defini-la seria como querer pegar água com as mãos. O melhor sempre escorre. Talvez um método, um caminho melhor, como sugere Ítalo Calvino, seria não olhá-la, sem esquecer de que há uma presença indelével em tudo o que se possa falar sobre a leveza.

Me vejo de repente, sempre à procura da leveza, primeiro na melancolia, “a tristeza que se tornou leve” (CALVINO, 1997, p. 32), agora no que chamei de sublime no banal, um sublime em tom

¹ Versão deste texto será publicada em *De olho na imagem — Cinema e audiovisual*, organizado por Tânia Montoro para a Editora Universidade de Brasília.

menor traduzido em um mergulho no esquecimento, memória evanescente, recusa do ressentimento, renascimento no devaneio, o sonho tornado leve. Diferente do sublime, que possui uma espessura filosófica, a leveza ainda não a tem. Talvez, por isso mesmo, podemos entendê-la mais como uma categoria que emerge sobretudo dos discursos poéticos, mesmo quando são de pensadores como Nietzsche, Bachelard e Serres.

O mérito de Calvino ao colocar a leveza como o primeiro valor a ser preservado no nosso milênio é uma lição de humildade e de generosidade, para só levarmos o essencial, o que pudermos carregar e o resto deixarmos de lado (CALVINO, 1997, p. 41). Na sua mais bela palestra, Calvino defende a leveza, de forma bastante concreta, que implica mesmo procedimentos formais, como um despojamento da linguagem (talvez contra toda uma literatura barroquizante, de excessos) e o uso de uma narração sutil (idem, p. 29-30).

Ao considerar a leveza de forma positiva, Calvino já se diferencia de todo artista que confunde peso com importância e densidade com sisudez. Calvino tem até um certo pudor ao afastar a leveza do pensamento, “a vivacidade e a mobilidade da inteligência” (idem, p. 19) da mera leviandade, superficialidade (idem, p. 22), como depois, em outra palestra, terá em elogiar a rapidez, definida pela agilidade, desenvoltura, mobilidade, sem negar os prazeres da lentidão (idem, p. 59), nem se deixar confundir com mera vertigem midiática que reduz e homogeneiza tudo (idem, p. 58). O mais importante é que radicaliza as conseqüências de tirar o peso das coisas, lugares e personagens como estratégia para resgatar a narrativa de todos aqueles que a vêem morta, sem sentido.

A leveza representa não só questões formais, mas um estar diferenciado no mundo. Em Milan Kundera, por mais que haja um drama da leveza que perdoa tudo, mesmo as maiores atrocidades históricas sob o véu da nostalgia (KUNDERA, 1985, p. 10), há “a insustentável leveza do ser” no protagonista de seu romance mais conhecido, que acaba por se transformar num “inelutável peso do viver” (CALVINO, 1997, p.19); há uma alegria ao se

resgatar a narrativa capaz de lidar com o mundo que nos escapa entre os dedos, diante de nós. Trata-se de buscar uma nova aventura tão antiga como as lendas e mitos, tão nova como o mundo da informação, um mistério que emerge mesmo de um mundo transparente e claro. Existe um desígnio solar nesse resgate, um fascínio diante do mundo tal qual ele é, por mais maravilhosas, fantasiosas, incomuns que sejam algumas das ficções de Calvino. Ou mesmo em resgatar a história “tão leve quanto a vida do indivíduo, insustentavelmente leve, leve como uma pluma, como uma poeira que voa, como uma coisa que vai desaparecer amanhã” (KUNDERA, 1985, p. 224).

A leveza de Calvino é uma força menor, para brincar com o livro *A força maior*, de Clément Rosset, uma prima modesta da alegria nietzschiana, mais discreta, menos trágica, menos marcada pelo discurso da potência e mais pelo da sutileza. Se o eterno retorno evoca uma dimensão trágica, a leveza de algo que não volta possibilita colher insignificâncias, levar a brincadeira a sério, sem temer o sentimentalismo, por sabermos que “antes de sermos esquecidos, seremos transformados em *kitsch*. O *kitsch* é a estação intermediária entre o ser e o esquecimento” (KUNDERA, 1985, p. 279). Como na ascensão final dos protagonistas em fuga de *Paraíso* (2002), de Tom Tykwer, a partir de roteiro de Kieslowski, belo exemplo de alegria aérea, que é, sobretudo, a liberdade (BACHELARD, 2001, p. 136). Tantos momentos, encontros. Tantas fugas, pausas. Esses e os que não de vir. Agora e aqui, suspensos no ar transparente. Apenas uma luz emerge pura, como no início dos tempos. O dia avança. Nada a desejar a não ser o mover imóvel do helicóptero. Todos os anos passados e por vir se elevam. Não evanescem, concentram-se. Todas as horas, todos os sentimentos. “Um dia sobre nós também/vai cair o esquecimento/como a chuva no telhado/e sermos esquecidos/será quase a felicidade” (LEMINSKI, 1991, p. 91).

A alegria aérea também pode ser vista como a superação do medo do vôo, uma libertação do passado, como em *A arte de subir em telhados*, da Armazém Companhia de Teatro, ou em *Os sonhos*

de Einstein, da Intrépida Trupe, síntese de uma trajetória, bem como em toda uma família de companhias de dança contemporânea, que, distantes tanto de uma herança pesada do teatro quanto de uma assepsia minimalista, mantêm a suavidade do ballet clássico sem o fechamento das formas, de Paul Taylor, David Parsons a Mark Morris e Shen Wei, quando não o próprio bailarino se dilui na coreografia, na construção de esculturas e paisagens *pop*, como nos melhores trabalhos de Philobolus, no delicado encontro amoroso nos ares em *Star-cross'd*, presente também nas performances do Momix, desde *Opus cactus* a *Lunar sea*, em que seres em movimento são feitos para dançar para sempre na gravidade zero, seres de um devaneio de uma noite de luar.

Para um terrestre tudo se dispersa e se perde ao deixar a terra, para um aéreo tudo se reúne, tudo se enriquece ao subir (BACHELARD, 2001, p. 50), como o protagonista de *Mr. Vertigo*, de Paul Auster, menino que aprende a voar e só se encontra no ar (AUSTER, 1994, p. 66). Mesmo após a queda, como em todo personagem que voa alto, literal e metaforicamente, resta ainda um aprendizado, um resgate positivo da leveza como invisibilidade, não como opressão, anonimato mediocrizante, mas como um outro tipo de subjetividade:

Precisamos aprender a parar de sermos nós mesmos. É aí que começa, e tudo mais continua deste ponto. Devemos evaporar, deixar nossos músculos se entorpecerem, respirar até sentir a alma sair de nosso corpo. E depois fechar os olhos. É assim que se faz. O vazio dentro de nosso corpo se torna mais leve que o ar ao redor. Aos poucos, começamos a pesar menos do que nada. Fechamos os olhos. Abrimos os braços. Evaporamos. E então, aos poucos, subimos no ar. Assim (AUSTER, 1994, p. 284).

A leveza está mais próxima do prazer barthesiano (BARTHES, 1999, p. 7) que se desloca sem cessar, para não se acomodar, reificar; que, ao invés de enfrentar, como Perseu diante da Medusa (CALVINO, 1997, p.16-17), muda de posição, mas não deixa de olhar a

monstruosidade da realidade. Ao invés da simples fuga, a leveza é mais um mergulho no mundo. Frente a uma arte do estardalhaço e do escândalo, na mídia, nas polêmicas, a descrição como prática, traduzida de forma exemplar em *Nelson Freire*, de João Moreira Salles (2003). O silêncio e a cegueira aparecem não como negação do mundo, mas forma de ouvir melhor, ver melhor. “Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja *desviar o olhar!* E, tudo somado em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!” (NIETZSCHE, 2002, p.188). Uma posição discreta, não do cínico ou cético distante, mas de um companheiro de jornada, que não vai nem na frente, nem atrás, apenas ao lado, solidário.

Até onde pode levar a leveza? Como saber se ela já não acabou? E por todos os dias e horas que virão não se deixar abater antes do tempo. Ter ainda a curiosidade da criança, do viajante, do anjo, esses mensageiros da leveza no nosso mundo. Sem saber o que virá, mas buscar a força do presente, das coisas do mundo. Buscar as “paisagens efêmeras” marcadas por “motivos irregulares e leves: ar, nuvem, gás ou bruma” (GLUCKSMANN, 2003, p. 64) que traduzem toda uma sutileza de afetos, como em *Além das nuvens* (1995), de Michelangelo Antonioni e Wim Wenders. Por mais que tudo tenha passado rápido demais, foi esse o momento e não outro. Há uma salvação pelas fragilidades e precariedades, não por verdades acabadas, sistemas fechados, pesados. Por mais que o mundo nos pese, ainda resta uma brecha, nem que seja para rirmos de nós mesmos, de onde estamos, até onde caímos. E neste riso, num gesto tolo, num ato gratuito, voa algo que não se pode prender.

Mas retomando a questão inicial: afirmar a leveza não seria afirmar o mundo da rapidez, da informação e da ausência da memória? A leveza apenas diria do mundo como ele é e cada vez mais é? Sem amarras, soltos e sós, mariposas esvoaçando batendo umas contra as outras e contra a luz até que não haja mais luz? Talvez, mas pensaria uma outra imagem. A cada batida a mariposa deixa partes de seu corpo até não ser mais que luz, incêndio e cinzas.

Quem haveria de dizer que foi de todo em vão, se houve tanta violência, mas tanta beleza, no caminho, até o fim? Nós que, como Calvino, somos melancólicos em busca da alegria, saturninos que desejamos ser mercuriais (CALVINO, 1997, p. 65), poderíamos pedir modestamente, todos os dias, “mais leveza”, como uma promessa e prece, presença e utopia.

Haveria uma leveza no efêmero (GLUCKSMANN, 2003, p.16), na rapidez, uma leveza da dissolução, em que o próprio movimento rarefaz qualquer possibilidade de contato, ou pelo menos reduz tudo ao movimento? De obras futuristas a filmes como *Corra, Lola, corra* (1998), de Tom Tykwer, muito haveria para se dizer. A celebração da velocidade como império da máquina é difícil de se sustentar hoje em dia, mas há o fascínio, o êxtase mesmo da diluição, no ritmo mesmo acelerado de qualquer festa, dança, como ouvindo gradualmente a intensidade da música até entrar no *club*, num novo milênio, numa nova vida em *Millenium mambo* (2001), de Hou Hsiao Hsien.

Essa leveza na rapidez pode também se radicalizar na leveza da viagem de tantos *road movies*, no se deixar ser estrangeiro, sem raízes, ser outro constantemente até se perder, como *Profissão: repórter* (1973), de Antonioni. Deixando a melancolia de lado, procuramos a “alegria estrangeira” (KRISTEVA, 1994), que faz do próprio exílio, desterramento, uma espécie de encontro, um pertencimento aéreo, uma casa móvel, mais gregária do que geográfica. Ou ainda, se há um “efêmero melancólico, constitutivo do barroco histórico ou do moderno (Baudelaire, Benjamin, Pessoa etc.)” (GLUCKSMANN, 2003, p. 27) “que revive e reatualiza sem fim o passado e seus traços” (idem, p. 61); há, “de outra parte, um efêmero positivo, mais explicitamente cósmico, que atravessa já a história do olhar na França do século XIX (cf. Monet) e que me pareceu servir de ‘ponto’ teórico e estético entre a Ásia e o Ocidente” (idem, p. 27), “que integra, aceita e transforma a ‘fluidez’ dos fluxos eletrônicos, mudando seus efeitos e criando imagens-fluxo que tentam ignorar a ‘urgência-simulacro’ do mercado” (idem, p. 61).

“Um efêmero sem melancolia, que retrabalharia, no precário e no frágil, os extratos do tempo, suas paisagens, suas feições e seus imaginários” (idem, p. 73).

Se Calvino preferia a leveza do pássaro à leveza da pluma, preferindo a precisão e a determinação em detrimento do vago e do aleatório (CALVINO, 1997, p. 28), poderíamos pensar as duas levezas como complementares. A leveza do pássaro é uma leveza da ação, da vontade afirmada, da narrativa precisa, do trajeto estabelecido, que vê de uma certa distância, transformando a paisagem em mapa; enquanto a leveza da pluma no ar, da espuma no mar é a leveza da deriva, incerta, cheia de surpresas e marcada pelo acaso, no seu próprio caminho, leveza que aceita a realidade de perto, sem restrições e ainda sim se alegra, tão presente nas manifestações que incorporam o acaso, o momentâneo, o fugaz. Mas não só.

Essa segunda leveza decorre mesmo da pausa, do silêncio. Há muito ruído, desejo de comunicação travestido de excesso de informação. A leveza no cotidiano, do pequeno gesto, das pequenas coisas. A leveza que aguarda e guarda o mundo na sua impureza. “Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la/(...) Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por/admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado./(...) Por isto melhor se guarda o vôo de um pássaro/Do que um pássaro sem vôos” (CICERO, 1996, p. 11). Leveza presente mesmo em meio ao maior descontrole. Em meio ao delírio, do mundo, caminhar como à beira de um lago plácido. Não indiferença, mas uma inocência, um destino ou uma escolha, uma conquista quando nada mais esperamos, quando já sofremos o peso da existência. Na serenidade heideggeriana, ao deixarmos ser atravessados pelo mundo sem que nos dissolvamos de todo, ou na meditação Zen-Budista que intensifica o estar-no-mundo, imprimimos uma direção discreta, como numa tempestade em alto-mar, em que se debater em demasia, fazer mais, pode apenas antecipar o naufrágio. Saber flutuar, posicionar-se em meio à deriva, uma meta. Insistir uma vez mais diante da sedução do peso, do êxtase do naufrágio. Levantar os olhos quando toda a realidade parece ser

o fundo, a queda. Esquecer para poder se deslocar, desvencilhar-se do peso das mágoas, dos ressentimentos, do passado, da perda como em *Doce amanhã* (1997), de Atom Egoyan. A criança é o pai do homem sereno. É um reaprender, quando podíamos nos afundar e ousamos voar, como um Ariel liberto do Próspero, é parte dele mesmo que se liberta.

A leveza é o antídoto para a melancolia. Frente à dor suave, do passado que não passa, a modesta alegria simplesmente por viver, não por ter ganho algo. Não resistir ao apequenamento das coisas e pessoas. O retrato embaçado. A água saindo pelo ralo. A poça onde antes era um mar. Um momento onde antes era toda a vida, o que importava. A leveza da deriva, a liberdade frente ao peso da orfandade. Vestígios de desejos tardiamente percebidos. Encanto ao conseguir lembrar feliz as perdas. Suave delicadeza de um ocaso. “Antes de desaparecer totalmente do mundo, a beleza existirá ainda alguns instantes, mas por engano. A beleza por engano é o último estágio da história da beleza” (KUNDERA, 1985, p. 107). Uma última imagem da leveza, uma “filosofia do apagamento” (BACHELARD, 2001, p. 171). “O mundo é belo antes de ser verdadeiro. O mundo é admirado antes de ser verificado” (idem, p. 169), mundo de “extrema solidão em que a matéria se dissolve, se perde” (idem, p. 171).

A felicidade fácil nada prova a não ser a generosidade da vida para quem a recebe. Ser feliz em meio a tormentas é o desafio e o aprendizado. Quando nada ou pouco satisfaz, retirar a força da dor. Sorrir diante da luz que cega. Cantar quando o tapa humilha. Caminhar delicadamente diante das vaias. Diante do abismo resistir ao mergulho na loucura, no suicídio, no útero da morte. Caminhar diante do peso das coisas, com a leveza na alma.

REFERÊNCIAS

- AUSTER, Paul. *Mr. Vertigo*. São Paulo: Best Seller, 1994.
_____; CORTANZE, Gerard de. *La solitude du labyrinthe*. Paris: Actes Sud, 1997.

- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CICERO, Antonio. *Guardar*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- GLUCKSMANN, Christine Buci-. *L'oeil cartographique de l'art*. Paris: Galilée, 1996.
- _____. *L'esthétique du temps au Japon. Du zen au virtuel*. Paris: Galilée, 2001.
- _____. *Esthétique de l'éphémère*. Paris: Galilée, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Serenidade*. Lisboa: Instituto Piaget. [s. d.]
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros a nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ROSSET, Clément. *A alegria: a força maior*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- SERRES, Michel. *A lenda dos anjos*. São Paulo: Aleph, 1995.

Hoje não tenho norte. Vou pra casa. O mundo se faz paisagem, mesmo que não veja o que há para fora da janela. Motocicletas, carros. O pequeno sino toca na entrada da porta. Todos dormem. Desliguei a televisão. O sono vem. O sino volta e meia toca. Ondas batem na praia. As pedras entram no mar. Céu nublado. As ondas. Outra motocicleta passa. As espumas morrem na areia. Nada fere. A cada momento vou me retirando. Há ainda tempo.

Poética do cotidiano¹

Para Asdrubal Borges

Eu bem gostaria de prometer-lhes —
a vida real.

Sérgio Nazar

Se a utilização do cotidiano já era uma arma política proposta por Benjamin contra o sublime apropriado pelo espetáculo fascista (MORICONI, 1998, p. 53), propor uma poética do cotidiano para a contemporaneidade, quando este é dilacerado pelas transformações urbanas e midiáticas, implica enfrentar o embate ético e estético de pensar os espaços e as narrativas da intimidade, especialmente o da casa. Sem repetir a crítica comum de que, por não estar inscrita imediata e diretamente na estrutura produtiva, a cotidianidade seja “despolitizada e assim considerada irrelevante, in-significante” (BARBERO, 2003, p. 301), compreendida como espaço de alienação no capitalismo reificador, ou parte de uma cultura do “intimismo à sombra do poder” (COUTINHO, 1990, p. 30), também procuraremos evitar sua celebração acrítica e populista como espaço de prazer, e, portanto, naturalmente de resistência (SILVERSTONE, 1997, p. 161-163). Sem aderir

¹ Versão anterior deste texto será publicado em *Comunicação e experiência estética*, organizado por César Guimarães, Bruno Souza Leal e Carlos Camargo Mendonça, pela Editora UFMG.

necessariamente à politização do cotidiano proposta pelos situacionistas (GARDINER, 2000), nem por vários movimentos minoritários, é importante reafirmar com Bakhtin que “a imaginação prosaica pode entender a completude, a contingência, a complexidade e a ‘confusão’ da vida cotidiana e reconhecer o próprio fenômeno da diferença e da alteridade” (apud idem, 2000, p. 52), sem pretender que o cotidiano seja, como para Henri Lefebvre “um tecido conectivo de todos os pensamentos e atividades humanos” (apud idem, p. 2), ou seja, uma nova totalidade. Mas simplesmente afirmar ou lembrar que o nosso mundo não é “totalmente administrado, colonizado pela reificação” (idem, p. 15), o que já seria um gesto profundamente político.

Para avaliarmos as possibilidades dessa poética do cotidiano é que temos de enfrentar o problema do Real. O que fazer quando o Real se transforma mais e mais em experiência midiática? Seria o Real o último espetáculo, como afirma Zizek (2003, p. 31), ou o fim da sociedade do espetáculo, como aponta Baudrillard? Essas questões nos serviram como um pano de fundo para marcar nosso interesse nesse debate sobre a questão do Real na arte contemporânea a partir da presença dos meios de comunicação de massa não só como técnica ou mercadoria, mas experiência, afeto, memória.

A paixão pelo Real (ZIZEK, 2003, p. 19) se traduziu no século XX como alternativa ao centramento da utopia no século XIX e à realização direta da esperada nova ordem, a coisa em si. O Real em sua violência extrema dissolve o corpo em carne, o mundo em matéria, presente tanto na pornografia quanto no terrorismo. Estratégia afirmadora, mesmo quando desesperada, da realidade, contra a angústia insuportável de se sentir inexistente (idem, p. 24), mesmo quando culmina no seu oposto aparente, num espetáculo teatral (idem, p. 23). A paixão pós-moderna do semblante termina numa violenta volta ao Real (idem, p. 24), numa crítica no que as estratégias do simulacro, como revela a parte mais popular dos trabalhos de Baudrillard, possam ter de desmobilizadoras (CHIARA 2004, p. 23).

Podemos ainda ver, a partir de Mario Perniola (2002, p. 17), duas tendências opostas na arte: uma dirigida à celebração da aparência, tendo como atitudes estéticas a catarse e a desrealização; outra, orientada para a experiência da realidade, pensando a arte como perturbação, fulguração, choque. Na primeira, a tarefa da arte estaria em se distanciar da realidade e liberar de seu peso, e na segunda, sua tarefa seria a de proporcionar uma percepção mais forte e intensa da realidade.

Em contraponto e em diálogo com uma estética do artifício centrada no simulacro, que teve seu apogeu nos anos 1980 (LOPES, 2002, p. 104-110), nos anos 1990, a irrupção do Real apareceria não como a representação mais verídica e possível da realidade e sim como uma exposição direta e pobre em mediações simbólicas que suscitam horror, aversão, abjeção, centrada numa experiência perturbadora em que o corpo aparece com máximo de destaque (PERNIOLA, p.18), mesmo no encontro do ser humano com a máquina (idem, p.18-19).

Portanto, temos que enfrentar o problema do Real, menos por uma perspectiva forte nos estudos cinematográficos e no cinema desde pelo menos Bazin (1987, p. 271-272) — ao associar o real ao uso do plano-sequência que valoriza a continuidade e à profundidade de campo² —, e o Neo-Realismo — pelo uso de filmagens ao ar livre e de atores não-profissionais — do que como entendido por debates sobre os rumos da arte contemporânea, nos últimos dez anos, sintetizados pelo mote/slogan “volta do Real”.

Essas discussões devem ser compreendidas em um quadro mais amplo do que o da arte, como uma estratégia de atuação. Trata-se de encarar nosso mundo com todas as suas precariedades ao invés de nostalgias, pastiches, estética do simulacro, que nos enredaram e nos enredam em auto-referências, citações. Trata-se pelo menos de uma estratégia de arejamento diante da virada semiótica e

² Para uma bela leitura do Real no cinema contemporâneo a partir da obra de Kiarostami, ver ISHAGHPOUR, 2000, bem como o livro mais recente de Jean-Claude Bernardet (2004). Ver também MARGULIES, 1996.

textualista dos anos 1970, afastando-se não só da arte moderna, mas da crítica gerada a partir dela (FOSTER 1996, XIV).³

A cena desse retorno do Real, ao menos nos anos 1990, seguiria o caminho não tanto do resgate das neovanguardas, como na perspectiva de Foster (idem, XVI), encarnadas no minimalismo, tão caro a ele e a vários críticos de sua geração, mas, sobretudo, o do Real midiático constituído pela cultura contemporânea.⁴ Como o próprio Foster reconhece, a reconexão entre arte e vida aconteceu nos termos da indústria cultural, não das neovanguardas (idem, p. 21). Nosso desafio agora não parte mais tanto de uma convicção, de um enraizamento na alta modernidade.

A volta do Real em Foster aponta para pelo menos dois caminhos em contraponto ao paradigma do texto: primeiro, a volta do Real como trauma, traduzido em corpos violados e numa estética do excesso e do abjeto. Entendendo o traumático como um encontro perdido com o Real (idem, p. 132). Enquanto tal, o Real não pode ser representado, pode ser só repetido, deve ser repetido. A repetição

³ Obviamente, de um ponto de vista teórico, não se trata de negar a realidade como linguagem, mas problematizar este lugar-comum do século XX ao buscar não mediações, mas correspondências inusitadas, uma maior fluidez conceitual, como defendemos no primeiro ensaio deste livro, dissolvendo as tentações dualistas presentes nas perspectivas centradas no estudo das representações sociais, tão bem realizadas por Walter Benjamin, alternativa à matriz mais canônica do pensamento marxista; ou, numa outra clave, pelo pensar por rizomas e plátôs, desenvolvido por Gilles Deleuze.

⁴ Seria importante frisar que o Minimalismo, embora se distancie da imanência e da banalidade *pop*, é uma importante reação a um espaço transcendental do Modernismo ao reafirmar que o menos é mais e “*what you see is what you see*”, na famosa frase de Frank Stella (apud FOSTER, 1996, p. 36); esforço de quebra da dualidade sujeito/objeto (FOSTER, 1996, p. 40) que recoloca objetos e redefine lugares, na sua recusa tanto de uma perspectiva antropomórfica como ilusionista (idem, p. 42). O importante é que o Minimalismo é um marco importante de redirecionamento da arte para o cotidiano, o utilitário, o não-artístico (idem, p. 38). O Minimalismo contradiz dois modelos modernos dominantes: o artista como criador existencial (presente no Expressionismo Abstrato) e como crítico formal (idem, p. 40). O Minimalismo anuncia um novo interesse no corpo, mas não na forma antropomórfica (idem, p. 43) e uma ampliação do sentido da obra-de-arte como material, forma, processo (idem, p. 46).

não é reprodução no sentido de representação de referente nem simulacro. Essa passagem do Real como efeito de representação, simulacro para uma coisa do trauma pode ser observada na trajetória dos trabalhos de Cindy Sherman (idem, p. 146), de Matthew Barney, bem como em filmes de Cronenberg, Lars von Triers e David Lynch. Outro caminho que também vem sendo explorado seria a volta do referente vinculado a uma comunidade ou identidade dentro da perspectiva dos Estudos Culturais.

Tento uma alternativa diferente, não o Real inassimilável, irrepresentável, nem o Neonaturalismo, que afirma o papel do artista como observador e fotógrafo da realidade, mas um real em tom menor, espaço de conciliação, possibilidade de encontro, habitado por um corpo que se dissolve na paisagem, nem mero observador, nem agente, apenas fazendo parte do quadro, da cena; o repouso ativo do devaneio em que o mundo e a paisagem implodem o sujeito, seus dramas íntimos e psicológicos. Trata-se de trazer o fora para dentro, não ir para dentro, nem colocar o eu para fora. Não mais a dor, a catástrofe, o trauma, mas a plenitude do vazio do real.

É no ínfimo que eu vejo a exuberância.

Manoel de Barros

Diferentemente da coisa real como valor destrutivo (FOSTER, 1996, p. 26; SAFATLE, 2004), talvez mais eficiente para a compreensão de um quadro moderno canônico, estou mais interessado em uma poética do cotidiano encenada por uma arte que se coloca no horizonte do contingencial, do comum, categoria revalorizada epistemologicamente por Michel Maffesoli, em *Conhecimento comum* (1988).⁵

⁵ Base para uma antidiisciplina defendida por Michel de Certeau (1998a, p. 42 e 319), na esteira de Henri Lefebvre, centrada na sua própria narratividade e no retorno associado a uma estetização do saber implícito no saber-fazer (idem, p. 142), em que o relato não exprime, realiza uma prática (idem, p. 156), sendo sempre um relato de um espaço (idem, p. 200). Sem esquecer que a cotidianidade, longe de mero tema da moda, “tornou-se um tema epistemológico ao longo dos anos 90 do século passado [século XIX] e enquanto substituto da noção filosófica

A própria existência aparece como fragmentada, polissêmica (CERTEAU, 1998a, p. 203), sem que isso implique um retorno ao atomismo social (idem, p. 37). O reconhecimento do banal na trama social nos conduz à valorização de seu espaço natural: a comunidade, a multidão, o ser/estar junto com, a vida coletiva desordenada e multicolorida (MAFFESOLI, 1988, p. 229) que se traduz em três palavras programáticas: senso comum, presente, empatia (idem, p. 229). Como já nos lembrava Agnes Heller, “a vida cotidiana é a vida de todo homem” (2000, p. 17), “do homem inteiro” (idem, p. 17). Ainda que o resgate do cotidiano possa ajudar a pensar essa inteireza, essa dimensão ativa diante do mundo, ela não precisa ser confundida com totalidade, mas com uma intensidade e uma presença diante do mundo, da realidade, com os seus desejos, fantasias, delírios, sonhos, utopias; com uma dimensão de fé e confiança (idem, p. 33), espaço frágil, instável, fluido e ambivalente.

É adulto quem é capaz de viver por si mesmo a sua cotidianidade (HELLER, 2000, p. 18), não tanto por manipular as coisas (idem, p. 19), mas por se deixar tocar, sem nelas naufragar completamente. Talvez seja esse um ideal, diante do mesmo e da repetição, ser sutilmente diverso.

Ideal que implica resgatar valores como as sete características do Zen que são encontradas na arte japonesa, segundo Shinichi Hisamatsu (apud ZEMAN, 1990, p. 113): assimetria ou o sagrado profano; simplicidade, para eliminar o que não for essencial; naturalidade, que se traduz em certa inocência, ausência de compulsão e em acontecimentos isentos de tensão; latência, como se o paraíso infinito estivesse numa poça de água; informalidade, que leva à ausência de um grande tema e à descoberta dos aspectos do absoluto na vida cotidiana; quietude; e maturidade como perspectiva serena de vida. Características que Martin Zeman vê no cinema de Yasujiro Ozu,⁶ numa espécie de

da ‘Verdade’, [o que] contribuiu para a emergência da ‘sociologia’ como uma disciplina acadêmica” (GUMBREHCT, 1994, p. 91).

⁶ Este é um tópico importante na recepção da obra de Ozu nos EUA (RITCHIE, 1974, p. XII), mas que apesar de críticas mais recentes ainda considero relevante

realismo superior ao realismo da Boca do Lixo, sem favelas ou mandros que corrompem pessoas inocentes, mas realismo que implica um compartilhar as emoções, como uma espécie de impressionismo (idem, p. 125-126).

Essa poética do cotidiano aponta, portanto, para a serenidade, “como uma reação contra a sociedade violenta em que estamos forçados a viver” (BOBBIO, 1998, p. 45-46). Serenidade aqui entendida como uma “virtude ativa e social” (idem, p. 35), ainda que talvez seja “a mais impolítica das virtudes” (idem, p. 39), por ser marcada pela suavidade e pela simplicidade (idem, p. 43), “virtude fraca, mas não a virtude dos fracos”, sem ser “confundida nem com a submissão nem com a concessão” (idem, p. 13). “Toda serenidade requer alguma destruição anterior” (FIGUEIREDO, 1998, p. 150).

Resumindo, o cotidiano é marcado por uma heterogeneidade hierárquica (HELLER, 2000, p. 18), por uma dimensão histórica em que o individual não desaparece (idem, p. 20), por um ritmo fixo, pela repetição, por uma rigorosa regularidade que se articula com a espontaneidade (idem, p. 30), pela incorporação poética do acaso (CERTEAU 1998a, p. 43), pelo pragmatismo, por juízos provisórios, generalizações (HELLER, 2000, p. 37). Em meio a um cotidiano marcado duplamente pelo esvaziamento do tempo da fábrica moderna à burocracia governamental, das práticas de trabalho atomizadas nos escritórios à industrialização da casa e a uma busca de mistério em culturas exóticas, no inconsciente, em narrativas góticas (HIGHMORE, 2002, p. 4), me interessaria menos o mundo do trabalho, da cidade e mais os mundos da intimidade, em que o habitar é já construir (HEIDEGGER, 2002, p. 124), ter a ilusão humana de pertencer e permanecer por pouco que seja.

não só para a obra de Ozu, como para diretores que dialogam ostensivamente com sua obra, como Wim Wenders, Jim Jarmusch, Wayne Wang (BORDWELL, 1988, p. 175), Hou Hsiao-Hsien, que presta uma homenagem explícita em *Café Lumière*, e que poderia ser melhor explorada até em filmes de cineastas japoneses mais contemporâneos, não só em exemplos mais óbvios como o de Jun Ichikawa (SCHILLING, 1999), como também de Hirokazu Koreeda e mesmo Shinji Aoyama.

Entre a leveza e o peso, habitar é resguardar (idem, p. 130), mas sem aprisionar e se aprisionar. Esse habitar assume uma dimensão poética como forma de habitar “*esta terra*”. “A poesia não sobrevoa e nem se eleva sobre a terra a fim de abandoná-la e pairar sobre ela. É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar” (idem, p. 169).

Defender o silêncio, a sutileza e a invisibilidade, como no gesto de Brígida Baltar (2001) ao capturar neblina ou as imagens líquidas que dissolvem o drama familiar no tempo largo dos oceanos e desertos em *The passing* (1991), de Bill Viola, é, ao mesmo tempo, uma estratégia à altura de uma “sociedade do espetáculo [em que] o poder e o controle são discursivamente sutis” (SODRÉ, 1996, p. 23), e um contraponto a uma arte que fala demais, produz imagens demais, sem perder de vista a questão ética: “O que fazer quando se está diante de uma realidade cruel?” (SCHOLLHAMMER e LEVY, 2002, p. 23). Ao invés da estética do efeito, implícita nas técnicas expositivas do choque, do grotesco e do escândalo; o desafio artístico se colocaria em termos de uma estética do afeto, entendida aqui como o surgimento de um estímulo imaginativo que liga a ética diretamente à estética; não mais uma arte de limites, de transgressão, mas de possibilidades (idem, p. 16).

Para além das tensões entre o público e o privado, da rua e da casa, interessa-me compreender o cotidiano não só como espaço de sociabilidade, mas como paisagem (PEIXOTO, 1996); ao contrário dos espaços marcados pela impessoalidade, um não-lugar para usar conhecida conceituação da Marc Augé. Na contracorrente da suposta imaterialidade e obsolescência decorrente da fugacidade das imagens simulacrais, entender o cotidiano como paisagem material implica resgatar tanto a contribuição de Auerbach na sua leitura mesma de uma obra a partir de uma cena no seu clássico *Mímesis*, como também as contribuições contemporâneas de Hans Ulrich Gumbrecht (1998, p.146-147), no sentido de uma materialidade da comunicação em que, a partir do trabalho de Friedrich Kittler, aponta para a acoplagem entre a materialidade

de um meio de comunicação⁷ e a materialidade de um movimento corporal marcado por esse meio de comunicação, que também implica pensar a narrativa mais como uma materialidade do que um suporte (ROCHA, 2003, p. 51). O cotidiano é considerado aqui na sua inserção no tecido social que se abre para toda uma história que não vê mais este espaço como o da opressão, do isolamento ou da repetição do mesmo, mas, na esteira do Feminismo, como espaço de resistência, espaço mesmo poético, sem perder de vista os contextos urbano, midiático, da intimidade e da afetividade, nem suas conseqüências epistemológicas, a que já me referi.

Assim, a casa é entendida como espaço geográfico e gregário, poético, institucional e social, lugar de controle, mas também de pertencimento, um “canto no mundo” (BACHELARD, 2000, p. 24). A casa, mais ainda do que paisagem, é um estado de alma (idem, p. 84). Alojado em toda parte, mas sem estar preso a lugar algum: esta é a divisa do sonhador de moradas (idem, p. 75), mas também de um ativista do espaço como Thoreau, precursor dos movimentos ambientalistas, para quem um lema era “não ter uma casa em particular, mas também estar em casa, em qualquer lugar” (THOREAU [s. d.], p. 104). A intimidade da casa aponta para a intimidade do mundo (idem, p. 79).

O familiar não é necessariamente o conhecido.
Hegel

Desse modo, poderíamos pensar filmes bastante comerciais como *Entre amigos* (1991), de Joe Mantello, e *Colcha de retalhos* (1995), de Jocelyn Moorehouse, como estratégias de redefinição do cotidiano, da casa e da intimidade. Em *Entre amigos*, diferente do modelo tradicional de narrativa de transitar do exterior para o interior, do macro para o micro, a voz do narrador, dono da casa em que um grupo de amigos passa três fins de semana, nos apresenta primeiro a casa por dentro, terminando com um convite ao

⁷ Para problematizações para a área de comunicação, ver FELINTO, 2001; e SÁ, 2004.

espectador como a um visitante recém-chegado, um novo amigo que nunca estivera ali: *make yourself at home* (esteja à vontade como na sua casa).⁸

Casa distante da cidade, próxima da natureza, em que homens gays de diferentes gerações convivem, se traduz menos em espaço misógino e heterofóbico, gueto, do que espaço de trocas em que a afetividade entre homens, tão escondida, mesmo demonizada no Ocidente para não ser confundida com homossexualidade, mas possuindo sutil genealogia histórica (BUSH, 1998), incluindo o amparo, a camaradagem, a solidariedade, a amizade, o amor, reconfigura o próprio sentido da família centrada em uma relação monogâmica, estável, heteronormativa, tantos nos modelos patriarcais rurais como nos mononucleares urbanos. O que não quer dizer que preconceitos contra pobres, latinos e afeminados não sejam explicitados por seus personagens nesse meio predominantemente branco de classe média.

Por mais que os feriados sejam momentos excepcionais, fora da lógica do trabalho, período de tempo livre; uma intimidade se constrói em meio às tensões e fragmentações contemporâneas. O encontro na casa à beira de um lago evoca uma melancolia e uma fragilidade de tudo, traduzida tanto na cena em que os amigos dançam *O lago do cisne*, momento de encontro e êxtase, mas que também prenuncia a morte de cada um dos personagens; quanto no banho noturno no lago em que todos nus parecem caminhar para a vida, apesar da morte, apesar do mundo, com a morte, com o mundo.

Também em *Colcha de retalhos*, há um espaço quase monossexual, aqui majoritariamente feminino, representado por uma casa, por uma sala de estar em que um grupo de amigas se encontra para costurar uma imensa colcha de retalhos, ao mesmo tempo juntando suas lembranças e suas vidas, num mesmo lugar, mas de

⁸ Esse mesmo sentido foi representado na adaptação desta peça para a Broadway com a utilização de uma casa em miniatura no centro do palco, onde o cenário era outra casa em tamanho normal.

forma diferente. A colcha de retalhos, como o arco-íris, imagem rica da democracia multicultural, tão utilizada nas manifestações públicas como demonstração de afeto dos parentes e amigos dos que morreram de Aids, aqui, na sua perspectiva feminina, refaz a própria sociedade norte-americana e sua história, não do ponto de vista do rancor, do ressentimento, mas da aposta, como na cena em que uma das personagens refaz seu gesto de juventude ao pular do trampolim mais alto na piscina. Trata-se menos de nostalgia do que de uma recuperação de possibilidade de futuro.

Se passássemos aos seriados de televisão, não posso deixar de me referir a *Dawson's creek*, que me desculpem os fãs de *Felicity* ou os mais populares: *Friends* e *Sex and the city*. Longe dos seriados com risos ao fundo, aqui tudo é sério, até sério demais. *Dawson's creek* possui menos uma idealização do que uma delicadeza inesperada num produto midiático. Jovens inteligentes e belos se encontram e desencontram, namoram e se odeiam, são amigos enfim. Essas imagens acendem não o passado perdido, mas o que ficou de nossos sonhos e o que podemos fazer com eles e seguir. A luz entra pela casa. Um cais. Jovens conversam enquanto a câmara se afasta. Apesar de toda dor que possa existir e existe, acreditar na alegria, na serenidade conquistadas.

O seriado reencena a passagem do tempo. Quando envelhecemos? Quando perdemos nossos pais? Quando nossos corações são tão destroçados que ficamos irremediavelmente amargos, cínicos ou apenas céticos? *Dawson's creek* é um vento nos filmes de adolescente. As falas interessam como as pausas. Tudo passa como a vida, como um sonho, como um seriado de TV. Que diferença do festival de clichês de *Malhação* ou da transformação de *Barrados no baile* ou *Melrose* num quase *Dallas*. *Dawson's creek* tinha o frescor do que não volta mais ou nunca aconteceu, ocupa um lugar utópico em que a distância ou a mágoa, por maiores que sejam, são nada diante da possibilidade do encontro. Não estamos diante de trabalho autoral, mas o que importa se a televisão pode trazer

essa experiência tão rara em tantas outras mídias, que confundem grosseria com contundência?

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBERO, Jesús Martín-. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

BALTAR, Brígida. *Neblina orvalho e maresia coletas*. Rio de Janeiro: Edição da autora, 2001.

BAZIN, André. *Le réalisme cinématographique et l'Ecole Italienne de la Libération*. In: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOBBIO, Norberto. *Elogio da serenidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BORDWELL, David. *Ozu and the poetics of cinema*. London: BFI; Princeton: Princeton University Press, 1988.

BRANDÃO, Ludmila. *A casa subjetiva*. São Paulo/Cuiabá: Perspectiva/Secretaria de Cultura de Mato Grosso, 2000.

BUSH, Russel. *Affectionate men: a photographic history of a century of male couples (1850's to 1950's)*. New York: St. Martin's Press, 1998.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. v. 1. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998a.

_____. *A invenção do cotidiano*. v. 2. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998b.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

FELINTO, Erick. Materialidades da comunicação: por um novo lugar da matéria na teoria da comunicação. *Ciberlegenda*, n. 5, 2001.

FIGUEIREDO, Rubens. *As palavras secretas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press, 1996.

GARDINER, Michael. *Critique of everyday life*. Londres/New York: Routledge, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pathos da travessia terrena: o cotidiano de Erich Auerbach. In: VVAA. *Erich Auerbach: V Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. *Corpo e forma: ensaio para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

HIGHMORE, Ben. *Everyday life & cultural theory: an introduction*. Londres/New York: Routledge, 2002.

ISHAGHPOUR, Youssef. *Le réel, face et pile*. Tours: Farrago, 2000.

LOPES, Denílson. Terceiro manifesto camp. In: _____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MARGULIES, Ivonne. *Nothing happens: Chantal Akerman's hyperealist everyday*. Durhan: Duke University Press, 1996.

MORICONI, Ítalo. Do simulacro ao inconsciente ótico: visualidade, estética e pedagogia na cultura contemporânea. In: ROCHA, João

Cezar de Castro (Ed.). *Intersecções: a materialidade da comunicação*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac/Marca D'Água, 1996.

PERNIOLA, Mario. *El arte y su sombra*. Madri: Cátedra, 2002.

RITCHIE, Donald. *Ozu*. Berkeley, UCLA Press, 1974.

ROCHA, João Cezar de Castro. Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa. In: OLINTO, Heidrun e SCHOLLHAMER, Karl Erik (Ed.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Editora PUC-RJ; São Paulo: Loyola, 2003.

SÁ, Simone Pereira de. Explorações da noção de materialidade da comunicação. *Contracampo*, Niterói, 2004, p. 10-11, 31-44.

SAFATLE, Vladimir. Estética do real: pulsão e sublimação na reflexão lacaniana sobre as artes. In: IANINI, Gilson et al. (Org.). *O tempo, o objeto e o avesso: ensaios de filosofia e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SCHILING, Mark. *Contemporary japanese film*. New York: Weatherhill, 1999.

SCHOLLHAMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo. Teses sobre a realidade em texto e imagem. In: OLINTO, Heidrun; SCHOLLHAMER, Karl Erik (Ed.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-RJ; São Paulo: Loyola, 2002.

_____; LEVY, Tatiana Salem. Os novos realismos da cultura do espetáculo. *Eco-pós*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 13-23, 2002.

SILVERSTONE, Roger. *Television & everyday life*. Londres: Routledge, 1997.

SODRÉ, Muniz. *Reinventando a cultura*. Petrópolis: Vozes, 1996.

THOREAU, Henry. Caminhando. In: _____. *Desobedecendo*. São Paulo: Círculo do Livro, [s. d.].

ZEMAN, Marvin. A arte zen de Yasujiro Ozu, o poeta sereno do cinema japonês. In: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (Org.). *Ozu, O extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Marco Zero/ Cinemateca Brasileira/ Aliança Cultural Brasil-Japão, 1990.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

Pela Janela

Marrom líquido entre verdes arborescentes. O azul limpo. Distantes águas pacatas. O vento alastra o brotar. Pios de pássaros perdidos vindos não sei de onde. Mulheres começam a falar. Um homem levanta, toma café, ouve música. Muitos ainda dormem nesta manhã de domingo.

Nem sertão, nem favela¹

Para André Luís da Cunha

Só a neblina não deixava rastro.

Rubens Figueiredo

A realidade contemporânea é unidimensionalizada em duplo clichê: assim como não se pode falar no contexto internacional que não passe pela agenda pós-11 de setembro, que hipervaloriza temas como o terrorismo, de um ponto de vista conservador, ou temas como estado de exceção e sociedade do controle, de um ponto de vista mais crítico, no plano intranacional, as guerras civis, os conflitos multiétnicos urbanos, o narcotráfico emergem como a representação apocalíptica e desesperançada da barbárie de nossa época, num quadro de esvaziamento da transgressão e da revolução.

Pensar uma poética do cotidiano, centrada na sutileza e na delicadeza, é propor uma outra forma de encenar a realidade, um antídoto tanto para um cinismo simulacral que apenas vê na proliferação de imagens uma perda geral de sentidos quanto para o ressurgimento de um Neonaturalismo, que afirma o papel do artista

¹ Versão reduzida deste texto foi publicada em *Estudos de cinema*: SOCINE, ano VI, organizado por Mariarosaria Fabris, Wilton Garcia e Afrânio Mendes Catani, Editora Nojosa, São Paulo, 2005.

como observador e fotógrafo da realidade. Sua recorrência, ao menos na literatura brasileira, já foi bem identificada (SÜSSEKIND, 1979), presente hoje desde uma produção de/sobre sujeitos periféricos como no *rap*, passando pelo filme de Fernando Meirelles e Katia Lund (2002) e livro de Paulo Lins *Cidade de Deus* até as obras de Marçal Aquino, Fernando Bonassi e Beto Brant, a “literatura do entrave” de Marcelo Mirisola (AZEVEDO, 2004, p. 28-30), hibridismos “com procedimentos da estética da ruptura modernista” em Luiz Ruffato (CHIARA, 2004, p. 33), atualizados como uma estética do excesso, da violência e da crueldade, considerada estratégia vitoriosa e mais eficiente em lidar com nossa época.

Por que rumos o cotidiano e a delicadeza vêm sendo recuperados ou não no cinema brasileiro?² Fiel ao peso do Naturalismo em nossa tradição literária, o espaço público, representado pelas imagens-sínteses do sertão e da favela, tem um forte desdobramento, pelo menos desde o marco do Cinema Novo, estrategicamente resgatado por muitos do chamado “Cinema da Retomada”, como forma de recuperar uma visibilidade no exterior, em festivais e junto a um público cinéfilo. Essa visibilidade, conquistada pelo Cinema Novo, nunca mais foi retomada nos mesmos patamares. Tem-se, hoje em dia, ao mesmo tempo, o desejo de resgatar o público e o mercado internos. É bem verdade que o resgate dessas imagens-sínteses, microcosmos e alegorias³ da realidade brasileira, não mais ecoam

² Para uma visão mais ampla do cinema brasileiro recente, consultar Lúcia Nagib (2002), Luiz Zanin Oricchio (2003) e Daniel Caetano (2005).

³ Ismail Xavier (1997, p. 5-6) realiza uma leitura clássica do Cinema Novo e do Cinema Marginal, a partir da alegoria como chave prioritária para a articulação entre o filme e a realidade brasileira e revê a conhecida afirmação polêmica de Fredric Jameson (2000, p. 315 e 319): os textos do Terceiro Mundo são necessariamente alegóricos e são um contraponto à desistoricização da produção pós-moderna dos países centrais. Para além da conhecida resposta de Aijaz Ahmad (1992), no debate originalmente publicado em *Social Text*, em 1986 e 1987, que ainda dentro de uma perspectiva marxista, procura problematizar a afirmativa de Jameson, aqui pretendemos afirmar menos a necessidade de totalidade a partir de uma leitura alegórica e mais a busca de estratégias transnacionais que possibilitem atravessar os textos da cultura de uma outra forma, sem cair em leituras formalistas de obras. Nesse sentido, a crítica de Andréa França (2003,

um projeto totalizante e certamente não possuem mais marcas utópicas na tradição dos anos 1960. Contudo, esse não é meu maior interesse no momento, mas como a partir dessa aliança, uma outra cinematografia sustentada numa poética do cotidiano foi lançada a um segundo plano. É claro que há filmes como *Eu tu eles* (1998), de Andrucha Waddington, *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, e *O céu de Suely* (2006), de Karin Ainouz, que colocam o sertão sob a marca da vida cotidiana e da intimidade (MORAES, 2005), mas procuremos refazer essa outra genealogia, essa linhagem de uma delicadeza perdida, sem parecer soar uma Bossa Nova saudosista, mas um resgate dessa sutileza tão presente nas canções de Chico Buarque e Paulinho da Viola, que longe de mero escapismo de uma realidade cruel se traduzem como alternativas éticas e estéticas.

Para pensarmos apenas a partir do cinema moderno brasileiro, nesta reflexão inicial sobre o cotidiano da intimidade, seria importante lembrar que a casa aparece marcada pela nostalgia dos espaços senhoriais⁴ ou de um ambiente rural perdido, possuindo uma longa tradição, tendo em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, na sua adaptação para o cinema por Luiz Fernando Carvalho (2001), e em *O viajante* (1998), de Paulo César Saraceni, seus últimos frutos. O espaço da casa dilacerada está presente nos grandes momentos de Saraceni, desde sua estréia em *Porto das caixas* (1965), até *A casa assassinada* (1970). Toda essa trilogia sob o signo de Lúcio Cardoso. O mundo rural, arcaico diante da modernidade, com sua proximidade da natureza, por ter um outro tempo ainda pode oferecer paisagens ricas como podemos ver em *São Bernardo* (1971), de Leon Hirszman. Há todo um lirismo no registro da casa, para além

p. 93-109) a Jameson e Ismail Xavier por suas leituras marcadas pelo conceito de totalidade converge com minhas preocupações, apesar de explorarem orientações teóricas, questões e filmes distintos no cenário contemporâneo. Para este debate, ver ainda SHOHAT e STAM (1994, p. 292-294).

⁴ Para uma análise que faz o mesmo em relação a cineastas como Visconti, Orson Welles, Alan Resnais, Satyajit Ray e romances de Cornélio Penna, Lúcio Cardoso e Autran Dourado, ver LOPES, 1999.

da decadência do patriarcalismo rural. Nessa outra linhagem que estamos pretendendo articular, duas obras deveriam ser melhor analisadas: a de David Neves, que, desde sua estréia em *Memória de Helena* (1969) (singular revisitación de Humberto Mauro e cujo universo bem poderia dialogar com *Uma vida em segredo* (2000), de Suzana Amaral, até suas crônicas da classe média carioca em *Fulaninha* (1984-1985), e *Jardim de Alah* (1988), compõe um trajeto diferenciado dentro do Cinema Moderno. Se Glauber Rocha foi nosso Godard, David Neves bem poderia ser nosso Truffaut. O que é mais um elogio do que uma crítica.

Outro diretor, originário também dos anos 1960, mas distante do Cinema Novo, talvez por isto ainda não levado em consideração, Domingos de Oliveira vai se apresentar cada vez mais próximo do universo carioca, realizando talvez a tentativa de drama de costumes mais bem-sucedida, que encontra em Sérgio Goldenberg uma promessa — *Bendito fruto* (2004) —, diante do apelo fácil da comédia romântica⁵ que velhos e jovens diretores tentam realizar — *Bossa Nova*, de Bruno Barreto (1999), *Pequeno dicionário amoroso* (1996), e *Amores possíveis* (2000), de Sandra Werneck, *Como ser solteiro no Rio de Janeiro* (1997), de Rosana Svartman, *Dona da história* (2004), de Daniel Filho, entre outros. E, se não falamos de Walter Hugo Khouri, tão bem estudado por Renato Pucci (2001), é que, por seu registro, escapa deste tom menor que perseguimos pela intensidade dramática.

Seria o caso de olhar com cuidado a obra do argentino-brasileiro Carlos Hugo Christensen. Poderíamos ainda pensar esta outra constelação que estamos procurando delinear como contraponto aos dilaceramentos alegóricos impetrados à sombra de Nelson Rodrigues por Arnaldo Jabour, que teve seus melhores frutos entre *Toda nudez será castigada* (1975) e *Tudo bem* (1978), como bem analisou Ismail Xavier no seu recente *O olhar e a cena*, cuja dimensão alegórica se dilui mais nos seus trabalhos dos anos 1980 (*Eu*

⁵ Para uma boa discussão deste filão (ALMEIDA, 2005).

te Amo, 1980, e *Eu sei que vou te amar*, 1984) bem como o diálogo de Joaquim Pedro de Andrade com Dalton Trevisan em *A guerra conjugal* (1974), que possui ecos em *Sábado*, de Ugo Georgetti (1995). Podemos ainda pensar em outro cinemanovista, Carlos Diegues, que, se por um lado, ainda realiza uma tentativa, a partir do *road movie*, de pensar de forma mais fluída o Brasil em *Bye bye Brasil* (1979), tem em *Chuvas de verão* (1977) um filme-chorinho sobre o subúrbio carioca, que pela delicadeza do tratamento da velhice bem pode dialogar com o *Outro lado da rua* (2004), de Marcos Bernstein, mais bem-sucedido do que *Copacabana* (2000), de Carla Camuratti.

Entrando pelos anos 1980, ao mesmo tempo em que *Noites do sertão* (1984), de Carlos Alberto Prates Correia, diluía o patriarcalismo rural pela delicadeza, herança do original de Guimarães Rosa, estratégia já utilizada anteriormente por Carlos Diegues em *Joana francesa* (1973), *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murillo Salles, anunciava uma estréia nessa linhagem, bem como uma alternativa ao Neon-Realismo, de Wilson de Barros, Chico Botelho e Guilherme de Almeida Prado. Caminho logo abandonado por Murilo Salles, em função de seus projetos posteriores, que se centram em imagens da casa, aí já francamente urbana, mas totalmente atravessada pela violência, pelo embate entre seus habitantes. Essa poética da violência tem melhores resultados nos filmes de Tata Amaral e de Ana Carolina (*Mar de rosa*, 1979, *Das tripas coração*, 1982, e *Sonho da valsa*, 1986-1987), uma antecessora nessa aspereza no feminino, para não falar em filmes mais recentes como *Durval Discos* (2003), de Anna Muylaert.

Ainda nos anos 1980, a Z Produtora coloca em cena uma nova geração vinda do Rio Grande do Sul, a partir da trilogia *Verdes anos* (1983), de Giba Assis Brasil, *Me beija* (1984), de Werner Schüneman, e *Aqueles dois* (1985), de Sérgio Amon, em meio a vários curtas-metragens, que apontam para seu mais talentoso representante — Jorge Furtado — só recentemente estreando em longa-metragem.

Onde a delicadeza? Teria ela desaparecido da cinematografia brasileira mais recente, a não ser por documentários como *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, e *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles? Filmes como *Dois córregos* (1998-1999) e *Alma corsária* (1992-1994), de Carlos Reichembach, *Coração iluminado* (1997-1998), de Hector Babenco, ou *O príncipe* (2003), de Ugo Georgetti, mereceriam um olhar mais atento para além da nostalgia que os envolve, em diálogo, por exemplo com *O fim de um longo dia* (1992), de Terence Davies.⁶

Já na abertura, o quadro das flores apresentado em claro e escuro em que as pétalas aos poucos vão caindo já apresenta este singular filme sobre a memória e a intimidade em que a pintura e a música se somam ao cinema de forma estimulante. São as vozes e as canções dos personagens e de filmes que conduzem a memória, a volta a uma Inglaterra da segunda metade dos anos 1950. Como muitos de sua geração, Terence Davies compreende “a identidade pessoal como um construto (fílmico)” (EVERETT, 2004, p. 89), sem cair em excessos de cinefilia, afirmando a todo instante a supremacia do afeto. O olhar é terno, mas sem idealização, como podemos ver para o apontamento do racismo e da violência no sistema educacional, ligando a obra de Davies a uma tradição social sem ser realista (HUNT, 1999, p. 4), neste sentido, é semelhante à forma como *Longe do paraíso* (2002), de Todd Haynes, revisita o mesmo período nos EUA. Se, para Haynes, trata-se de uma homenagem afetiva e crítica ao melodrama; talvez para Davies, o gênero mais próximo seja o musical, ou pelo menos um uso sofisticado de música e imagem como em *In the mood for love* (2000), e *2046* (2005), de Wong Kar Wai, outros exercícios de nostalgia, que igualmente tiram uma elegância das realidades as mais precárias.

Em *O fim de um longo dia*, quase nunca se dança, o tom é mais contemplativo, o protagonista à janela de sua casa traduz um pouco essa posição que o espectador assume diante das imagens que nos

⁶ Para uma boa e abrangente visão de sua obra, ver EVERETT, 2004.

são apresentadas. Mais timidez do que propriamente *voyeurismo* de um adolescente numa família de adultos. Há uma fluidez dos *travellings* que interligam casa, rua, cinema, escola, igreja, que indiferencia tempos, interligados pela suavidade da música e pela transformação do cotidiano em cena, quadro, cinema, sem que isto implique espetacularização escapista do comum. Como em *Segredos e mentiras* (1996), de Mike Leigh, trata-se de um retrato familiar, sem a tensão dramática deste. A dor e a violência tão presentes no filme anterior de Davies, *Vozes distantes* (1988), encarnadas sobretudo na figura paterna, aqui se desfazem nesta família construída a partir do afeto materno, aproximando-se de outras obras como *O espelho* (1974), de Tarkovski, e *Mãe e filho* (1997), de Sokurov, em que o ato de voltar para casa, mais do que gesto filosófico na esteira do romantismo, é de encontro afetivo, como se traduz na última cena do filme *O fim de um longo dia*, em que o solitário protagonista assiste a um pôr de sol como se fosse um filme, ou vice-versa, junto com um provável amigo, mas reafirmando seu drama: “Está Bud fora ‘dentro do mundo’ ou dentro do cinema?” (RADSTONE, 1995, p. 45). O filme acaba junto com um dia que bem poderia ser uma vida inteira. A narrativa se rarefaz em situações, flashes, canções, não como os mergulhos na dissolução do sujeito de *As ondas*, de Virginia Woolf, *A morte de Virgílio*, de Broch, ou *Ulisses*, de Joyce.

Ao invés disso, temos filmes de pequenos gestos e situações, como *Duas ou três coisas que eu sei dela* (2000), de Rodrigo Garcia, e *O tempo de cada um* (2000), de Rebecca Miller. Cada personagem é uma nota em pequenas canções. Uma estória se inicia. Outra acaba. A sobrevivência dia a dia. Alguma dor. Alguma leveza. Continuamos. Ou ainda podemos pensar no cinema de rotinas de *O cheiro da papaia verde* (1993) e *Luzes de verão* (2000), de Tran Anh Hung, que retomam em chave menor projetos mais ambiciosos como *Short cuts* (1993), de Robert Altman, e *Magnólia* (1999), de Paul Thomas Anderson, grandes filmes em que a fragmentação da cidade é uma metáfora para sua construção em estilhaços de

vidas privadas, na ausência ou impossibilidade de refletir sobre a totalidade do espaço urbano.

Mas para além dos filmes centrados sobretudo na imagem da cidade, a casa se encena, de forma muito fecunda, como espaço para repensar os afetos e a família, das visões nostálgicas de Ettore Scola em *A família* (1987), até retratos mais contemporâneos como *Sexo, mentiras e videotapes* (1989), de Sodebergh, a *Segredos e mentiras*, de Mike Leigh, em que a casa assume seu lugar como gerador de pausa e devaneio, como defendia Gaston Bachelard, em *Poética do espaço*.

Em *A família*, de Ettore Scola, lentamente a câmara passeia pelo corredor. O corredor se alonga no tempo. A cada passagem de anos, vemos o corredor, após breve imagem que se cristaliza e se funde com a próxima imagem, antes de desaparecer no tempo. O tempo da casa é feito de festas, de retratos, mas também de morte, de gerações que se sucedem. Desencontros, repetições, novos encontros.

As coisas simples muito mais do que as findas ficarão. Cada momento, cada personagem em “*As coisas simples da vida* (2000), de Edward Yang (MORAES, 2006), trazem estórias, experiências, vivências. Mesmo quando algo acaba, há uma deixa, uma oferta para que se possa continuar. A continuidade está menos na afirmação da família do que nos (des)encontros, nas (in)compreensões da própria vida. A tentação em estabelecer julgamentos morais se dilui pela fragilidade diante do acontecido, do que não pode ser repetido, das possibilidades ainda não-sabidas, mas que existem.

A fotografia é a grande metáfora para *Segredos e mentiras*, filme-álbum de família, enquanto *Sexo, mentiras e videotapes* recupera a dimensão experimental das relações por meio do vídeo, sem o viés utópico e contestador dos anos 1960. Tanto o filme de Leigh como o de Soderbergh apostam na possibilidade da conversa, na valorização do simples e do cotidiano.

Como vimos, se formos procurar a resposta nos filmes brasileiros dos últimos vinte anos, há todo um lirismo no registro da casa, para além da decadência do patriarcalismo rural, que parece

ter desaparecido, mas que ainda parece ecoar em alguns romances contemporâneos. Caso seja possível uma nova poética da casa e da intimidade, talvez o cinema possa reaprender da literatura brasileira algo que já foi seu também, como veremos no próximo ensaio.

Mesmo que esta simplicidade completa
 Pudesse afastar todo tormento, ocultar
 Esse composto perverso e vital, o eu,
 Fizesse dele coisa nova num mundo
 De água clara, branco e nítido,
 Ainda assim seria preciso mais, muito mais,
 Mais que um mundo de neve e cheiros brancos.

Wallace Stevens

Espero que tenha ficado claro que meu interesse no cotidiano não está tanto no informe, no grotesco, na violência e na perversão da imagem, que só ampliam a pobreza do mundo, nem mais na simulação, que espetaculariza o banal, mas numa certa aposta, ingênua que seja, no olhar para as pequenas coisas, os pequenos dramas, sem cair no Neonaturalismo nem em alegorias. Vislumbro essa outra possibilidade na família revisitada e reconstruída pelos seus gestos mais preciosamente banais nas fotos de Luis Humberto Pereira, nos contos de João Carrascoza, em *Dias raros*, e de Paloma Vidal, em *A duas mãos*, nas ficções de Michel Laub e Adriana Lisboa. Trata-se do espaço do próximo, da família não como perversão, encenada por Nelson Rodrigues e Todd Solondz, nem como representações que privilegiem o excesso, mas o resgate afetivo na sua fragilidade. Não o corpo violado, mas amparado, protegido.

Procura de uma poética do cotidiano, que vislumbra no limiar o excepcional, a transfiguração, o sublime, mas sabe que esses são apenas momentos e é bom que assim seja. Tendo vivido momentos de tanta intensidade, esse homem, personagem, continua, caminha, não se consome rapidamente, e por mais que ande, veja, viva, sofra

há de ser um homem comum, como na canção de Caetano Veloso. Haveria toda uma plataforma, um programa, se essas palavras não fossem demasiadas, demasiado pesadas, explícitas. As coisas, o mundo, o real. Menos contundência. Menos. O comum como real, o que subsiste não como impossibilidade de representação a ser buscada, nem conformismo com o que as coisas são. Como a morte de Otacília em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa (2001, p. 144), que apresenta melhor e mais livremente tudo o que procurei dizer até agora:

Otacília lanchou com as duas filhas.

Deu boa-tarde ao marido, quando ele chegou, e perguntou como havia sido a reunião na cooperativa, mas quando ele terminou de responder ela já não se lembrava mais do que havia perguntado.

Colocou duas gotas do seu precioso Chanel nº 5, uma atrás de cada orelha, antes de se deitar para descansar novamente.

Quando aquela tranqüilidade inédita penetrou no quarto, semi-iluminado por um abajur fraco, ela soube que estava morrendo.

Ouviu as vozes das filhas conversando, no quarto ao lado, o quarto de Maria Inês. Depois ouviu um pouco menos, e sentiu uma vertigem que a fez pensar num navio em alto-mar em meio a uma tempestade. Depois também a vertigem passou, e ela abriu os olhos, e sorriu porque, na verdade, tudo era tão simples.

REFERÊNCIAS

AHMAD, Aijaz. *In theory*. Londres: Verso, 1992.

ALMEIDA, Paulo Ricardo de. Encontros e desencontros: comédias de situações e a construção do espaço urbano no cinema brasileiro recente. In: CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Contracampo/Azouge, 2005.

AZEVEDO, Luciene. *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*. Tese (Doutorado) — UERJ, Rio de Janeiro, 2004.

CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Contracampo/Azougue, 2005.

CHIARA, Ana. O real cobra seu preço. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de (Org.). *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

EVERETT, Wendy. *Terence Davies*. Manchester: Manchester University Press, 2004.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

HUNT, Martin. The poetry of the ordinary life: Terence Davies and the social art film. *Screen*, 40:1, 1999.

JAMESON, Fredric. Third world literature in the era of multinational capitalism In: HARDT, Michael; WEEKS, Kathe (Org.). *The Jameson reader*. Oxford: Blackwell, 2000.

_____. A brief response. In: *Social text*, 16, inverno 1986-1987.

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LOPES, Denilson. *Nós os mortos: melancolia e neobarroco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

MORAES, Denise. *Imagens do cotidiano no cinema brasileiro: olhar sobre a casa. Análise dos filmes Eu, tu, eles e Abril despedaçado*. Dissertação (Mestrado) — Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

_____. O sublime no cotidiano: análise do filme *As coisas simples da vida*, de Edward Yang. In: MONTORO, Tânia; CALDAS, Ricardo (Org.). *De olho na imagem*. Brasília: Fundação Astrogildo Pereira/Abaré, 2006.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*. São Paulo: Editora 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PERSICHETTI, Simoneta; TRIGO, Thales (Ed.). *Luis Humberto*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

PUCCI, Renato. *O equilíbrio das estrelas*. São Paulo: Annablume, 2001.

RADSTONE, Sussanah. Cinema/Memory/History. *Screen*, 34; 1, 1995.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*. Londres/New York: Routledge, 1994.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

XAVIER, Ismail. *Allegories of underdevelopment: aesthetics and politics in modern brazilian cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Carros ecoam nas pedras. A casa em ruínas.
O mendigo entra rápido pelo portão aberto.
Ondas de morros no horizonte. Garoto de bicicleta. Os
olhos descansam sobre a ponte no fim da tarde.

De volta pra casa¹

Para Luciana Martins

Tendo, por fim, retornado à sua moradia-mundo, eis que o nômade, errante, se torna caseiro. Por que, desde há tanto tempo diminuído, havia ele abandonado esse palácio por habitações tão pobres?

Michel Serres

J á não é de hoje que se multiplicam até a exaustão os estudos e narrativas sobre as cidades. Proliferam seminários, instalações e intervenções sobre o espaço urbano. Nada de surpreendente, até necessário, desde que a cidade se tornou na modernidade seu espaço privilegiado. Mas que fim levou a casa?

Se nos centramos na literatura brasileira dos últimos trinta anos, a casa ainda aparece com força, numa grande tradição brasileira dos romances dilacerados de decadência de famílias patriarcais, de *Fogo morto*, de José Lins do Rego, *Menina morta*, de Cornélio Penna, *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, atualizados mais recentemente, sobretudo em obras de Raduan Nassar, Milton Hatoun e Francisco Dantas, a que já nos dedicamos em outro momento (LOPES, 1999).

Passando para um universo mais urbano e contemporâneo, ecoando talvez as narrativas vitoriosas, em termos de crítica e

¹ Uma versão parcial deste ensaio foi publicada em *Imagem & diversidade sexual*, organizado por Wilton Garcia e outros, Editora Nojosa, São Paulo, 2004.

público, que se centram sobretudo no espaço público, nas cidades em tensão, violentas, parece que o espaço privado, a casa, se vê como lugar de passagem para o trabalho. A casa fica cada vez mais impessoal, povoada pela televisão, solidão e violência. Nem mais como refúgio parece a casa exercer um fascínio, parece até prisão.

A casa que já rendeu grandes romances e filmes recua como fonte de devaneio e beleza. O que restaria da casa? Muito se falou de uma narrativa feminina que resgata a casa como espaço de resistência, mundo afetivo em oposição ao mundo masculino do trabalho, impessoal, capitalista. Mas no pós-feminismo a quem pode interessar hoje os silêncios da casa, quem pode se enriquecer com seus cantos, cada vez mais iluminados e pouco misteriosos?

Sem pretender ser exaustivo no delineamento dessa linhagem que retrata a casa marcada pela delicadeza e pela leveza, penso em dois romances particularmente, que na sua discrição parecem falar de uma falta nos nossos imaginários, mas talvez sejam tão impactantes, na sua modéstia e despreensão, na beleza que emerge das pequenas situações, de seus personagens frágeis e banais, de seus cotidianos: *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, e *Cinco estações do amor*, de João Almino.

Antes de falarmos em *Sinfonia em branco*, relemos um outro ancestral seu, a novela *Buriti*, de Guimarães Rosa, por ser um romance dissonante em meio aos romances de decadência de famílias patriarcais já mencionados. Nessa linhagem, a passagem do mundo rural para o urbano, talvez pudéssemos dizer da modernidade para a pós-modernidade, se faz não sob a égide da catástrofe, mas da leveza. A casa, com pouquíssimas referências e descrições, é fantasmal, ou melhor, uma casa do ar, frágil. Diferente de outras casas dos romances de decadência brasileiros que se desmantelam em imagens líquidas, como num naufrágio, aqui o risco é o tempo mítico, da natureza (dia e noite, estações) e da vida rural, em que o movimento incessante do monjolo é a imagem maior de um tempo constante, mas que também remete à abundância de água próxima da casa, como se a terra ficasse mais frágil, sobre um lençol de água

subterrâneo² (p. 141). A água fala menos da história e mais do mito: “O Buriti Bom era um belo poço parado. Ali nada podia acontecer, a não ser a lenda” (p. 140).

No entanto, diante da aparente imutabilidade, o tempo se mostra incisivo e suavemente, não sendo à toa que o romance se constrói a partir da visão dos estrangeiros: Miguel e Lala. E na incorporação deles à família, o tempo desempenha um papel fundamental, porque o fascínio exercido pela casa não implica adesão a um tempo mítico, como por exemplo, para Miguel: “Querer-bem ao Buriti Bom, aceitar aquela paz espessa. A saudade se formando. Tempo do Buriti Bom se passava” (p.139). A casa emerge em meio aos movimentos de idas e chegadas, fazendo-se passagem. A primeira moldura da narrativa se faz na longa volta de Miguel à fazenda do Buriti Bom, que inicia e encerra o romance, marcada por uma tensão típica do melancólico entre o desejo e a impossibilidade de esquecer.

A volta não se encerra com o romance. Longe de simples nostalgia romântica³ da casa, da origem, aqui temos um estrangeiro que encontra sua família, seu lugar não na sua verdadeira casa, mas no espaço do outro. Tudo que temos de Miguel, à medida que ele se aproxima de Buriti Bom, são os flashes de sua primeira visita à fazenda. Viagem pelos fragmentos do tempo, sem nenhuma linearidade, alternando movimentos em diferentes momentos do passado e o presente em viagem. A casa é envolvida na memória, como a segunda viagem de Miguel se mescla à sua primeira viagem. A primeira viagem já era volta. O passado emerge no presente. Uma vida toda se faz breve momento. “Como a infância ou a velhice — tão pegadas a um país do medo” (p. 91). No entanto, mais que o medo, é a leveza do desconhecido que nos guia, leitor e personagens. Em meio à noite, no caminho incerto de volta ao Buriti Bom,

² A partir de agora, para reduzirmos o tamanho das citações, indicaremos apenas as páginas dos romances.

³ Para a análise da questão da saudade em Buriti, ver *Via e viagens: Buriti*, in *João Guimarães Rosa e a saudade*, de Susanna Kampff Lages (São Paulo: Ateliê, 2002).

ao reencontro com Glorinha, até o dia em que acontece o acerto de contas de Miguel.

“Então, em fim de vencer e ganhar o passado no presente, o que ele se socorrera de aprender era a precisão de transformar o poder do sertão — em seu coração mesmo e entendimento” (p. 105). O aprendizado não termina no fim do romance, se faz longo pela vida, com tantas noites e dias a se sucederem. Miguel é um viajante permanente, marcado pela mesma possibilidade de leveza que se vislumbra na redenção da fazenda, configurada no encanto pelas estrelas. A melancolia do estrangeiro aflora na medida da recuperação do tempo, desdobra-se e se redime no ato de viajar, numa espera da alegria, diferente da “lentidão, peso (que) fazem parte dos atributos mais constantes do personagem melancólico, quando ele não é destinado à imobilidade completa” (STAROBINSKI, 1989, p.19).

Miguel se pergunta: “Posso querer viver longe da alegria?” (p. 148). E Maria da Glória cristaliza essa alegria, que vem do passado. “Quando encontrei Maria da Glória, aqui, foi como se terminasse, de repente, uma grande saudade, que eu não sabia que sentia” (p. 148). Mas no retorno ao Buriti Bom, Miguel nunca chega de todo. E o Buriti Bom seria ainda apenas o meio do caminho para Miguel, início do sertão, onde ele nasceu. A amplitude do sertão só dá a dimensão da distância do tempo e da extensão da viagem. Viagem que só acaba quando acabamos? Não importa. O que importa é “aprender a vida” (p. 258), é a estrada para o Buriti Bom, “uma frescura no ar, o sim, a água, que é a paz dessas terras. E o Buriti Bom enviava uma saudade, desistia do mistério. O Buriti Bom era Maria da Glória, dona Lalinha” (p. 257). A saudade se mistura com a alegria.

Se Miguel é aquele que sempre está voltando, Lalinha, a nora de Iô Liodoro serve como contraponto a Miguel, é aquela que passa a maior parte do tempo na fazenda, “fosse prisioneira que fosse. Flor de jardim, flor em vaso” (p. 150). Seu próprio quarto, com os móveis e confortos transpostos da cidade, tem um jardim perto da

janela, em oposição ao “para além, escuro, o laranjal, que desconhecidos pássaros freqüentavam” (p. 160), à amplitude da noite e do sertão. Lala é uma figura de sonho, de beleza irreal, que todos adoram como fantasia de esposa de Irvino, mas para quem a fantasia como sua teatralidade se faz central na sua identidade: “Para eles, eu sou apenas o que não sou mais: a mulher de um marido que não tenho...” (p. 163).

A estada de Lala na fazenda marca uma passagem do tempo. Ela deseja voltar “de alma idosa, como um objeto sob a chuva” (p. 195). O aprendizado no/do tempo a leva a uma outra identidade, forçando-a primeiro a descansar, depois a pertencer ao lugar num processo de assimilação temporal e de integração nos jogos de desejos da casa que culmina nos encontros noturnos com Liodoro, por meio de quem Lala parece amar todo o Buriti, o lugar e suas pessoas. Em meio a um jogo de leveza e erotismo, Lala se renova no Buriti Bom: “Ganhara um perceber novo de si mesma, uma indiferença forte e sã?” (p. 242). A volta de Lala ao Buriti Bom é um despertar. “E a vida inteira parecia ser assim, apenas assim, não mais que assim: um seguido despertar, de concêntricos sonhos — de um sonho, de dentro de outro sonho, de dentro de outro sonho... Até a um fim?” (p. 244). Suave labirinto. Por fim, Lala se vê de novo estrangeira, deixando a fazenda, mas sem culpa de não ser mais a outra, a esposa de Irvino. “Um nada, um momento, uma paz. (...) Sua alegria era pura, era enorme. Gostaria de dançar, de rir a toa” (p. 250-251). Conquista da leveza.

Não se trata mais em *Buriti* de decadência. Iô Liodoro é o homem mais rico das redondezas, embora se apresente mais como figura de respeito do que de poder. Nenhuma referência a poder político, contudo, é feita, como se a região em que se passa a novela fosse uma terra sem grandes conflitos. Patriarca sem patriarcalismo poderia ser a síntese de Iô Liodoro, “mais que um dono e menos que um hóspede” (p. 162), uma onipresença distante, sombra da casa, alheio a sua vida cotidiana. A unidade do masculino representada pelo pai se multiplica no feminino, nas três mulheres da fazenda,

cada uma representando um caminho diferente, mas todas enunciadoras da dispersão e da leveza: a vitalidade telúrica e diurna de Glorinha, a teatralidade de Lalinha e o ascetismo melancólico de Maria Behu.

Mesmo a morte de Maria Behu nada tem da dramaticidade da morte de Nina de *A crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, da loucura de Rosalina em *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, nem da solidão de Carlota, em *Menina morta*, de Cornélio Penna. Embora não lhe falte uma dimensão teatral, a morte de Maria Behu é uma transcendência, uma liberação representada pela cura do chefe Ezequiel, na mesma noite de sua morte, como também o erotismo de Glória e Lalinha quebra sutilmente as cadeias do patriarcalismo. Longe de ser apenas “uma criatura singela” (p. 135), como as silenciosas tias do interior, como a prima Biela de *Uma vida em segredo*, de Autran Dourado, Maria Behu encarna, aos olhos de Miguel, uma teatralidade melancólica, marcada pela dimensão do impossível: “Quem sabe quisesses mais do que sentia e podia, fugia do que tinha de ser” (p. 136).

Por fim, dos três filhos de Liodoro, Glória é a única que fica na casa, apresentando-se, num primeiro momento, sob a marca tradicional do feminino. Pela sua liberdade sensual e sexual, prerrogativa do homem sob o patriarcalismo, Glória desfaz uma marca tradicional do feminino, tornando-se, de fato, a herdeira de Liodoro e não seus irmãos que vivem fora do Buriti Bom.

A divisão que Liodoro estabelece entre a contenção de viúvo e pai dentro da casa e o amante de várias mulheres fora de casa é quebrada com a vinda da nora Lala, que lenta e ludicamente introduz o desejo no centro da casa, na figura de Liodoro, diluindo seu poder. O desejo quebra vínculos familiares, a prisão de contenções e constrói uma outra família, sem familiarismo, polimorfa, não-patriarcal, como a relação entre Liodoro e sua nora Lala (marido-esposa, pai-filha), entre Lala e sua cunhada Glorinha (irmãs, amantes, mãe-filha), entre Glorinha e Gualberto, o amigo e vizinho, até a fraternidade que une Gualberto e Miguel ou a associação que este faz de Maria Behu

com sua mãe. Essa dispersão se amplia no final pela expectativa da chegada de Miguel e de seu casamento com Glorinha. Dispersão do masculino e do feminino.

A quebra do ritual patriarcal por uma ludicidade erótica, plena de leveza e indistinção tem como um marco decisivo a morte de Maria Behu. Sua morte é o último ato na transformação da casa de prisão patriarcal em espaço de leveza, ao invés de destruição e decadência; de passagem da melancolia à recusa e redenção do mito. “A tristeza por Maria Behu produzia uma espécie de liberdade. As pessoas estavam mais unidas. As pessoas estavam mais unidas, e contudo mais separadas” (p. 247-248). A imagem da vida como viagem suplanta todo aprisionamento mítico na vida ou na morte.

A casa e Liodoro parecem trocar características, isomorficamente, como os apresentam Gualberto a Miguel. Num primeiro momento, ambos são marcados pelo isolamento e hieratismo, ordem, inteireza e imobilidade: a “casa”, “palácio de grande lugar” (p. 217). A própria imagem do Buriti-Grande se associa à figura de Liodoro e por extensão à casa, dominando as terras como Liodoro domina a fazenda. “O buriti? Um grande verde pássaro, fortes vezes. Os buritis estacados, mas onde os ventos se semeiam” (p. 105). O Buriti-Grande é mais do que sobrevivente de outros tempos, de um mundo arcaico, aquático e inumano. Como a figura antiga de Liodoro, ele é síntese dos mistérios do passado que emergem no presente, resume uma ambigüidade material, outrora, divisor entre a terra e a água; no presente, entre a terra e o ar, mas intermediário, que faz do passado arcaico (água) não legitimação da autoridade patriarcal pelo mito (hieratismo do tronco), mas oferece um presente em leveza (ar), “uma liberdade” (p. 258).

Pela sua estrutura axial, como árvore, o buriti centra suas raízes na terra, absorve as águas arcaicas do brejão e projeta suas folhas para o mundo aéreo, mundo da dispersão, para além da autoridade e do mito. O evanescimento da matéria também marca a casa, na descrição parca de seu espaço. O desgaste da casa constrói uma ruína quase invisível: “uma grande casa, uma fortaleza, sumida no

não-ser” (p. 154), não mais espaço onde “as pessoas envelheceriam, malogradas, incompletas, como cravadas borboletas” (p. 199). Uma casa, ao mesmo tempo material e espiritual: “A casa — vagarosa, protegida assim, Deus entrava pelas frinchas” (p. 221). “A vida não tem passado. Toda hora o barro se refaz. Deus ensina” (p. 258).

Sinfonia em branco parece também oscilar entre a casa na fazenda e a cidade, num mundo em que o patriarcalismo se eclipsa, como em *Buriti*, de Guimarães Rosa, mas o afastamento do mundo rural parece maior. Não se trata tanto da morte da casa, como da morte do pai-patriarca. As idas e vindas no tempo compõem um quadro, para além da associação do quadro de Whistler que dá nome ao livro com uma das protagonistas, para falar desses personagens frágeis, que, no entanto, resistem e sobrevivem diante da violência do mundo. Se em *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso usa a imagem de “um câncer sobre um canteiro de violetas” para definir seu romance maior, Adriana Lisboa parece construir o núcleo poético de seu romance a partir da imagem da borboleta voando sobre um abismo: “Na grande pedreira que encimava o morro mais próximo uma borboleta tardia abriu suas asas multicoloridas e lançou-se no abismo” (p. 26). Nada de trágico, épico, mas um certo tom elevado, sério, que tira beleza do pequeno.

Todo o romance encena a volta de Maria Inês para a casa onde nasceu e a espera dos que retornaram ou se encontram nela: sua irmã Clarice, e o primeiro amante de Maria Inês, Tomás. A volta à casa não é a volta do derrotado frente ao mundo, do que não tem escolha senão sobreviver na sua própria mediocridade, é uma percepção serena dos seus limites. Nem angústia, nem êxtase, mas a contemplação tanto do passado como do futuro sem maiores temores. Como acontece com Tomás, filho desencantado de esquerdistas, jovem promissor que acaba como pintor de província.

Não era um homem feliz. Nem infeliz. Sentia-se *equilibrado* [...] Abdicara de alguns territórios. Desistira da fantasia de um império. Reinava apenas sobre si mesmo e sobre aquele casebre esquecido no meio de lavouras de importância nenhuma e estradas de terra que viravam

poeira na seca e viravam lama na estação das chuvas e não tinham o hábito de conduzir ambições [...] Seu pensamento era tão pequeno. Tão pequeno. Do tamanho de um gesto de perfume que uma mulher largasse no ar (p. 11).

Todo seu corpo parece discreto, o sujeito se desfaz sem se destacar, na busca de um “pequeno silêncio”, que não se confunde com o proibido, como nas paisagens com “quase sempre uma estrada que não levava a lugar nenhum” (p. 13), que faz para seus clientes de classe média interiorana: “quadros sem ambição — paisagens despidas de qualquer verve. Naturezas—mortas mortas. Abstrações sem sentido e sem desejo de constituir sentido. Retratos opacos” (p. 23).

Em meio a um mundo de excessos e atordoamentos, de uma arte ruidosa, grandiloqüente, impactante, em que a desmesura é apenas mais um elemento de marketing, aqui temos uma arte da sugestão, do recolhimento, de modesta ausência de novidades. Mesmo a sobrecarga dramática de revelações e ações, sobretudo no fim, como em *Cinco estações do amor*, de João Almino, não é uma forma de arrumar conclusões, soluções, esclarecimentos; parece mais um leve tremor no tempo que se estende e apequena estórias e personagens. Não se trata de indiferença, mas uma espécie de olhar enviesado, suspenso. Resta ainda um mistério, não daquilo que era proibido, sufocado, mas do tempo, dos “anos [que] compunham sedimentos e aplainavam ousadia” (p. 22). A chegada da velhice é encarada no mote – o tempo é imóvel, mas as criaturas passam, ou ainda na variante: o tempo é imóvel, mas as criaturas (os objetos, e as palavras) passam.

O branco do título não diz tanto só da assepsia do apartamento de Maria Inês e João Miguel, mas de sutis variações sobre o mesmo tema, como num quadro abstrato feito por uma mesma cor em vários tons. Para Tomás, havia o quadro de Whistler antes de conhecer Maria Inês. Quando a conhece é uma mistura de arte e amor. Maria Inês o deixa, mas sua lembrança fica como um quadro, lembrança de um amor intenso, forte, irreal, por mais real que tivesse sido, que demora a ser apaziguada. Amor mais intenso na lembrança

que na realidade, a ponto de Tomás enamorar-se um pouco do sofrimento diante de um amor tão absoluto, “porque às vezes o amor se alimenta de sua improbabilidade” (p. 108). Não se trata tanto para Tomás de “virar tudo ao avesso para conseguir sobreviver à perda de uma mulher” (p. 23), mas “apenas uma vida fluida como um rio sem cachoeiras” (p. 27). Tudo fica mais modesto. “Um dia, o esquecimento. Um dia, o futuro. Um dia, a morte” (p. 23).

Também Clarice passara a ter “um sorriso sem mistérios, ao pensar que afinal acabara sobrevivendo a si mesma” (p. 23). “Clarice sem dissimulações” (p. 24) volta à casa, vende as terras (p. 25) não para dar uma última satisfação à mãe, nem para voltar ao início, por uma necessidade de raiz, porto seguro, autenticidade. Depois de tanta dor vivida, a volta é um gesto afetivo; ser uma vez mais criança não para esquecer, mas para trazer mais leve a dor. Os 48 anos de Clarice “não eram uma idade como outra qualquer. Requeriam silêncio” (p. 134). “Não havia mais nada a ser descoberto, nenhuma revelação? Clarice não se importava. Estava apenas esperando a própria espera” (p. 210).

O tempo se esfacela. Os medos e os amores de trinta anos antes são uma ferida não de todo cicatrizada; a qualquer gesto, parece se abrir e sangrar. “Por quantos caminhos bifurcavam-se os destinos? Quantas fantasias tecidas com delicadeza de filigranas viam-se abortadas? Quantas surpresas inchavam como sombras por trás de cada passo dado?” (p. 28). O que está em jogo na espera de Tomás, de Clarice por Maria Inês? Acerto de contas? Dizer ainda o quê?

Repetimos. Todo o romance, uma viagem pelo espaço e pelo tempo, “aquela noite seria a mais longa da história” (p. 80). A viagem para Maria Inês começa com despojamento. “Melhor era ser menos, apequenar-se, ser o mínimo possível e reivindicar o silêncio, a nudez e a liberdade. Melhor era ter as mãos vazias” (p. 111). No caminho, sentia “uma delicada solidão, metade febre e metade amor, onde vingavam suas melhores dúvidas. Depois de dezessete anos” (p. 126).

Também Tomás, no desejo de “tornar-se pequeno (o menor possível)” (p. 129), “ao longo dos anos [...] aprendera as vantagens

de carregar consigo poucas coisas — poucos livros, poucas roupas, poucas amizades e poucas memórias. Precisava exercitar-se tentando a qualquer custo deixar do lado de fora de sua vida aquilo que não lhe parecia indispensável. A história de Maria Inês, por exemplo” (p. 156), delírio que demorara oito anos para se apagar e se apagara (p. 186). A viagem de Tomás é o encontro com a serenidade: “Talvez Tomás já tivesse envelhecido, talvez já tivesse atingido aquela espécie de planalto onde vão se extinguindo quaisquer formações geográficas mais intensas, talvez já pudesse apenas testemunhar a paisagem com seus olhos transparentes e pensar em tudo como passado. Tudo. Ou quase tudo” (p. 130). A serenidade não se apresenta como mera vontade, nem o deixar-se à deriva (HEIDEGGER, [s. d.], p. 34-35), mas associada ao aguardar, não como “consolo” (idem, 36), mas como uma forma de “sobriedade” (idem, p. 60). Sem ter um objeto, aguardar por algo sem saber o que é um “aventurar-se no próprio aberto” (idem, p. 43), uma libertação.

Ainda que distante, a fazenda permanece como “epicentro da vida e dos sonhos de Maria Inês” (p. 40), mesmo após dez anos sem pisar ali. A casa de fazenda aparece sem riquezas, nem muito grande, nem muito pequena. Nem muito velha, nem muito nova. A casa de quando nos encontramos no meio do caminho, nem na infância, nem na velhice, nem no fim, nem no início. Naquele meio que urge passar, depois de sonhos realizados ou não, na calma, na ausência das paixões, apenas a realidade suave e nua, cruel e bela. “As coisas pareciam menos devastadoras, depois de vistas de perto. Perdiam o sagrado, ficavam comuns, cotidianas. Reduziam aquela distância entre elas mesmas e a idéia delas” (p. 208) No encontro dos personagens na velha casa, “todas as coisas estavam desembocando naquele lugar naquele momento. Todos os anos vividos, todas as insuficiências desses anos e tudo o que neles havia sido em demasia. Todos os perigos, todas as promessas, todo o amor que amadurecera em indiferença e toda a estrutura que sobrevivera livre de ornamentos” (p. 209). “As pessoas mudam, embora o significado que um dia tiveram não mude” (p. 213). O que fica não é

só “a memória do corpo” (p. 218), mas “alguma presença delicada ali: a alma do mundo” (p. 118).

A volta para casa é um gesto simples, banal, para além de toda mágoa e rancor, como se na velhice fosse possível a redescoberta de uma outra infância, apesar de toda lembrança, a aposta em aberto, o horizonte das coisas concretas, a alegria que aceita a vida sem restrições, a serenidade, não o apaziguamento, a indiferença, mas a espera sem saber do quê, sem motivo.

A volta pra casa não é o fracasso da viagem, das metáforas da deriva, como o filho pródigo que retorna a sua família arrependido, nem prisão no cotidiano, como em *Longe do paraíso* (2002), de Todd Haynes; nem estar num limiar que não se pode, não se consegue ultrapassar como em *Retrato de uma mulher* (1996), de Jane Campion. Retornar à casa também não é fuga do presente, nem nostalgia de uma infância e passado idealizados, perdidos depois de muito se ter vivido, mas um gesto de construção de um lugar, uma possibilidade de encontro. Construir uma casa afetiva, uma família conquistada, como em *Uma casa no fim do mundo*, de Michael Cunningham. Voltar para uma nova casa, onde se possa novamente pertencer. Não tanto a literatura da casa-grande, da casa patriarcal, arcaica, mas a frágil casa do presente, imprensada nas metrópoles, mas ainda possível. Este o desafio ético e estético dessa poética da leveza, em construção por Adriana Lisboa. A este desafio é que *Cinco estações do amor*, de João Almino, vai se lançar também.

Desde o início temos a dimensão da vida da protagonista, Ana, professora universitária aposentada em Brasília. É sua voz que nos conduz:

Nada de emocionante, de pitoresco, engraçado, heróico. Nada de excitante. Nenhuma história de amor bem-sucedida. Nenhum desastre fantástico. Nenhuma tragédia capaz de comover (...) Minha maior desgraça é a de ser média. Vivo minha vida como uma tragédia cotidiana, permanente, sem um fato que defina esta tragédia (...) Falta a aventura: o sentido maior para minha existência, o que se poderia chamar de grandeza (p. 47).

Em um ano e cinco estações, uma vida é modificada, quando não se poderia esperar mais. A narrativa se estilhaça em situações, meio ao sabor da deriva, do acaso. No entanto, foi e não foi um ano como outro qualquer, decisivo. A paisagem de Brasília é toda afetiva, um mistério em meio ao excesso de luz nas suas quatro estações, e mais uma, como um presente, uma conquista. “Importa mais onde a gente está do que para onde a gente vai e de onde a gente vem” (p. 190). Depois da casa perdida, incendiada, não retornar para onde viera, a casa de sua mãe em Taimbé, nem se isolar, se fechar, mas encontrar a transformação na maturidade: “Quero o absolutamente simples, que me acalenta, meu olhar sereno sobre a cidade que escolhi, a caminhada pela orla do lago Paranoá que sugiro agora a Carlos” (p. 202), este desde o início marcado pela suavidade; um homem que gosta de flores, procurando um ritmo marcado pela lentidão e tranquilidade.

A cidade monumental, desumana, “de sonhos perdidos entre paisagens de desolação” (p. 203), terra de estrangeiros se transforma, sob um novo olhar: “Estou em estado de graça perante o destino, talvez por causa do novo outono, que vejo no azul violáceo dos jacarandás, ou porque Carlos já me espera na varanda da casa, pronto para o passeio. Quero receber no rosto o sol quente. Embriagar-me no excesso de luz que projeta uma sombra de sonhos” (p. 203). Esta é a redenção (não temo a palavra) de uma vida em um só instante, num gesto tão simples e incomensurável, como uma caminhada, na descoberta e na repetição do prazer compartilhado das pequenas coisas, não sem antes atingir um certo contentamento, “por amar o que tenho, não o que me falta” (p. 191). O amor entre Carlos e Ana vem por fim meio tímido nesta quinta, quase inesperada estação. “Apesar da morte. Apesar do tempo. Deve ser porque o amor não me veio, eu é que fui a ele” (p. 201). Amor é cultivado. Uma flor. Tão simples e tão raro. Amor indissociado da amizade.

O destino de Ana se confunde com o de uma geração, a que viveu a Contracultura, tão bem encenada no impasse do fim da juventude e das esperanças, no fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, no

conto *Sobreviventes*, de Caio Fernando Abreu. No romance de Almino, a passagem na virada do milênio é para a velhice: “Sobrevivi ao hedonismo de minha juventude e à castidade de minha idade madura, a meu egoísmo heróico, à falta de dinheiro e de alegria, à minha depressão. E estou disposta a viver muito mais” (p. 201). A passagem do milênio é feita não sob o signo do recrudescimento das intolerâncias. Aqui, também como em Calvino, trata-se da leveza como destino e herança, de libertar-se do peso da memória (p. 53), renascer se estivermos à altura, se ouvirmos não apenas o que fala mais alto, mas prestarmos atenção no fluir das correntezas, o que nos engrandece exatamente onde somos menores.

A escrita do presente é esta casa espiritual nova, um abrigo. “Me sinto mais leve e mais jovem. Sou, finalmente, meu verdadeiro ser, despojado das impurezas, dos excessos e do peso dos anos” (p. 200). Trata-se também da serenidade para o mundo das coisas, mesmo em meio à fugacidade das imagens midiáticas, inseparável da abertura ao segredo, ao mistério (HEIDEGGER, [s. d.], p. 25) que nos dá a perspectiva de um novo enraizamento (idem, 25). Em meio aos discursos da globalização, da quebra de fronteiras, a serenidade consiste no fato de o Homem pertencer a um lugar, mesmo que ele seja mais afetivo que geográfico. A serenidade é de fato o libertar-se do transcendental e, assim, prescindir de querer o horizonte.

A volta à casa é uma volta ao jardim, onde Carlos cultiva suas flores em *Cinco estações do amor*, fim do longo trajeto de *Mar da fertilidade*, de Mishima. Em meio à ilusão do mundo, à fugacidade das lembranças, resta a beleza concreta e frágil do jardim. Refúgio de Monet no fim da vida, para lá falar do mundo, lançar inúmeras imagens de um mundo que cada vez mais se rarefazia, se dissolvia, quando sua vista ia se turvando. Jardim, não do éden, mas o pequeno espaço a que somos reduzidos no fim, ao essencial, ao que podemos abarcar com o olhar e o toque. O jardim sempre estivera lá, mas só agora o notamos, espaço da delicadeza, do exterior próximo, perto da casa. Algo que nos pertence, mas atravessado pelo olhar dos outros, sempre à espreita, para contemplar, para possuir, para ser perdido. Chegamos enfim.

REFERÊNCIAS

ALMINO, João. *As cinco estações do amor*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *Serenidade*. Lisboa: Instituto Piaget, [s. d.].

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo: Ateliê, 2002.

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LOPES, Denílson. *Nós os mortos: melancolia e neobarroco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

ROSA, João Guimarães. Buriti. In: _____. *Noites do sertão*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

STAROBINKSI, Jean. *La mélancolie au miroir*. Paris: Julliard, 1989.

Não mais procurar. Calar.
Olhar as palavras.
"Quero ser livre para brincar nos campos do
Senhor". *

* A última frase é de Caio Fernando Abreu em entrevista a Marcelo Secron Bessa.

Paisagens e narrativas¹

Para Elyeser Szturm e André Costa

Só escuto as paisagens há mil anos.

Manoel de Barros

A paisagem se abre para um vasto campo de possibilidades, entendida como objeto de conhecimento e de contemplação estética; depois como objeto de consumo, domínio da intervenção e atividade humanas, “encruzilhada onde se encontram elementos vindos da natureza e da cultura, da geografia e da história, do interior e do exterior, do indivíduo e da coletividade, do real e do simbólico” (COSTA, 2001, p. 7)

A paisagem “é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha” (SCHAMA, 1996, p. 70), constituindo-se como “artifício”, até “construção retórica”, portanto longe de uma substância ontológica e eterna, anterior ao homem (CAUQUELIN, 1989, p. 20, 22, 27 e 30). O que não impede que possamos pensar a paisagem, de forma filosófica, como alternativa num quadro pós-humano ou pós-humanista, como na defesa de uma geofilosofia: “A filosofia se reterritorializa no

¹ Uma versão deste texto será publicada pela Editora UFMG em *Espécies de espaço*, organizada por Renato Cordeiro Gomes.

conceito. O conceito não é um objeto, mas um território” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 97).

Há todo um pensamento espacializado ou feito por paisagens, das passagens benjaminianas aos platôs deleuzianos. A paisagem se transformou em rica categoria, como defende Arjun Appadurai, para compreendermos a cultura contemporânea a partir de etnopanoramas (*ethnoscapas*), midiapanoramas (*mediascapas*), tecnopanoramas (*technoscapas*), finançopanoramas (*financescapas*), ideopanoramas (*ideoscapas*), para indicar “que não se trata de relações objetivamente dadas que têm a mesma aparência a partir de cada ângulo de visão, mas, antes, são interpretações profundamente perspectivas, modeladas pelo posicionamento histórico, lingüístico e político das diferentes espécies de agentes” (1999, p. 312). Essas paisagens são “formas fluidas e irregulares” (idem, p. 313), ao contrário das comunidades idealizadas, são lugares onde se vive (ibidem) ainda que não sejam lugares necessariamente geográficos.

Pensar a paisagem implica um posicionamento diante do mundo, que podemos desenvolver a partir do resgate da consideração que Muniz Sodré faz da comunicação como *bios*, que implica uma nova qualificação da vida, um *bios* virtual, cuja especificidade está na criação de uma nova eticidade (2002, p. 11 e 233-234), uma nova ambiência, em que a paisagem se apresente como “simulação”, “contranatureza” (CAUQUELIN, 1989, p. 164), espaço de “produção de uma imagem” (idem, p. 166) e não mais simples reprodução.

Num primeiro momento, consideramos a paisagem como “a apresentação culturalmente instituída dessa natureza que me envolve” (ibidem, p. 127), confirmando a tese de um trabalho clássico sobre o tema de que a “emergência do sentimento estético da natureza como paisagem nasce da separação entre homem e natureza (RITTER, 1997, p. 10), a partir do Romantismo, quando essa “se mostra a um ser que a contempla vivenciando sentimentos” (idem, p. 28). Nós nos transportávamos pela paisagem para participar da natureza livre e verdadeira, distanciada dos seus imperativos utilitários (ibidem, p. 61), levados por um desejo de integração e

totalidade, mesmo quando isso não era mais possível, como acontece hoje em dia, constituindo-nos em grande medida como “personagens contempladores, sem vínculo com a terra, sem gozá-la como nos ritos báquicos”. O “sujeito burguês da dominação” se mescla ao “sujeito estético da contemplação” (SUBIRATS, 1986, p. 60).

A perspectiva culturalista depois amplia a paisagem para qualquer espaço, urbano, midiático ou virtual, concebendo-o sempre como “lugar de conflito” (CAUQUELIN, 1989, p. 130), nunca inerte (BENDER, 1993, p. 3). Para não incidir em dualismo entre cultura e sociedade, seria importante considerar a paisagem como materialidade antes do que representação, sem que implique uma relação transparente entre nós e o espaço, mas também sem estabelecer mediações dualistas ou dialéticas. “Não se trata tanto o que a paisagem ‘é’ ou ‘significa’, mas o que ela faz, como ela atua como uma prática cultural” (MITCHELL, 1994, p. 1).

A paisagem aparece desde o século XIX como tema recorrente no debate do sublime. E foi neste sentido que me interessou primeiro, quando Nelson Brissac Peixoto (1996, 1997) falava de paisagens urbanas, à medida que as cidades vão se transformando pelas experiências das pessoas que as habitam, diferenciando-as de espaços impessoais, sem memória e afeto. Mas agora, talvez seja o momento de avançar mais e pensar a paisagem também de forma diferente de um lugar definido. A paisagem seria mais objetiva e externa do que nosso sentido pessoal de lugar, também menos individual, “uma superfície contínua mais do que um ponto, um foco, uma localidade ou área definida” (MOINIG, 1979, p. 3), “não um objeto a ser visto ou um texto a ser lido, mas um processo pelo qual identidades sociais e individuais são formadas” (MITCHELL, 1994, p. 1). A paisagem transita de um lugar específico, determinado para um espaço de múltiplas conexões no tempo, nas linguagens e nas mídias que redimensionam nossos espaços afetivos; platôs² difíceis de determinar onde começam e onde acabam, mas talvez de

² Brian Eno usa esta expressão no filme *Imaginary landscapes* (1989), documentário sobre sua obra, dirigido por Duncan Ward e Gabriella Cardazzo.

forma menos antropocêntrica, para usar a imagem de Tuan (1977, p. 3), do lugar seguro para a liberdade do espaço. Mais do que “um gênero de arte” (idem, p. 5), a paisagem é “um meio não só para expressar valor, mas para expressar sentido, comunicação entre pessoas – mais radicalmente, para comunicação entre o humano e o não-humano” (idem, p. 15), sem perder sua materialidade. “Desde que a paisagem é paisagem, deixa de ser um estado da alma” (SOARES, 1982, p. 36).

Nem confissões, mergulhos subjetivos, nem ensaios clássicos, as paisagens articuladoras de imagens e conceitos são marcas de um sujeito feito de exterioridades, de um texto de superfícies, como já era *O livro das passagens*, de Walter Benjamin. “Talvez nós necessitemos tentar nos redefinir em uma paisagem onde seja possível encontrar mais verdades laterais. O que para outros são desvios, são para mim dados que definem meu caminho” (BENJAMIN apud CHAMBERS, 1990, p. 81) A paisagem é mais do que um estilo de pensar e escrever, é uma forma de viver à deriva, entre o banal e o sublime, a materialidade do cotidiano e a leveza do devaneio (HIRSCH, 1995, p. 3-4). Ao invés de pensar, caminhar; salvar-se no mundo das coisas e não apenas ser *voyeur* ou consumidor, deixando rastros, idéias para trás a cada novo momento, a cada encontro; renovar-se constantemente, mesmo que seja num modesto passeio, um deixar-se, uma dissolução, mesmo quando voltamos para casa. “A paisagem vem a nós de todas as direções, de todas as formas” (WOOD, 1995, p. 3). O mar. O mar. O mar.

Quero ser feliz
 Nas ondas do mar
 Quero esquecer tudo
 Quero descansar.

Manuel Bandeira

Como em *Barco a seco*, de Rubens Figueiredo, o mar se apresenta como uma experiência em que tudo flutua, nada é sólido (2001, p. 104). O protagonista, o pintor Emílio Vega, só pintou o mar por

ser “um mundo sem limites, sem lugar para simetrias, sem nenhum eixo onde ele pudesse continuar a girar” (idem, p. 137). Mas não é só como tema, cenário e espaço vivo que o mar aparece na narrativa, ele traduz o próprio drama do artista pobre, que pinta suas marinhas em qualquer suporte, arredio ao mundo e às instituições, desconhecido em vida e que passa a ser um sucesso quando desaparece para poder sobreviver, configurado na própria imagem do nadador: “Nadar era jogar fora tudo o que lhe pertencia” (idem, 140).

Descontada a precariedade econômica, situação semelhante acontece com Teresa, jovem escritora em ascensão, supostamente dada como morta no mar, em *Um beijo de colombina*, de Adriana Lisboa. Nos dois romances, o drama não é só do artista, mas também de Gaspar Dias, crítico que aparece como quase duplo de Emílio Veja, em *Barco a seco*, e de João, amante de Teresa, leitor amoroso que deseja continuar a escrever o livro inspirado em Manuel Bandeira deixado por ela incompleto e que, por fim, aparece como personagem da própria escritora. João, seu nome, quase não aparece no livro, é a melhor tradução do “existindo pequeno” (2003, p. 62) e de “pessoa menor” (idem, p. 83), lembrando, uma vez mais Bandeira, que se dizia um poeta menor, no sentido de um modo menor como na música, voltado ao pequeno, ao melancólico, ao invés de um modo maior, retumbante, épico. Ao invés do cansaço pós-modernista — “Não era mais preciso ser absolutamente moderno” — resta o desafio de uma ética do desaparecimento: “Não era mais preciso ser, absolutamente” (ibidem, p. 111). Escritor, crítico e leitor estamos todos num mesmo barco. Esperamos que não seja a lenta agonia, o naufrágio de *O limite* (1930), de Mário Peixoto. O que nos resta são apenas flashes, lembranças de algo que não tem mais valor, nem sentido. Ou se for o naufrágio, podemos retomar a epígrafe do filme *Sansara* (2001), de Pan Nalin: “Como não secar uma gota de água? Lançá-la ao mar”.

Como é possível, hoje então, uma ética do desaparecimento encarnada no desaparecimento no mar em tempos de máxima exposição? Apenas estratégia de marketing para valorizar obras e criar

uma aura em torno do artista desaparecido? Desejo de desaparecer na paisagem, ser mais um ponto, só pode ser cifrado como desejo de morte? Há uma frágil posição, uma brecha, se permitirmos que a paisagem nos tome e nos reedueque para a delicadeza e para o desamparo.

Em *Caminho para casa* (1999), de Zhang Yimou, a câmera traduz a aproximação afetiva. Mesmo quando distantes, os amantes aparecem em close, próximos um ao olhar do outro e do espectador. Estória simples traduzida na delicadeza das paisagens, o que dilui um possível exagero melodramático, a não ser talvez na cena final com a mãe. A paisagem é em si a estória, não simplesmente cenário. As folhas amarelas. O preto e o branco do presente, com a morte do pai. A lembrança do encontro entre os pais, quarenta anos antes em delicada cor, o que não volta mais. No fim, rostos, cores e tempos se confundem. Fica a imagem da estrada. Estrada para o amor e para a despedida do amor. Fica o amor, o meio do caminho, a cor.

Uma outra possibilidade de alargar a narrativa pela paisagem acontece no início de *Lúcia e o sexo* (2001), de Julio Medem, por meio de uma paisagem marinha quase digital, estranha, em uma ilha sob uma luz branca, descolada por baixo do continente, solta, cheia de cavernas submarinas. Essa estranheza alarga a estória que vai e volta no tempo, se constrói e reconstrói, como uma possibilidade não-borgiana de quebrar limites entre realidade e ficção, escrita e vida, mas um jogo que aposta na possibilidade de ser de outra forma, em um outro espaço.

Como também na obra de Bill Viola,³ sempre mais compreendido na clave de uma tradição experimental do videoarte. Uma leitura de *The Passing* (2001), pode ser feita como a de um singular drama familiar traduzido em paisagens, que ocorre num constante fluxo de passagem do tempo, em que os sentimentos são encenados como “parte de uma visão de aparição e evanescimento”, “vida e morte”

³ Para uma leitura em detalhe deste vídeo, ver CUBITT, 1995.

(VIOLA, 1995, p. 15 e 42). Passou um dia? Passou uma vida? Foi tudo um sonho? Um devaneio noturno? Drama sem falas em que a criança pode ser o filho do personagem adulto, encenado pelo próprio diretor. Mas por que, além da infominação extracinematográfica de que se trata mesmo de seu filho, não considerarmos a criança como o próprio adulto? Também o perfil de uma jovem mulher que aparece no mar poderia ser não só a mulher do autor, mas também sua mãe? No fim, o diretor, que vemos acordando várias vezes no decorrer do filme, continua dormindo no fundo do mar, imagem se distanciando, lentamente se dissolvendo em água e luz.

Em um outro clássico do cinema experimental, *Wavelength* (1967), de Michael Snow, este uso da paisagem como forma de dissolver a narrativa se exacerba, compondo uma espécie de “filme-paisagem”, que em *Região central* resiste a toda “humanização metafórica” (SITNEY, 1999, p. 139). O filme parte da tomada fixa de uma sala com poucos móveis num apartamento com janelas para a rua. Lentamente, a câmera se move, quase não percebemos num primeiro momento, mas lentamente ela se encaminha em direção às janelas. Mas para onde exatamente irá? Para a rua, onde vemos carros, pessoas e outros prédios? A alternância de tons monocromáticos e uma música dos Beatles parecem sugerir uma viagem psicodélica que desautomatiza a percepção de um espaço banal. Mas além dessa viagem de um lado do quarto ao outro, há vestígios de narrativas, pessoas que entram, ruídos de tiros, um corpo que cai e alguém chamando a polícia. Mas esses vestígios de narrativas, como os sons da rua, vão cedendo à medida que vemos a câmera se aproximar das imagens afixadas na parede entre duas janelas. Fica só um som agudo, cortando, simulando e alongando um clímax que não sabemos aonde vai chegar. A câmera se fixa numa foto tirada em alto mar. Só ondas. Deixamos de lado os dramas humanos que mal conseguiram se delinear. Este *travelling* que parecia se encaminhar para um espaço mais fechado, no close da foto na parede se abre para o mundo. O som pára. Não vemos, estamos diante da imagem, na imagem, no mar. Depois, a luz branca, a dissolução.

Estamos nem fora, nem dentro, nem na realidade, nem em sua representação, apenas na dissolução.

Mas, talvez, é em *Amor à flor da pele* (2000), de Wong Kar Wai, que a possibilidade de uma estética da delicadeza e da sutileza atinge um cume, dentro das narrativas destinadas a um público mais amplo. Já em seu filme anterior, *Felizes juntos* (1997), o diretor se detém mais em planos lentos, que praticamente dão o tom de *Amor à flor da pele*, um mergulho nostálgico na Hong Kong dos anos 1960.

Não mais malabarismos de câmera. A fotografia continua bela, mas na maior parte do filme, mais contida, ressaltando o casal de vizinhos, que sutilmente se envolvem, ao se verem traídos, abandonados por seus respectivos companheiros. Nada de sexo, só gestos sutilmente elegantes. Emoções tolhidas, delimitadas pela rotina, da casa ao trabalho. O olhar do diretor privilegia a câmera lenta para se deter em objetos, nos movimentos do rosto, traduzindo a solidão com tanta beleza que até nos esquecemos de como o filme é triste. A música climática, com destaque para Nat King Cole, cai bem como uma luva elegante, dizendo até mais do que os personagens conseguem dizer um ao outro. O encontro dos dois solitários não consegue transitar de uma fraternidade de estranhos, ainda que vizinhos, para algo mais intenso como uma paixão. A estória de um amor que mal se ousa dizer só para falar de sua impossibilidade, em mãos mais pesadas, poderia virar um melodrama excessivo como em *Dançando no escuro* (2001), de Lars von Triers.

Nos anos 1980, pensar afetividade, identificação e envolvimento foi pensar, em grande medida, as possibilidades de um cinema narrativo contemporâneo, dentro de uma estética que privilegia uma maior comunicação com o público e com o mercado, ao invés de estabelecer uma relação de ruptura, de choque com o público. Sem parodiar clichês dos gêneros clássicos, como o melodrama, Wong Kar Wai faz uma outra aposta, se afastando de um público acostumado com uma temporalidade televisiva e da melancolia cinéfila, ávida por citações. Ele apenas conta uma estória. Mas uma estória em que o essencial está na integração dos espaços com os afetos.

É necessário sentir com os olhos e ver com o coração, como nas imagens das cataratas de Iguaçu, em *Felizes juntos*, que encenam o desejo e o desencontro dos amantes, dois jovens de Hong Kong na Argentina, onde nunca foram juntos. A imagem está sempre presente no quarto, em simulacro, como algo que poderia ser e não é.

Ao contrário do paroxismo de levar o melodrama aos seus limites, Wong Kar Wai prefere lidar mais com ambigüidades do que com explosões. Não se trata de um caminho irremediável, fatalista rumo à destruição. Como nos romances de Louis Begley e Kazuo Ishiguro, os personagens de Kar Wai⁴ não são excepcionais, heróis trágicos, têm compromissos com os valores de sua época, se vêem perdidos, seguem com um sorriso meio amargo, meio doce, não se matam nem meramente sobrevivem, jogam o jogo e talvez possam ter algo para não serem tragados, ainda que seja uma lembrança, destinada ao esquecimento. Restam as ruínas, no final, por onde aqueles dentre nós demasiado delicados insistimos em caminhar. Outras perdas certamente virão. Como na arrebatadora cena final de *O tigre e o dragão* (2000), de Ang Lee, o mergulho nas nuvens. Lento o corpo cai. Lembranças de desertos e florestas percorridos. Montanhas ao longe. Árvores ao vento. Vestígios de desejos tardiamente percebidos, irrealizados ou terminados. Nada está perdido quando tudo desaparece.⁵

REFERÊNCIAS

- ABBAS, Ackbar. *Hong Kong: culture and the politics of disappearance*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1997.
- _____. Cinema, the city and the cinematic. In: KRAUSE, Linda; PETRO, Patrice (Org.). *Global cities*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.

⁴ Para uma visão mais ampla dos filmes de Wong Kar Wai tendo como fio condutor as imagens de desaparecimento, ver ABBAS (1997).

⁵ Para uma outra leitura dessa cena como fantasia ou suicídio e relações com os filmes de Wong Kar Wai, ver ABBAS (2003).

APPADURAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, Mike (Org.). *Cultura global*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

BENDER, Barbara. Landscape: meaning and actio. In: BENDER, Barbara (Org.). *Landscape: politics and perspectives*. Oxford: Berg, 1993.

CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: Plon, 1989.

CHAMBERS, Ian. *Border dialogues: journeys in postmodernity*. Londres/New York: Routledge, 1990.

CLARK, Kenneth *Paisagem na arte*. Lisboa: Ulisséia, 1961.

COSTA, Antonio. Invention et reinvention du paysage. In: _____. *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*. Montreal: Université de Montréal, v. 12, n. 1, fall 2001 (Dossier *Le paysage et le cinema*).

CUBITT, Sean. On interpretation: Bill Viola's the passing. *Screen*, n. 36: 2, verão de 1995.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix (Org.). *Qu'est-ce que c'est la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.

FIGUEIREDO, Rubens. *Barco a seco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HIRSCH, Eric. Landscape: between place and space. In: HIRSCH, Eric; O'HANLON, Michael. *Anthropology of landscape: perspectives on place and space*. Oxford: Clarendon, 1995.

LISBOA, Adriana. *Um beijo de columbina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MITCHELL, W. J. T. Introduction. In: MITCHELL, W. J. T. (Org.). *Landscape and power*. Chicago: Chicago University Press, 1994.

MOINIG, D. W. *Interpretation of ordinary landscapes*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1979.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac/Marca D'Água, 1996.

_____. Ver o invisível: a ética das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ética*. 5. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RITTER, Joachim. Paysage. In: _____. *Fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Besançon: Ed. De l'Imprimeur, 1997 (incluído L'Ascension du Mont Ventoux de Pétrarque e La Promenade de Schiller).

SANTOS, Laymert Garcia dos. Bill Viola, xamã eletrônico e Paisagens artificiais. In: _____. *Polítizar as novas tecnologias*. São Paulo: Editora 34, 2003.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SERRES, Michel. *Notícias do mundo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

SITNEY, Paul Adams. Le paysage au cinema. In: MOTTET, Jean (Org.). *Les paysages du cinéma*. Seyssel: Champ Vallon, 1999.

SOARES, Bernardo. *Livro do desassossego*, v. 1. Lisboa: Ática, 1982.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho*. Petrópolis: Vozes, 2002.

SUBIRATS, Eduardo. Paisagens da solidão. In: _____. *Paisagens da solidão*. São Paulo: Duas Cidades, 1986.

TUAN, Yu-Fu. *Space and place: the perspective of the experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.

VIOLA, Bill. *Reasons of knocking at an empty house: writings 1973/1994*. Cambridge: MIT Press, 1995.

WOOD, Dennis. The spell of the land. In: THOMPSON, George. *Landscape in America*. Austin: University of Texas Press, 1995.

O que é isso que me pega neste silêncio?
Sutil e feroz. Caminho.

Andando com Paul Auster

Para Sérgio de Sá

I am not here
This is not happening
Radiohead

Uma vez mais ele voltava a Nova Iorque. Não para ficar duas, três semanas de férias. Quase dez anos tinham se passado desde a última vez. Agora ficaria novamente um ano. Poderia ter ido a outro lugar. Eram tantos os lugares que não conhecia, em que nunca estivera, nem nunca estará. Não era nostalgia, era uma outra viagem. Os amigos de outrora não mais presentes. Não mais as emoções desconstruídas da primeira vez em que ficara tanto tempo longe de casa, longe do Brasil. Outras novas emoções, diversamente desconstruídas certamente.

Tinha a ilusão de se sentir mais livre, menos ansioso. Um novo desafio se apresentava, um salto, falar do outro, do centro, do cânone. Teria o que dizer? Em 2002, publicara seu último livro e desde então nenhum outro livro a não ser ensaios que tinha a ilusão de estarem construindo um outro livro, de uma outra forma: nem hipertexto de fragmentos, nem romance de ensaios autobiográficos, algo mais modesto, quadros de caminhadas e encontros de pessoas e personagens, imagens e lugares. Como antes, precisava de um fio condutor que não fosse apenas conceitual. A aposta agora era em

Paul Auster como ponto de partida para uma paisagem ao mesmo tempo reconhecida e nova. Não, não era uma volta, queria olhar os olhos de Paul Auster, olhar *com* Paul Auster. Na chegada aos quarenta anos, sentia-se renovado, embora tudo parecesse familiar, estava aberto a este outro desafio, a esta outra procura.

Não foi difícil. Tinha marcado a entrevista num café perto de sua casa, depois de sua caminhada diária. Com certa ansiedade, esperava. Tinha chegado cedo. Sempre costumava chegar cedo a não importasse que encontro. Esta seria não apenas uma entrevista. Todos parecem estar tão ocupados hoje em dia, mas numa fantasia, alimentada por seus livros, entrevistas, acreditava que ele teria tempo. Logo veio uma pequena decepção. Paul Auster entrou rapidamente sem se sentar e o convidou para caminhar com ele.

Estava começando algo mais inesperado ainda. A partir daí, de tempo em tempo, ele ligava, sempre ele. Se queria caminhar. Sempre disse sim. Não importava o que estava fazendo. Falavam muito no início. Com o tempo, as conversas foram ficando mais curtas e as caminhadas mais longas. Sempre tomavam uma rua e a seguiam, sem direção certa, por uma hora ou um pouco mais. Tudo o que vem a seguir seria outra coisa, sem essas caminhadas, sobretudo as mais silenciosas, onde só havia o espaço do ar entre eles. Era como estar em casa.

Passados tantos anos, ele não sabia se tudo tinha sido um sonho. Seria Paul Auster aquele que, pela primeira vez, atendeu o telefone? Com quem saíra? Ou não seria tudo fruto da leitura, este “penetrar o mundo e encontrar seu lugar nele” (*A arte da fome*, p. 259). Que importa, ao final e ao cabo, como se diz?

Ainda é possível caminhar nas ruas? Certamente não como em um devaneio solto e bucólico, mas procurando resgatar a materialidade evanescente dos espaços diante da rapidez dos meios de transporte e comunicação massiva, sobretudo do carro e da televisão: andar não com a cabeça nas nuvens, mas com os olhos abertos, a mente aberta, as energias concentradas em penetrar a vida ao redor. Trata-se da busca de um lugar onde “somente o limitado

cotidiano está vivo” (p. 46). Exatamente, neste lugar, a felicidade é encontrada, não numa fuga ou transcendência deste mundo, embora este mundo seja extremamente frágil, ainda que misterioso na sua diversidade e potencialidade.

Há uma tradição norte-americana, que, às vezes, pode parecer apagada pelas referências européias de Paul Auster, em particular as francesas, pelo fato de ter sido tradutor do francês para o inglês, de ter morado na França, como tantos outros escritores norte-americanos antes dele, bem como pela grande repercussão de seu trabalho,¹ tanto entre um público leitor mais amplo quanto na universidade. Essa tradição norte-americana traz uma herança democrática que precisa ser lembrada hoje em dia, desde Emerson, mas sobretudo Thoreau, sempre muito citado por Auster, que procura o sublime no rústico, como, por exemplo, na poesia de William Carlos Williams, que Auster também muito admira.

Como seu personagem Peter Stilman em *Cidade de vidro*, da *Trilogia de Nova Iorque*, Paul Auster poderia dizer: “Meus motivos são sublimes, mas minha obra, agora, tem lugar no reino do cotidiano” (*Trilogia de Nova Iorque*, p. 89). “Se não conseguimos sequer dominar um objeto trivial, cotidiano, que seguramos em nossa mão, como podemos pretender falar das coisas que nos dizem respeito mais a fundo?” (p. 90). O pequeno se torna uma estratégia provisória na busca de novas palavras adequadas a um novo mundo, em que o próprio escritor se torna “parte da cidade. Era um ponto preto, um sinal de pontuação, um tijolo em um infinito muro de tijolos” (p. 104).

Para pensar uma outra relação entre paisagem e narrativa é que ele se aproximou dos livros de Paul Auster. Um dos motivos de seu fascínio são as narrativas de Auster sobre Nova Iorque, capital cultural da segunda metade do século XX. Esse espaço² de tantos romances e filmes encontrou na *Trilogia de Nova Iorque* uma recriação emoldurada na estrutura de romance policial, mas que

¹ Para um levantamento da bibliografia sobre Paul Auster, ver SPRINGER, 2001.

² Para um estudo do espaço, especialmente o da cidade, na obra de Auster, ver BRANDÃO, 2005, p. 35-65.

trata de questões existenciais, com personagens anônimos, sempre a um passo de desaparecerem, se perderem. Personagens estes que são uma constante na sua obra.

Nos escritos de Auster temos uma sutil história de Nova Iorque por meio de personagens comuns, uma singular contribuição à história do cotidiano, de um cotidiano povoado por concretudes e invisibilidades, potencialidades e desaparecimentos.³ Talvez Auster seja o melhor herdeiro dos jornalistas-cronistas do *New Journalism*, obcecados não pela notícia, pela novidade, pelo extraordinário, mas pelo registro diário das coisas banais mesmo diante de personagens excepcionais.

“Nada era real a não ser o acaso” (*Trilogia de Nova Iorque*, p. 9). Tudo parece tão banal, mas igualmente misterioso, talvez aí esteja o seu maior aprendizado tirado dos romances policiais. E por mais que verdades sejam reveladas, isto nunca é o mais importante. Há um mistério que persiste e insiste mesmo depois da resolução de enigmas, quando os há. Como Auster mesmo se define: um realista marcado pela questão do acaso que instaura o mistério no mundo, sem cair na manipulação possibilitada pelas coincidências, como na ficção de má qualidade dos séculos XVIII e XIX, nem reproduzir os paradigmas do romance realista (*A arte da fome*, p. 260).

No seu melhor, Auster não é o leitor da grande tradição moderna do romance, mas um poeta do cotidiano. Apesar de ter deixado de escrever poemas quando começou a publicar romances, essa experiência o ajudou a formatar sua narrativa povoada por paisagens, por personagens traduzidos por seus espaços, bem como por seus diálogos com paisagistas do século XIX que foram ao oeste norte-americano, com Edward Hopper e suas paisagens urbanas, com a *land art* e no encontro com Sophie Calle.

³ Seria interessante pensar o desaparecimento, “motivo central da ficção de Auster” (GAVILLON, 2000, p. 124) nas suas distinções e aproximações com o desaparecimento marcado pelo primado da velocidade associada a novas tecnologias em VIRILIO (1980).

Começemos com o início. Se o grão não morre, quando o desejo de ser artista está no limiar, entre a promessa e a dúvida de se ter ou não talento, quando, mesmo estando em Nova Iorque, se encontra fora dos circuitos intelectuais e artísticos, o que acontece? Curiosamente, Auster enuncia, nos seus ensaios e críticas, uma estética da fome, “uma arte da fome” para ser mais preciso. Não a fome do artista periférico que deglute tudo o que vem de fora antropofagicamente, nem só a impossibilidade de sobreviver. “A arte da fome pode ser descrita como uma arte existencial. É uma forma de olhar a morte de frente, e com isso me refiro à morte como a vivemos hoje: sem Deus, sem esperança de salvação. A morte como o final abrupto e absurdo da vida” (*A arte da fome*, p. 21).

Uma arte que salva por acaso, como nos filmes de Kieslowski. O escritor se salva para a escrita e para o mundo não por uma vaga necessidade existencial, mas para sobreviver. Por um golpe de sorte, que o possibilita arriscar uma vez mais na escrita: o dinheiro recebido por herança paterna. Essa possibilidade salva também Auster de ser um sub-Kafka ou sub-Beckett, autores de sua predileção. O ritual de passagem para a visibilidade do escritor é o acerto de contas com o pai, “o homem invisível”, seu primeiro personagem, primeiro de uma série de personagens anônimos, como veremos mais a frente.

O fascínio pelo anonimato e pela invisibilidade também está encarnado no escritor Reznikoff por sua humildade para com a linguagem e também para consigo mesmo (p. 51), por uma vida na obscuridade, mas sem ressentimento (p. 52): “Estou preocupado/ com as bobagens/que falei./Preciso de uma dieta/de silêncio;/ fortalecer-me na quietude” (REZNIKOFF, p. 51). Reznikoff é um estrangeiro que só encontra um lar em Nova Iorque.

Auster talvez pudesse se encontrar no seu interesse por Reznikoff como Joseph Mitchell na fala de Joe Gould, num jogo de espelhos entre o jornalista bem-sucedido da *New Yorker*, pai de família e o vagabundo intelectual e fracassado nas suas realizações e pretensões:

Em minha cidade natal, nunca me senti à vontade, escreveu certa vez. Eu destoava. Nem em minha própria casa eu me sentia em casa. Em Nova Iorque, principalmente no Greenwich Village, entre os maníacos, os desajustados, os que têm só um pulmão, os que já foram alguma coisa na vida, os que poderiam ter sido, os que gostariam de ser, os que nunca serão e os que só Deus sabe, sempre me senti à vontade (MITCHELL, 2001, p. 33).

A cidade moderna é para Auster o espaço por excelência da invisibilidade, mais até do que do anonimato:

Somente na cidade moderna pode o observador permanecer invisível, assumir sua posição no espaço e, não obstante, permanecer transparente. Mesmo ao se tornar parte da paisagem onde entrou, ele continua sendo um forasteiro. Por conseguinte, objetivista. Quer dizer – criar um mundo ao redor de si vendo-o como um estranho faria. O que conta é a própria coisa, e a coisa vista só poderá adquirir vida quando seu observador tiver desaparecido. Nunca pode haver qualquer movimento em direção à posse. Ver é o esforço por criar presença: possuir uma coisa seria fazê-la desaparecer (*A arte da fome*, p. 40).

Então será uma outra Nova Iorque que aparecerá das páginas de Auster, não mais das vanguardas dos anos 1960, nem a Nova Iorque cada vez mais *pop* e rica, paraíso *yuppie* dos anos 1980, mas certamente sem o glamour da vida boêmia. Viver custa caro, particularmente em Nova Iorque. Não há muito tempo para paisagens espetaculares como na abertura de *Manhattan* (1979), de Woody Allen, nem tempo para nostalgias. Tudo se eclipsa rápida e suavemente.

A invisibilidade não está só associada ao fascínio romântico pelo marginal, mas à constituição de uma subjetividade-paisagem, transpassada pelos influxos do mundo, resposta ao excesso de informação e a estímulos de toda sorte.

Mais do que talvez a Nova Iorque da *Trilogia*, há uma outra que lhe chamou mais a atenção, vista um pouco enviesada, a partir do Brooklyn, do outro lado da ponte, de onde veio também outro criador

de paisagens, Paul Miller (DJ Spooky). Essa outra cidade aparece nos filmes que Paul Auster co-dirigiu com Wayne Wang: *Cortina de fumaça* (1995) e sua continuação mais descompromissada, *Blue in the face* (1995). Na tabacaria da esquina, seu dono passa os anos tirando fotos da mesma posição. As pessoas se tornam aparições, mesmo revelações, como a mulher falecida do amigo escritor. As fotos são, ao mesmo tempo, banais, uma entre tantas outras, mas podem se tornar significativas para quem olha. Em *Cortina de fumaça*, são conjugadas a banalidade da narrativa e a poesia da paisagem. De certa forma, aqui são incorporadas preocupações presentes em vários filmes experimentais que procuraram registrar a banalidade e a passagem do tempo, de forma mais sensória e talvez mais difícil para o espectador médio, como no caso de *Still* (1969-1967), de Ernie Gehr, em que uma câmera fixa registra a passagem de um dia em uma rua, supostamente em Nova Iorque, estabelecendo essa passagem do tempo também não só pela mudança do jogo de luz e sombras, mas também pela superposição das imagens das pessoas e carros que passam com imagens refletidas, criando um jogo de fantasmagorias e simultaneidades.

Na tabacaria, lugar de passagem, mas também de encontros, vários dramas de paternidade são encenados. A perda se transforma em desejo de procura, de reconstruir, de reencontro, de solidariedade, de amizade entre homens, como se fechasse o ciclo iniciado por *Retrato do homem invisível*.

Diferente de *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, em que o foco está no pai que reaparece, em *Retrato do homem invisível*, breve e tocante texto de Auster, o foco está na perda irreparável com a morte do pai, morte que, no entanto, possibilitou sua vida como escritor, uma invisibilidade que possibilitou uma presença por frágil que seja.

Auster não silenciou como Joe Mitchell depois de escrever seu último texto sobre Joe Gould, nem ficou no anonimato como Reznikoff, mas construiu, na literatura contemporânea, a partir dos anos 1980, uma das carreiras mais profícuas e bem-sucedidas

junto ao público e à crítica. Contudo, tem uma obra não sobre os que “chegaram lá”, os que ganharam um lugar ao sol, ao som de *New York, New York*, na voz de Liza Minelli. Talvez por saber que, na indústria cultural, é bem mais fácil e provável descer, uma vez tendo subido, do que se manter visível. Como Suzanne Vega (lembra-se?), no auge da fama, falava: “Há um ano, tocava em bares, onde estava esta multidão? Ela pode também não estar aqui no ano que vem”. Mais do que consciência da fugacidade do mundo do entretenimento e de sua necessidade de fabricação de ídolos e *stars*, há uma forma de ver o mundo e uma poética que se constrói sobre a fragilidade pela invisibilidade.

Voltamos então ao seu primeiro personagem invisível, seu pai, em *Retrato do homem invisível*. Misturam-se fotos e textos, fragmentos de memória. Se Rilke já nos prevenia: “As coisas desaparecem. Temos de nos apressar se quisermos ver alguma coisa”. Para Auster, a desapareição não está só na cidade, mas no interior da casa: “Meu pai se foi. Se eu não agir depressa, toda a sua vida desaparecerá” (*O inventor da solidão*, p. 8). É dessa pressa, premissa quixotesca, que nasce esse texto de difícil definição, entre a biografia e o romance, entre a imagem e a narrativa. O retrato de seu pai marca de forma indelével toda uma série de personagens semelhantes na sua ficção:

Isento de paixão, fosse por alguma coisa, pessoa, ou idéia, incapaz ou indesejoso de revelar-se em qualquer circunstância, ele conseguira manter-se à distância da vida, evitar a imersão na rapidez das coisas. Comia, ia para o trabalho, tinha amigos, jogava tênis, e apesar disso não estava ali. No sentido mais profundo e inabalável, era um homem invisível. Invisível aos outros, e muito provavelmente invisível a si mesmo (*O inventor da solidão*, p. 9).

Longe do homem medíocre, um homem comum, imperceptível e discreto. Estranho na sua própria casa, “a verdade é que sua vida não girava em torno do lugar onde ele morava. A casa era apenas um dentre muitos pontos de escala numa existência inquieta e

sem amarras, e essa ausência de centro teve como consequência transformá-lo num eterno estrangeiro, um turista em sua própria vida”. A casa parecia irreal, “mantida em ordem, mas em processo de degradação” (p. 12), povoada por objetos de um morto (p. 13).

Poderia parecer idiossincrático, não como um *freak*, mas talvez como o protagonista de *Historia real* (1999), de David Lynch, estranho e solitário na sua condição extremamente comum.

Solitário. Mas não no sentido de estar só. Não solitário do modo como foi Thoreau, por exemplo, exilando-se para descobrir quem era; não solitário à maneira de Jonas, rezando pela salvação no interior da baleia. Solitário no sentido de isolado. No sentido de não ter de enxergar a si mesmo, ou de não ter de enxergar-se sendo enxergado por outra pessoa (p. 19).

A herança paterna não é mais a do patriarcado, mas a de ser uma sombra, talvez o destino do filho, o autor em formação.

Nosso destino é enfrentar o mundo tal como órfãos, perseguindo por longos anos as sombras de pais desaparecidos. Nada resta senão tentar levar a cabo nossas missões o melhor que pudermos, pois até o fazermos, calma alguma nos será permitida.

Dessa forma, é resumida não só a procura do protagonista de *Quando éramos órfãos*, de Kazuo Ishiguro (2000, p. 392), mas a orfandade é colocada como uma condição da subjetividade contemporânea. Também em Auster, repetimos, a procura do pai marca sua escrita. No princípio havia o pai, ausência e invisibilidade. A morte do pai marca esta escrita órfã, frágil. O pai desaparece. Termina o relato. Da impossibilidade de dizer algo de satisfatório sobre o pai, mas ainda assim de tê-lo feito, é que nasce um escritor.

Em *Trilogia de Nova Iorque*, logo em seu primeiro romance, *Cidade de vidro*, temos já não mais um escritor em formação, mas um que está desaparecendo: “Já não existia mais para ninguém senão para si mesmo” (*Trilogia de Nova Iorque*, p. 10), não dava entrevistas, não estava em catálogo de escritores, sem amigos, com

mulher e filho mortos. Nova Iorque aparece como lugar para se perder, não para conhecê-la melhor como para Walter Benjamin, mas para se transformar, ser outro, paisagem ideal para uma subjetividade não-centrada. A observação e as caminhadas lhe traziam “uma certa paz, um saudável vazio interior. O mundo estava fora dele, em volta, à frente, e a velocidade com que se modificava sem parar tornava impossível para Quinn deter-se em qualquer coisa por muito tempo” (p. 11). Nova Iorque era um lugar nenhum que Quinn não tinha desejo de deixar.

Curiosamente, ele só sai dessa mistura de luto e distanciamento, quando assume um outro nome, justamente Auster. “Sentiu uma serenidade extraordinária, como se tudo já tivesse acontecido com ele” (p. 20) “Um homem sem interior nenhum, um homem sem pensamento”, “uma casca sem conteúdo” (p. 72). Ser Paul Auster seria uma forma de Quinn se retirar de si mesmo, ser “mais leve e mais livre” (p. 61). Não se trata de ver o peso de ser outro que pouco a pouco toma o protagonista do filme *Profissão: repórter*, de Antonioni, ao mudar de personalidade, nem simplesmente mais um personagem na esteira de *Bartleby*, de Melville, personagem da recusa, do não. Quinn, ao se nomear como Auster, deixa de ser escritor para ser investigador, passa a observar e a estar-no-mundo: “Não fui contratado para entender, mas para agir” (p. 49).

Mas tudo muda quando finalmente encontra o “verdadeiro” Paul Auster, pelo menos, o outro. Este identifica Quinn como escritor de poesia. Quinn se torna uma potencialidade de Auster, caso este tivesse perdido mulher e filho, caso sua carreira de escritor não tivesse sido tão bem-sucedida. Passamos a ver a contraface de Auster em Quinn, um vagabundo solitário; como Joe Gould seria o outro lado de Joseph Mitchell.

Como Peter Stilman, Quinn também vai desaparecer. “Estar dentro daquela música, ser arrebatado para dentro do círculo das suas repetições: talvez esse seja um lugar onde possamos por fim desaparecer” (p. 22). Ao vigiar em vão o prédio de Stilman, Quinn cada vez precisava de menos coisas. “Ninguém jamais notou a

presença de Quinn. Era como se ele se estivesse dissolvido nos muros da cidade” (p. 131). Por fim, acaba por se mudar para o apartamento vazio de Peter Stilman. Diante da constatação do constante desaparecimento, de nada adiantar a tarefa do detetive — “Tantas coisas estavam desaparecendo, era difícil seguir o rastro delas” (p. 143) —, o livro termina com a constatação de mais um fracasso, mas também de uma libertação. “Nada mais importava agora senão a beleza de tudo isso. Queria continuar a escrever sobre essas coisas e sofria por saber que não seria possível” (p. 146).

Em *No país das últimas coisas*, sai o diálogo com o romance policial, o filme *noir*, e entra o imaginário de uma ficção científica apocalíptica: prédios sendo destruídos, cidade sem crianças, sem árvores — usadas para combustíveis —, sem animais domésticos, sem pássaros, num quadro de escassez, falta de comida, brigas inesperadas, em que pessoas magras são levadas pelo vento e metade da população é de desabrigados. Há cadáveres por todos os lados. A cidade deixa de ser Nova Iorque para ser um espaço ampliado da desapareição, mas algo existia além de suas fronteiras. Em meio às ruínas de uma cidade, pessoas que desaparecem, suposições que evanescem, sobreviver é o que importa: continuar caminhando, com pouca comida, em meio à fraqueza, à procura do irmão que desaparecera — essa a perspectiva da protagonista. Diante da perda até da memória, é necessário saber desaparecer: “Nunca pense em nada, dizia. Simplesmente, dissolva-se na rua e finja que seu corpo não existe. Nada de meditações; nada de tristezas ou alegrias; nada a não ser a rua; esvazie-se por dentro, concentre unicamente no próximo passo a ser dado. Dentre todos os conselhos, esse foi o único que nunca cheguei a compreender” (*No país das últimas coisas*, p. 54).

Em meio a tanta precariedade o que subsiste é a fraternidade, representada pelo amor entre duas mulheres, é a amizade entre os dois protagonistas de *Cortina de fumaça*, diante da imponderabilidade de tudo, semelhante à fumaça de um cigarro que desaparece. Também no escrever não é possível mais o livro, uma obra total;

restam cadernos e cartas, sem perspectiva de leitores: “Não tenho explicação. Só consigo narrar, não posso fingir compreender” (p. 25). “Estas são as últimas coisas, escreveu ela. Uma a uma, vão desaparecendo para nunca mais voltar. Podia lhe falar nas que vi, nas que já não existem, mas duvido que haja tempo. Tudo vem acontecendo muito depressa, já não consigo reter os fatos” (p. 71).

Este mundo em desamparo aparece com uma brecha em *Palácio da Lua*, já presente no nome do protagonista – Fogel – que quer dizer pássaro: “Imaginei que algum bravo antepassado meu tivesse mesmo sido capaz de voar. Eu o via como um pássaro gigante que, em meio à névoa, atravessara o oceano sem parar, até chegar à América” (p. 11). É o verão de 1969, da chegada do homem à Lua, mas a Lua aqui também é do letreiro em neon do restaurante chinês, chamado justamente “Palácio da Lua”. Próxima e distante, natural e artificial, devaneio e materialidade, essa é a paisagem⁴ contemporânea desse romance-síntese da obra de Auster, não mais à sombra dos gêneros, para além mesmo da memória da perda, da orfandade. Um romance de aventura, mas de uma aventura poética, como a viagem de Cyrano de Bergerac à Lua, uma aventura ambiciosa de refundação de um país, já presente na epígrafe de Jules Verne: “Nada pode assombrar um americano”. Ou como no biscoitinho chinês: “O Sol é o passado; a Terra, o presente; a Lua, o futuro” (p. 106). Se não é possível ir à Lua, vai-se para o Oeste, atravessando o deserto até chegar a reencontrar a Lua, às margens do Pacífico. O protagonista se funde com a Lua, num eclipse total, na transformação em uma paisagem que desaparece.

Mas para chegar a este encontro poético, o protagonista experimentou a deriva por Nova Iorque como vagabundo até o encontro com Effing, mais uma figura paterna na ficção de Auster, pintor cego desaparecido, fascinado pelo mundo das sensações, pelo ar na pele, pela luz invisível, “música do nosso avanço pelas ruas” (p. 135), em

⁴ Para a importância do espaço na tradição do romance norte-americano, ver MIQUEL, 1997, p. 47.

um mundo sem transcendência metafísica. É Effing que recomenda a Fogg diante de um quadro: “Veja se consegue entrar na paisagem que está na sua frente. Veja se é capaz de penetrar na mente do artista que pintou aquela paisagem. Imagine que você é Blakelock a pintar aquele quadro” (p. 146).

Como o vigia em *Enigma de um dia*, de Joel Pizzini, que nada fala diante do quadro, mas realiza uma viagem pelo mundo, como se este fora tela. Também é nesse sentido que podemos entender o encontro de Fogg com o deserto narrado por Effing e traduzido numa “obra profundamente contemplativa, uma paisagem de intimismo e calma” com uma lua no meio (p. 148), ou talvez melhor, “não era uma paisagem, mas um momento, uma canção de luto por um mundo desaparecido” (p. 150).

No deserto, “lugar de silêncio, sem linguagem, última parte [dos Estados Unidos] a ser explorada” (SOLNIT, 2001, p. 75); “tudo é volumoso demais para ser pintado ou sonhado; nem mesmo a fotografia consegue captar aquela atmosfera. Tudo é tão distorcido, é como tentar reproduzir as distâncias do espaço sideral; quanto mais se vê, menos o lápis é capaz de reproduzir. Ver aquilo é fazer com que desapareça” (*Palácio da Lua*, p. 167) Não se trata apenas de um tema, de uma representação que nem os filmes conseguiram mostrar. “Como desenhar uma paisagem assim, toda igual? Entende o que estou dizendo, não é mesmo? Deixei de me sentir humano” (p. 165). Trata-se de um novo aprendizado, de uma outra subjetividade. Ele

desaprendeu as regras que assimilara, confiando na paisagem, tratando-a como companheira, de igual para igual, abandonando voluntariamente suas intenções à força das singularidades, às investidas do acaso e da espontaneidade. Não mais temia o vazio ao redor. A tentativa de transpô-lo para a tela de algum modo o internalizara. Agora era capaz de sentir a indiferença desse vazio como algo que lhe pertencia, assim como ele pertencia ao poderoso silêncio daqueles espaços vastíssimos [...] Até lhe parecia, enquanto pintava, que a paisagem ia sumindo diante dos seus olhos (p. 180-181).

Trata-se de um real irreal. Esse aprendizado se traduz numa libertação do mundo, mas dentro do mundo, para além de qualquer busca de origem. O futuro está no ar, como previu Edgar Allan Poe.

Era já noite. Depois de terem andado muito naquele dia, Paul Auster e ele descansaram num banco do parque. Surpresos, uma lua imensa e amarela nasceu. Não, não era um sonho.

REFERÊNCIAS

- AUSTER, Paul. *O inventor da solidão*. São Paulo: Best Seller, 1982.
_____. *Palácio da Lua*. São Paulo: Best Seller, 1990.
_____. *No país das últimas coisas*. São Paulo: Best Seller, 1992.
_____. *A arte da fome*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
_____. *Música do acaso*. 2. ed. São Paulo: Best Seller,
_____. *Trilogia de Nova Iorque*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
_____. *Leviatã*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Mapa volátil. In: _____. *Grafias da identidade: Literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora FALÉ; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- COCHOY, Nathalie. Prête-moi ta plume: La face cachée de *New York dans la Trilogie* et *Dans Moon Palace*. In: DUPERRAY, Annick (Org.). *L'oeuvre de Paul Auster: approches et lectures plurielles*. Paris: Actes Sud/Université de Provence-Irma, 1995.
- GAVILLON, François. *Paul Auster: gravité et légèreté de l'écriture*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000.
- ISHIGURO, Kazuo. *Quando éramos órfãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MIQUEL, Catherine Pessa-. Sauts de puce sur la carte: discontinuité spatiale. In: _____. *Toiles trouées et déserts lunaires dans Moon Palace de Paul Auster*. Paris: Sorbonne Nouvelle, 1996.

MITCHELL, Joseph. *O segredo de Joe Gould*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOLNITT, Rebecca. *As eve said to the serpent: on landscape, gender and art*. Athens: University of Georgia Press, 2001.

SPRINGER, Carsten. *Paul Auster sourcebook*. Peter Lang, 2001.

VIRILIO, Paul. *Esthétique de la disparition*. Paris: Balland, 1980.

A viagem não tem fim. Só fica cada vez mais intensa. Do ruído emerge a suavidade.* O importante não é a dissonância provocada pelo som alto, como nas fusões entre *punk*, *hardcore* e música eletrônica. As massas sonoras se somam num crescendo, ondas de um oceano. Sem delírios surrealistas, psicodélicos. Apenas a viagem pela música. Êxtase diante da contemplação de uma paisagem sonora, de um mundo que não cessa de ser criado. Repouso depois das derivas urbanas, estradas percorridas, desencantos, desencontros. Nada de misticismo *new age*. O sublime está na materialidade e no fluxo do próprio som. Não há fala, voz soterrada das outras faixas, não é preciso. Só a música fala da fragilidade do sujeito, sem o dilaceramento do eu romântico, expressionista, existencialista, *punk* gótico. É possível a beleza sem ironia, sem pieguice? A viagem poderia continuar para sempre, mas tem que parar. A bateria ecoa solitária. Silêncio. Ela sorriu e enfiou a chave na porta.

* Escutando a última faixa, *A saga sem fim de Gollo Galático*, do CD *A coerência é uma armadilha*, de Frank Poole.

Música para desaparecer¹

For things that I desire and have not got
For things I have that I wish I had not,
You compensate me,
Stones.

Marianne Moore

A música ambiente dá uma das respostas éticas e estéticas mais fecundas diante do excesso de informação, de rapidez no nosso mundo, Ao resgatar um espaço acústico, “sem um centro orientador, só muitos centros flutuando num sistema cósmico que honra só a diversidade” (MCLUHAN e POWERS, 1989, X), parte de um último encontro entre Oriente e Ocidente, no quadro da globalização tecnológica, sem o imperativo único do capital.

A música ambiente é um fecho dessa trajetória que começou com o sublime no banal, passou pela leveza, por uma poética do cotidiano e se encerra nesta discussão sobre a paisagem. Em meio à proliferação de imagens e sons em simulacros, colagens, *samplers*, pastiches e paródias; a música ambiente, *discreet music* (Brian Eno), deseja recuperar um frescor como narrativa do cotidiano, como poética da contenção diante do excesso e dispêndio cada vez

¹ Versão anterior deste texto foi publicada em *Comunicação & música popular massiva*, organizado por João Freire Filho e Jeder Janotti Jr., EDUFBA, 2006.

mais incorporados a uma sociedade de consumo; uma poética de delicadeza e sutileza diante do grotesco e do abjeto cada vez mais banalizados pelos meios de comunicação de massa.

Take a walk at night. Walk so silently that
the bottoms of your feet become ears.

Pauline Oliveros

Se a música *pop* colocou como central os afetos, a noção de paisagem pode dar uma outra inflexão neste debate. A música *pop* se constituiu em grande parte na mística do vocalista enquanto *star* e no uso da voz como forma de articulação das experiências dos ouvintes, marcando seus cotidianos e suas memórias. Mas, nos anos 1970, emerge na música *pop* a noção de paisagem ou ambiência que possibilita uma alternativa ao excesso do envolvimento romântico com a música, nos complexos jogos de identificação e estranhamento entre fã e ídolo.

A introdução da categoria de paisagem sonora na cultura *pop* desconstrói o formato da canção curta e marcada por refrões, associada comumente à tradicional constituição das bandas de *rock* com vocal, guitarra, baixo e bateria. Isto está presente não só na música ambiente, entendida inicialmente como um subgênero da música *pop* eletrônica, mas em várias formas do *rock*, chamado por alguns de *rock* de arte (BAUGH, 1994), no fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, que bem pode incluir uma variedade de tendências, como o psicodélico e o progressivo, que, no diálogo com formas sinfônicas, na elaboração da música como uma viagem, constrói uma música mais para a cabeça do que para os pés. Na indissociação entre som e imagem, na incorporação de teclados, sintetizadores, em usos diferenciados da guitarra, para além do solo, essas tendências afirmam a noção da música como ambiência, paisagem. Dando um salto no tempo, podemos identificar esse movimento no pós-*punk* do início dos anos 1980, em trabalhos de bandas populares como Cure e outras menos conhecidas como Durutti Column ou Cocteau Twins e no “pós-*rock*” (REYNOLDS, 1995) dos anos 1990 de bandas como

Tortoise, em detrimento de momentos mais puristas, de ênfase no formato básico e desprezioso, do *rock* dos anos 1950 ao *hardcore* e ao *grunge*.

Seria o caso de resgatarmos a paisagem não como mera invenção de habitantes da cidade, cansados do seu ritmo (ainda que isto tenha uma certa verdade histórica, a partir do Romantismo), mas de construirmos “uma paisagem que já não se vê, desde que nós moramos aqui mesmo” (SERRES, 1998, p. 196), quebrando a dualidade entre sujeito e objeto, entre o que olha e o que é contemplado, não como mero gesto vanguardista de quebrar as fronteiras da representação, mas colocando em pauta uma outra subjetividade.

A paisagem, num primeiro momento, se situa na tradição da história moderna das artes plásticas, constituindo-se para alguns historiadores como a “principal criação artística do século XIX” (CLARK, 1961, p. 15), incluindo grandes pintores como Turner e Constable até chegar no Impressionismo, em Cézanne, adentrando no século XX pela mão das vanguardas expressionistas e surrealistas, até chegar às experiências contemporâneas da *land art* (TIBERGHIEIN, 1993). Mesmo que a música seja nosso objetivo, podemos recuperar o sentido da paisagem como “ligada a um ritual, maneira de existir graça aos objetos”, no “instante de sua aparição” (CAUQUELIN, 1989, p. 14).

Ao usarmos a palavra paisagem no contexto da música, ela se situa, por um lado, num momento em que o conceito de música se amplia enormemente, incluindo a rigor todo som que é produzido, dialogando com o acaso e com o cotidiano. É neste sentido que R. Murray Schaffer fala de uma paisagem sonora em que “os ruídos são os sons que aprendemos a ignorar” e de uma espécie de ecologia sonora que mapeia os sons do mundo (2001, p. 18), em sintonia com as aberturas realizadas na história da música erudita, aproximando mais vida cotidiana e arte, empreendendo uma reeducação da audição, como declara John Cage: “As pessoas podem deixar meus concertos pensando que ouviram barulho, mas elas ouvirão belezas inesperadas na sua vida cotidiana” (apud

SCHAFFER, 2001, p. 184), destacando, para nosso caso aqui, sobretudo a série *Imaginary landscapes*, em que “o uso de sons quietos se contrapõem ao que é grande na sociedade” (KHAN, 2001, p. 185). Ao seguir o pioneirismo de Erik Satie que considerava “a música como uma contribuição para a vida da mesma forma que uma conversa particular, um quadro ou uma cadeira em que podemos sentar ou não” (idem, p. 180), desmistifica-se o processo de especialização da música, com o risco, no caso de Murray Schaffer (1993), de uma nostalgia de um mundo pré-cultura de massa, mas chegando a ponto de termos declarações radicais como as de Cage, repetida por Brian Eno, ao se considerar um “não-músico” (CAGE, 1961, p. 79),² no sentido de ser não tanto criador, mas “arquiteto de sons” (SCHAFFER, 2004, p. 30) ou um realizador de sínteses, como Eno diz no filme *Imaginary landscapes* (1989), dirigido por Duncan Ward e Gabriella Cardazzo.

Ocean of sound, de David Toop, parece mais rico do que o trabalho clássico de Murray Schaffer, ao fazer uma espécie de genealogia da paisagem, da noção de ambiência, pelo século XX, de Satie à música eletrônica *pop* nos anos 1990, por meio de uma mistura de ensaísmo, depoimentos, entrevistas, narrativas, fragmentos, em que a música se apresenta como “paisagem onde o ouvinte pode caminhar” (TOOP, 1995, XI). Livro que interessa tanto pela sua construção em aberto quanto pela sua aproximação com a música ambiente, especialmente a um dos seus mais notáveis artistas e pioneiros na esfera *pop*: Brian Eno.

Seria importante inserir a música ambiente em uma tradição, tanto das artes plásticas como da literatura, que remonta ao Impressionismo, não o considerando “como episódio curto e limitado da história da arte e [que] há muito deixou de ter relação com o espírito

² Não é inútil lembrar que as declarações de Eno a partir de 1976 são simultâneas à explosão do *punk*, movimento que critica a mistura pomposa da música erudita do século XIX, no então chamado *rock* progressivo, fazendo dos músicos de *rock* mais que virtuosos de seus instrumentos, técnicos acadêmicos. Vários *punks* declaram “não saberem tocar” antes de começarem a ter uma banda.

criador de nossa época” (CLARK, 1961, p. 123). O Impressionismo foi criticado por “limitar a pintura a puramente sensações visuais”, entendido com um “afloor a superfície de nosso espírito” (idem, p. 125) e uma “pintura da felicidade”. O que gerava uma limitação, nos termos deste defensor da dimensão trágica da arte moderna, porque “os impressionistas estavam distantes das mais profundas intuições do espírito humano” (idem, p. 141).

Portanto, resgatar o Impressionismo implica não só “compreender a sensibilidade impressionista [que] envolve, portanto, uma expansão enorme das faculdades de percepção sensual e um aguçamento dos sentidos, pois o intelecto sozinho é totalmente incapaz de apreender o significado do tempo, do movimento e da vida” (KRONEGGER, 1973, p. 39), diferenciando-se da subjetividade transcendente do Romantismo e da objetividade onisciente do Realismo (STOWELL, 1980, p. 4), na busca de uma atmosfera difusa, mas material.

Também o resgate dessa trajetória não seria apenas para identificar uma espécie de perversão da leveza quanto mais dentro da arte da alta modernidade, na medida em que o Impressionismo cede mais lugar ao Expressionismo e a leveza se substitui pelo excesso, mas também para lançar luzes sobre uma possível e sutil volta da leveza no presente, no prazer de olhar à deriva, seja nas ficções de viagem ou no desafio do invisível, seja no Minimalismo ou na música ambiente. Se o Impressionismo pictórico representa hoje um gosto visual basicamente acadêmico e o culto de imagens e sons atmosféricos acabou se constituindo numa arma essencial para a publicidade, que quer vender uma atitude antes de vender o produto, isso diz tanto da dificuldade como do interesse do retorno do impressionismo como um imaginário no seio da sociedade de massas.

O Impressionismo seria, portanto, menos um efeito de iluminação, um estilo de época do que uma base para construir a genealogia de uma estética da leveza para a contemporaneidade, para a arte que se constrói na pós-vanguarda, a partir da segunda

metade dos anos 1970, bem como o vislumbre de um mundo onde a suavidade está presente e possibilita se pensar em uma felicidade possível, uma “modesta alegria” (ABREU, p. 157).

Mas antes de falarmos sobre Brian Eno, seria importante lembrar Erik Satie, a partir da provocação irônica de uma de suas peças executada num intervalo de uma peça de Max Jacob, em 1920. Satie defende a criação de uma música “como mobília, parte dos barulhos do ambiente, que os leve em consideração, [música] feita para preencher os silêncios pesados que, às vezes, caem entre amigos jantando juntos. Essa música os pouparia de prestar atenção a suas observações banais. E, ao mesmo tempo, neutralizaria os barulhos que vindos da rua tão indiscretamente entram na conversa. Fazer tal música corresponderia a uma necessidade” (apud CAGE, 1961, p. 76). Assinale-se que Cage e Eno procuram mais incorporar os sons do ambiente do que neutralizá-los (TAMM, 1988, p. 28). Outro ponto comum importante entre Cage e Eno seria a aproximação da paisagem sonora a uma visão material: “Eu nunca me interessei em simbolismo. Preferia considerar as coisas por elas mesmas, não por outras coisas” (CAGE, 1961, p. 85).

Quanto à relação entre Cage e Eno, seria interessante lembrar certas aproximações: reintrodução da espiritualidade na música, fascínio pelo acaso, interesse pela filosofia oriental, atitudes irreverentes em direção aos princípios canônicos da música de arte ocidental, tipografia não convencional, livre utilização de mídia escrita e musical, a composição como processo, e o axioma sempre repetido de que todos os sons têm o potencial de serem vivenciados como música (TAMM, 1988, p. 29-31). Há algumas diferenças entre seus programas: Cage busca composições musicais livres do gosto individual e da memória; Eno enfaticamente não está interessado em fazer música livre do gosto individual e da memória, mas tem “um desejo de fazer música com uma superfície francamente sedutora e que desperta a emoção de encantamento” (idem, p. 31). Talvez por suas raízes musicais estarem na cultura *pop*, com superficial conhecimento da tradição musical erudita, a música de Eno é mais

consonante e acessível do que muito do trabalho de Cage (idem, p. 33). A componente emocional da música ambiente de Eno é forte, mas está usualmente presente como um tipo de subcorrente profunda; não explode na superfície da música, nem confronta o ouvinte com um propósito direto, expressionista (idem, p. 89). Eno não hesita em criticar o excessivo intelectualismo e a não-sensualidade suficiente da música experimental, da “música eletrônica sem coração” (idem, p. 56). Mas diferente de muito da música *pop*, Eno não está interessado em canções de amor (idem, p. 90), mais uma vez, próximo, ainda que por motivos diferentes, do *punk*.

Brian Eno³ constrói sua carreira solo ao se afastar do Roxy Music, banda *glitter* que ajudou a criar, e no meio dos anos 1970 vai dar uma guinada no álbum *Before and after science*. O primeiro lado remetia às perversões próximas ao Roxy Music e, no segundo, inicia um caminho na recusa do estrelato *pop*. Sua voz começa a se retirar em favor do instrumental. Ao lado da listas das músicas na contracapa, há quadros que remetem a paisagens sem a presença humana — recusa do narcisismo egocêntrico da indústria de *pop stars* e de uma aspereza de uma tradição mais cerebral da música erudita.

Curiosamente, a partir de então, nas capas, seu rosto foi substituído por imagens que evocam mapas. O sujeito se eclipsa, como também o objeto. Não mais falar de si, nem dançar em êxtase permanente. Em meio à explosão do *punk* e da *disco*, Eno prefere a discrição de ser um “pintor de sons ou construtor de paisagens sônicas”. O que “mais do que uma metáfora” trata-se de “considerar a fita magnética como tela” (TAMM, 1988, p. 100), na tradição dos cantores que pintavam com palavras a partir da psicodelia (idem, p. 127); ser um criador de trilhas para novos espaços, de pausas e silêncios, em contraponto ao ruído e ao excesso, ou ser produtor de trabalhos como a coletânea *No New York*, da guinada terceiro-mundista dos Talking Heads e da deriva eletrônica do U2. O próprio

³ Para uma visão mais global da carreira de Brian Eno, ver TAMM, 1988.

Eno sintetiza sua posição e seu afastamento do *rock* numa entrevista feita em 1980: “Uma das coisas belas sobre o tipo de música que estou fazendo agora é que ela me faz sentir muito desimportante. Eu gosto deste sentimento. O *rock*, por outro lado, tende a me fazer sentir muito importante” (apud idem, p. 43).

Ao ouvirmos, como exemplo, a penúltima música de *Before and after science, By the river*, percebemos que a canção coloca em pauta uma questão central de sua obra a partir daí: “A música de Eno é divinamente simples ou meramente simplista, primal ou elementar?” (idem, p. 18). A música apresenta duas pessoas, um casal talvez, que contempla o rio passar. O fluxo do tempo e a correnteza do rio se interligam. A música é um quadro, cria uma paisagem temporal, ainda no formato curto de uma canção *pop*, mas no limiar da dissolução que ocupará seu trabalho seguinte e manifesto da música ambiente *Music for the airports*. A música ambiente é, então, definida como uma atmosfera, ou, para usar as próprias palavras de Eno “uma influência que nos rodeia, um matiz” (ENO, 2004, p. 97), carregada de dúvidas e incertezas que acentuam idiossincrasias atmosféricas e acústicas mais do que as ocultam, nesse sentido diferente da “muzak”, que busca preencher de forma homogeneizante o espaço, acrescentando estímulos que busquem aliviar o tédio das tarefas rotineiras, tornando o “vazio menos assustador” (KASSABIAN, 2002, p. 137). A música ambiente leva à calma e constrói um espaço para pensar, acomoda vários níveis de prestar atenção sem reforçar um em particular (ENO, 2004, p. 97). O que implica ouvir a música de forma quase sem ser ouvida, um sussurro. A ambiência é a “cor da luz” e o “som da chuva” (ENO apud SHAPIRO, 2000, p. 159).

Para Eno, a música ambiente está associada ao uso de sintetizadores, reverberações e ecos (TAMM, 1988, p. 205). Música ambiente denota música quieta, que dá a cor da atmosfera do local em que é tocada; música com senso de espaço e profundidade, que está em volta do(a) ouvinte, ao invés de ir até ele(a); é mais decorativa do que expressionista, senão totalmente livre do gosto individual,

memória, psicologia (como no ideal de Cage); na proposta de Eno, falta o *pathos* da auto-importância e a apresentação confessional de feridas psíquicas abertas (idem, p. 206).

Se houvesse uma paisagem que melhor sintetizasse a proposta de Eno, esta seria um jardim. O jardim se distingue da cidade como da natureza furiosa, tempestuosa e desértica. Seus limites também devem ser defendidos da “interioridade ou do excesso de subjetividade” (STEWART, 2005, p. 111). O jardim é ameno, “a meio caminho entre dois perigos, o da natureza e o da sociedade, o jardim oferece um asilo desejado”. Sem temer a palavra, há uma forma da vida sábia ilustrada pela forma jardim (CAUQUELIN, 1989, p. 53)

Nada de grandioso, retumbante, visceral; apenas detalhes, pequenos gestos, notas frágeis que evocam um mundo etéreo, tão tranquilo quanto fugaz, recuperando o que de melhor o Impressionismo nos deixou como postura diante do mundo, que dissolveu o eu romântico, suavizou o descritivismo naturalista. O que resta não é a realidade, nem as emoções em primeira pessoa, mas traços, vestígios, impressões.

Nutrindo-se dos clichês da *muzak*, da música feita para elevador, para suavizar ambientes de tensão e trabalho, sem redundar no que vai se chamar de música *new age*, trilha favorita de aulas de yoga e meditação, a música ambiente, como encarnada neste trabalho de Eno, lança um apelo à beleza do cotidiano, ao sublime no banal.

Pensar a possibilidade de uma música ambiente nos últimos trinta anos implica uma diversidade de caminhos. A noção de paisagem pode incorporar ruídos e dissonâncias, mesmo em bandas de *rock*, na esteira do Velvet Underground, como Jesus and Mary Chain, My Bloody Valentine, e sobretudo Sonic Youth, presente também no *rock* industrial do Einstürzend Neubauten e do Nine Inch Nails, ou o clima soturno no *trip hop* de Tricky, Portishead e Massive Attack.

Mas, a partir de Eno, seria importante mapear desde os trabalhos lançados pela influente gravadora Warp, como *Artificial intelligence* 1 e 2, que em 1991-1992, passada a febre do êxtase das *raves*, dizia fazer “música dançante para sedentários e para estar em casa”

(apud REYNOLDS, 1999, p. 181) e defendia na contracapa: “Você está sentado confortavelmente? *Inteligência artificial* é para longas jornadas, noites quietas e amanheceres sonolentos em *clubs*. Ouça com uma mente aberta”.

E essa posição atinge nomes mais populares, como The Orb, que resgata elementos do *rock* progressivo, passando por bandas como Seefel ou Moby, que tem um CD chamado justamente de *Ambient*, bem como as incursões do Aphex Twin in *Selected ambient works*, volumes I e II, bem como KLF, Autechre e Black Dog. Sendo importante destacar a emergência da cena *ill-bient*⁴ em Nova Iorque, catalisada no CD *Necropolis*, espécie de *No New York* dos anos 1990, mixado pelo DJ Spooky, que, em 1996, lança seu primeiro trabalho, *Songs of a dead dreamer*, no qual em uma de suas últimas faixas, *Terrain invasion of Alpha Centauri year 2794*, sintomaticamente Satie reaparece. Um ciclo se fecha? É fato que nos últimos anos, a noção de música ambiente se disseminou, mas perdeu sua noção de cena, como podemos ver na sua presença em bandas como Air, no CD *Vespertine*, de Bjork, ou ainda em bandas tão populares como Radiohead, no seu trabalho mais surpreendente, *Kid A*, ou no retorno do sagrado na épica *God moving over the face of the waters* em *Everything is wrong* que abre as portas para transformar Moby em *pop star* com seu *play*.

Tudo é questão de manter
a mente quieta
a espinha ereta
e o coração tranqüilo.

Walter Franco

A atualidade da música ambiente aponta para longe das pistas de dança. A festa acabou. Ainda que ela continue. E ela vai continuar, mais de quinze anos depois do verão do amor na Inglaterra. Não a vertigem do ato, mas a serenidade. Não o êxtase, o excesso, nem o

⁴ Nas palavras do próprio DJ Spooky, para falar de vários trabalhos de artistas originários do Brooklyn, como Byzar, We & Sub Dub, além de seu próprio: “Música que cria paisagens distópicas minimais” (apud SHAPIRO, 2000, p. 219).

tédio de noite após noite, mas a sutileza, a claridade, a luz, um outro corpo, em repouso. Não a nostalgia *eletro, techno, house, drum and bass*, nem a canção *pop*, mas o som bruto, o gesto inútil, a voz solta. Não mais dançar, mas contemplar. Ou dançar devagar, com vagar. Olhar com o corpo. Menos altura, menos volume. Menos. Não o grandioso, o retumbante, mas o pequeno, o banal. Não o eterno, mas o precário, o que não dura. Não mais confissões, sentimentos, mas a matéria, o corpo, a pele.

A música não é mais música, é um caminho, uma viagem, um destino, um espaço, um ambiente, este ou outro. Nada de especial. Um lugar onde se pode morar. Uma pausa. Um porto. Uma paisagem. A paisagem redime o sujeito. A paisagem não fala de si, é. A paisagem não é expressão, é impressão. Frágil marca. A paisagem não precisa de porquês, nem de espectadores distantes. Exige pertencimento, naufrágio, não mais ser, dissolver. Imagem. Quadro. Retorno ao indefinido, ao inumano, ao mistério das superfícies. Frágil marca, frágil texto. A paisagem solicita a adesão dos viajantes, andarilhos, nômades. Onde há um lugar para se estar, para falar a frágil fala. A sutileza como companhia da leveza e da delicadeza. Uma fala baixa, um modo menor. Viagem poética.

A música é um mar. É preciso desatenção para ouvir. Som repetido, quase imperceptível, quase invisível. É preciso tempo. É preciso se deixar. É preciso não ter medo. As ondas vão chegando, envolvendo. Você não quer fugir. Não consegue. Lentamente, o corpo se torna leveza, ar, água, transparência. Espuma. A música não é sua, você é da música. Você é música. Esta música fala da fragilidade do sujeito sem o sujeito. Nem máquina, nem homem.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma estética do rock. *Novos Estudos-CEBRAP*, n. 38, mar. 1994.

CAGE, John. *Silence*. Wesleyan University Press, 1961.

CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: Plon, 1989.

CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. Lisboa: Ulisséia, 1961.

COX, Christopher; WARNER, Daniel (Org.). *Audio culture*. New York: Continuum, 2004.

ENO, Brian. *A year with Swollen Appendices*. Londres: Faber & Faber, 1996.

_____. Ambient music. In: COX, Christopher; WARNER, Daniel (Org.). Op. cit., 2004

FRITH, Simon. Towards an aesthetics of pop music. In: LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan (Org.). *Music and society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 133-150.

KAHN, Douglas. *Noise water meat. A history of sound in the arts*. Cambridge: MIT Press, 2001.

KASSABIAN, Anahid. Ubiquitous listening. In: HESMONDHALGH, David; NEGUS, Keith (Org.). *Popular music studies*. London: Arnold, 2002.

KRONEGGER, Maria Elisabeth. *Literary impressionism*. New Haven: College & University Press, 1973.

MCLUHAN, Marshall; POWERS, Bruce. *Global village: transformations in world life & the media*. New York: Oxford University Press, 1989.

RITTER, Joachim. *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Besançon: Ed. De l'Imprimeur, 1997. (incluído *L'ascension du Mont Ventoux*, de Pétrarque, e *La promenade*, de Schiller)

REYNOLDS, Simon. To go where no band has gone before. *Village voice*, 29/8/1995.

- _____. *Generation extasy: into the world of techno and rave culture*. New York: Routledge, 1999.
- SCHAFFER, R. Murray. *Voices of tyranny: temples of silence*. Ontario: Arcana, 1993.
- _____. *Afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- _____. Music of the environment. In: COX, Christopher; WARNER, Daniel (Org.). Op. cit., 2004
- SERRES, Michel. *Notícias do mundo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- SHAPIRO, Peter (Org.). *Modulations: a history of electronic music*. New York: Caipirinha/D.A.F, 2000.
- STEWART, Susan. *The open studio: essays on art and aesthetics*. Chicago: University of Chicago, 2005.
- STOWELL, Peter. *Literary impressionism: James and Chekhov*. Athens: University of Georgia Press, 1980.
- TAMM, Eric. *Brian Eno: his music, ideas, and the vertical color of sound*. Londres: Faber & Faber, 1988.
- TIBERGHIEEN, Gilles. *Land art*. Paris: D. Carré, 1993.
- TOOP, David. *Ocean of sound: aether talk, ambient sound and imaginary worlds*. Londres: Serpent's Tail, 1995.

Dança sem perceber no início. Gotas na terra. Vento nas
árvores. Pássaros no ar. O céu escurece de repente.
Parece que passou muito tempo. Você ainda percebe
o brilho dos meus olhos negros.

Bossatrônica e lounges

Para Ana Ochoa e Jairo Moreno

Now I will do nothing but listen.

Walt Whitman

Neste movimento que vai de uma estória que atravessa o século XX e nosso recorte de pensar as paisagens sonoras dentro de uma música eletrônica *pop*, cada vez ficava mais claro que não me interessava pensar a música ambiente como subgênero. Por mais que gêneros e subgêneros em música, cinema e literatura sejam tentativas de aglutinar obras para além de suas singularidades, eles resultam cada vez mais em rótulos necessários para revelar uma suposta novidade na indústria cultural, uma nova tendência para jornalistas antenados usarem em suas resenhas, consumidores acreditarem possuir a ilusão de terem gostos mais específicos e refinados do que outros. Assim como a subcultura, essas categorias pareciam perder o papel e a força que tiveram para mapear subjetividades e práticas, num quadro cada vez mais marcado por um ecletismo musical, flexibilização de fronteiras identitárias de toda sorte. Se “há uma vasta síntese acontecendo agora”, como vê o compositor John Adams (apud PRENDEGAST, 2000, p. 160), talvez seja cedo para afirmar, nem sei se desejável, mas certamente os gêneros se colidem e se colapsam cada vez mais.

Neste contexto, faria sentido buscar, como em nossa proposta original, uma música ambiente brasileira?¹ Certamente, poderíamos pensar em músicos que moram no Brasil, mas a internet amplia o quadro geográfico. Não se mora cada vez mais em um só país. Também não gostaria de reduzir a música ambiente brasileira àquela que tivesse um sabor local, incorporando de forma mais ou menos superficial, mais ou menos criativa, ritmos associados a certas tradições da cultura popular. Caminho talvez mais fácil e tentador.

Por que rumo eu prossegui? Sem pretensões de totalidade, sem querer mapear exaustivamente, nem me preocupar em definir uma paisagem sonora brasileira, persisti no que me tocava mais, ao ouvir, de forma cruzada, os CDs que fosse encontrando ou me foram enviados, que transitavam entre a configuração da música ambiente por Brian Eno e seus herdeiros no mundo anglo-estado-unidense, nos anos 1990, e uma virtual diluição dessas fronteiras, visível pela constante insatisfação também dos músicos com a proliferação de gêneros na música eletrônica.

A própria idéia de uma cultura *lounge* ou de uma cena *ill-bient*, emergente na Nova Iorque de 1995-1996, se revelou cada vez mais frágil como referência. No entanto, ao ouvir essas músicas, geralmente longe dos circuitos das grandes festas e *raves*, longe do que é tocado em *clubs* e nas rádios, não queria reeditar qualquer atitude de associá-las apenas com uma tradição experimental, supostamente para um público restrito. Não me interessaram as instalações sonoras em galerias, as performances para circuitos intelectualizados. Mesmo me restringindo à escuta e à experiência que vivenciava, nunca deixei de considerar a música como uma “prática espacial” (KUN, 1997, p. 288), uma paisagem sonora que tende a ser ampliada e ilimitada, por mais que haja paredes, ambientes fechados e fronteiras (SCHAFFER, 1993, p. 29-30), “um meio dinâmico em que vivemos e nos movemos e temos nosso ser, mas também um

¹ Para uma visão mais ampla da música eletrônica *pop* brasileira, ver ARIZA, 2006.

meio que está ele mesmo em movimento de um lugar ou tempo para outro” (MITCHELL, 1994, p. 1).

Sem cair em celebração superficial de uma comunidade virtual, mas me direcionando certamente para quem trabalha no contexto da música eletrônica e, sobretudo, da música ambiente, é necessário um redimensionamento da própria experiência da música ao vivo (PRENDEGAST, 2000), pois, em nenhum outro espaço da música *pop*, ela foi mais criticada ou problematizada como anacrônica. O show cada vez mais se torna lugar dos eternos *hits*, quando não vira turnê caça-níqueis com remontagem de bandas não mais em atividade ou, pior ainda, de bandas de *covers* que reencenam toda uma nostalgia bastante lucrativa (TOOP, 2004, p. 23). Se, para sobreviver na indústria do entretenimento, as bandas de *rock* produziram e produzem verdadeiros eventos multimidiáticos, desde o *glitter*, o progressivo e o *heavy metal* dos anos 1970; a alternativa das festas, *raves*, *clubs* também não incorporou em grande medida a proposta da música ambiente. Aposto que há uma sensibilidade e uma sociabilidade indelévels congregadas numa espécie de “comunidade de sentimento transnacional” (APPADURAI, 1996, p. 8), que vai além dos shows e das festas, e que se tornou possível desde o momento em que a reprodução do som possibilitou um distanciamento da escuta do som original (FELD, 1994). Talvez seja isto que Jon Hassell chamou de música do quarto mundo, para evitar o risco anglocêntrico de denominações como “música étnica” ou *world music*:² “música vinda de todo o mundo que se encontra e funde em um lugar geográfico não-específico” (apud SHAPIRO, 2000, p. 228)

Para pensar este trânsito transcultural é que a idéia de audiotopia vem nos ajudar. Se a utopia não está em nenhum lugar, o termo foucaultiano de uma heterotopia representa “um tipo de utopia efetivamente encarnada, caracterizada pela justaposição em um único lugar de vários espaços que são incompatíveis entre si”

² Para um debate crítico sobre a *world music*, ver TAYLOR, 1997; OCHOA, 2003 e FELD, 2003.

(KUN, 1997, p. 289). As audiotopias seriam instantes específicos das heterotopias, “espaços sônicos de desejos utópicos efetivos onde vários lugares normalmente incompatíveis são reunidos não somente no espaço de uma peça particular de música, mas na produção de espaço social e mapeamento de espaço geográfico que a música faz possível” (idem, p. 289). A função de ouvir audiotopias é focar no próprio espaço da música, “espaços sociais, geografias e paisagens que a música possibilita, reflete e profetiza” (idem, p. 289-290). Em última instância, as audiotopias são “zonas de contato entre espaços sônicos e sociais” (ibidem).

Ainda que muito da música ambiente seja pouco tensa, sem sobrecarregar em referências culturais explícitas distintas, pela prática desenfreada de samplers e hibridismos os mais inesperados; é possível deslocarmos seu foco para o diálogo com produções brasileiras. Inevitavelmente este problema de audiotopia se coloca na construção dessa paisagem sonora, que não só se incorpora aos sons do cotidiano, mas que, em meio ao espaço urbano o mais caótico — como conseguem ser os grandes centros urbanos do antes chamado Terceiro Mundo — torna-se não uma ilha de tranquilidade como escape, mas outra possibilidade de espaço e tempo, outra possibilidade de vida, distinta da mera rapidez da busca de trabalho e prazer imediato. Ela anuncia uma alternativa para agora, sem temor do consumo, sem ser consumista. Não precisamos abandonar as grandes cidades e voltar para comunidades hippies. A música ambiente, como os punks, atua por dentro e de dentro do mundo em que estamos, vivemos e sonhamos.

O resto é mar

É tudo que eu não sei contar

São coisas lindas que eu tenho pra te dar.

Tom Jobim

No contexto do diálogo com a produção feita no Brasil, escolhi, num primeiro momento, seu lado mais visível, que é o de uma reciclagem eletrônica da Bossa Nova (e não só), já muito comum

fora do Brasil, feita por Bebel Gilberto, como forma de pensar seus significados hoje em dia, sem esquecer outros trabalhos populares como o do Bossacucanova, embora este seja mais tradicionalista tanto na sua apropriação da música eletrônica quanto do envelhecido discurso de brasilidade, e o Bossa Eletromagnética, de Luiz Macedo.

Se os tropicalistas, a canção de protesto, Chico Buarque e mesmo a Jovem Guarda se nutrem, de alguma forma, da Bossa Nova, logo têm que se distanciar para afirmar seus projetos pessoais. As vanguardas dos anos 1960 se exauriram, João Gilberto continuou cantando na sua voz macia, eternamente com um banquinho e o violão. Passaram o *punk*, a *disco*, o *grunge* e várias vertentes da música eletrônica. Há mesmo uma quantidade enorme de artistas, dentro e fora do Brasil, que se esmeram em reeditar um clima nostálgico da Bossa Nova. Mas poderia a Bossa Nova ainda criar uma paisagem sonora contemporânea, uma audiotopia ativa para nossos dias? Resgatar a paisagem pela música e pela Bossa Nova não seria mais uma forma de nostalgia numa era pós-moderna e pós-colonial (ver MITCHELL, 1994, p. 5 e 20). Aposto que, desde os anos 1960, a Bossa Nova constui mais do que uma comunidade de gostos, uma comunidade afetiva transnacional.

Muito do que ouvimos é centrado nos ritmos trazidos de uma herança africana como base para celebração; mas para compreender esse trânsito cultural seria proveitoso também levar em consideração a recepção de pensamento e música asiáticos, explícitas desde Debussy, Cage, passando pelos minimalistas, pela Contracultura e, sobretudo, para o que nos interessa aqui, por uma ética Zen-Budista. O corpo em êxtase é substituído pela sutil entrega e compartilhamento neste diálogo entre *Cool Jazz*, *Bossa Nova* e música ambiente.

Ao tensionar Bossa Nova e música eletrônica, estamos tentando construir mais do que o objeto de uma cultura nacional, mas processos socioculturais híbridos que interligam o local e o global e em que as estruturas, práticas que existiam antes de

forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas (CANCLINI, 2001, p. 14), opondo-se a qualquer discurso essencialista de identidade, autenticidade e pureza culturais (idem, p. 16). Ao invés de pensar uma genealogia dentro da música popular brasileira, pensamos uma perspectiva *pop* e transcultural, rejeitando qualquer discurso de volta às raízes numa tradição do nacional popular, que retorna como um fantasma populista, tanto nos movimentos de minorias étnicas quanto nos movimentos de resistência à globalização tecnocapitalista.

Para termos uma apreensão intercultural desse processo é fundamental reconhecer a circulação da Bossa Nova, notadamente nos EUA, na Europa e na Ásia, não como um dado menor, diluição exotizante, mas dinamizador e reconstituído, que desterritorializa nacionalmente e reterritorializa transculturalmente. Se a Bossa Nova refluíu como um referencial quase clássico na cultura brasileira, ela ganhou outras dimensões fora do Brasil, que, por sua vez, realimentaram seu retorno no seio da música eletrônica. Da mesma maneira que da tensão entre o *Cool Jazz* e o samba podemos apreender a criação intercultural da Bossa Nova.

Essa circulação é mais interessante por não decorrer da atuação de elites culturais ou do governo brasileiro, nem do recente e crescente fluxo de trabalhadores para fora do Brasil. Ainda que a Bossa Nova tenha ajudado a carreira de vários músicos profissionais fora do Brasil, começando por Tom Jobim e João Gilberto, sua circulação traduziu, exemplarmente, o fato de a interculturalidade se produzir mais por comunicações midiáticas do que por movimentos migratórios, para retomarmos uma provocação feita por Canclini (2000, p. 79) mas ainda pouco desenvolvida.

Reconhecendo a importância do comparativismo para apreender nosso hibridismo (SANTIAGO, 1982, p. 19) é que nos aproximamos de Bebel Gilberto. No início tinha uma desconfiança: entrega dos pontos depois de ter feito *rock* com Cazusa, adquirido sucesso internacional, mais fora do que dentro do Brasil, com um som e voz suaves, na esteira ou à sombra do pai? Ouvindo quase duas canções

inteiras sendo executadas numa elegante galeria no recente filme de Mike Nichols, *Closer* (2005), seria ela e a cultura dos *lounges* sucessores do som chic de Bryan Ferry, tão ao gosto dos *yuppies* dos anos 1980? Sai a nigeriana Sade Adu, entra uma brasileira?

Qual o espaço da leveza dessa música hoje, que não seja mero escapismo? Essas são algumas das inquietações quando voltei a ouvir o CD *Tanto tempo* (2002),³ de Bebel Gilberto, produzido por Suba, uma das grandes promessas da música eletrônica, precocemente falecido, autor de *São Paulo confessions* (1999), trabalho que é gênese dos felizes achados no trabalho com Bebel Gilberto. Utopia feliz ou paisagem inútil? Nem uma, nem outra. Leveza possível, estratégia sutil prefiro apostar. Como voltar ao passado rumo ao futuro? A resposta já aparece na primeira faixa, regravação de *Samba da Benção*, de Baden Powell. “É melhor ser alegre que ser triste” ecoa um posicionamento diferenciado do mal-estar e do ressentimento. Curiosamente, aqui, a alegria não é revolucionária, contracultural, nietzschiana, mas uma alegria que vem de uma melancolia tornada suavidade, desta “tristeza [que] tem sempre uma esperança/de um dia não ser triste não”. Evocação mais do que êxtase, oração mais do que ironia, nesta busca de uma delicadeza perdida.

O mar que vai de Debussy a Caymmi (RISÉRIO, 1993, p. 12), além de sua onipresença na Bossa Nova, ressurgiu eletrônico, suave, espaço de descanso, mais textura e timbre do que ritmo e melodia, em consonância com os propósitos de Brian Eno (TAMM, 1988, p. 67 e 104). A música dissolve a letra. A confissão *pop* tardo-romântica se faz paisagem, transforma a experiência em uma exterioridade, numa perspectiva deleuziana, indo para um outro horizonte para além do que apontava no início deste livro. “Experiência não é algo que uma pessoa tem ou mesmo que ela faz acontecer, é mais o de que se é feito” (BUCHANAN, 1999, p. 6).

A paisagem engole as pessoas, como em *Na neblina*, em *São Paulo confessions*, ou na releitura de *Samba e amor*, de Chico Buarque

³ Aqui não estou considerando *Um certo Geraldo Pereira* (1983), feito em parceria com Pedrinho Rodrigues, nem o EP que Bebel Gilberto lançou em 1986.

por Bebel Gilberto. A amorosidade em meio à cidade, a intimidade possível, o colo da amante e da música aparecem não como mera preguiça ou covardia, para citar a música, mas parte de uma outra ética, um outro tempo aqui mesmo “na correria da cidade” em que “o trânsito contorna nossa casa”. “Será que é tão difícil amanhecer?” Tudo se dissolve, numa ética da suavidade, num tempo nem industrial nem arcaico. Consciente das voltas que a Bossa Nova deu pelo mundo, desde os anos 1960, seu período de maior popularidade fora do Brasil (MAMMI, 2004, p. 12), o estilo parece ser um prenúncio de um “portuenglish”, ou pelo menos de uma oscilação entre o português e o inglês, já praticado por João Gilberto,⁴ que atravessa todo o CD, a partir da segunda faixa, *August day song*, embaralhando as fronteiras, como na primeira faixa de seu CD seguinte, só com o nome da cantora (2004), versão em inglês dos Mutantes para *Baby*: “Join us and go far/And hear the new sound of my bossa nova” ou “You know, it’s time to learn Portuguese”.

Sem a ironia tropicalista, estaria indo Bebel Gilberto, num projeto conservador de revisitação da MPB, como a que Marisa Monte fez, ao transitar da Bossa Nova para uma versão *pop* de *Panis e circensis*, a música mais radical dos Mutantes, e da Tropicália? Se as capas podem ajudar a revelar algo, é o nome de Bebel Gilberto, após o sucesso internacional, que aparece com ênfase na capa de seu segundo CD, bem como uma foto preto-e-branco, com o rosto nítido, no lugar de seu perfil em branco e preto do primeiro trabalho, como na capa de *Before and after science*, de Brian Eno. Ao invés da dissolução crítica, desenvolvida musicalmente por Brian Eno a partir desse seu trabalho, acompanhada pela retirada de seu rosto das capas dos projetos seguintes, o que observaríamos em Bebel Gilberto seria a afirmação do *pop star system*?

De qualquer forma, voltamos ao fio da navalha de seu primeiro trabalho. Em *August day song*, “sozinha, distraída”, “sem chorar ao lembrar”, parece um lugar frágil, que se constrói entre culturas, entre

⁴ Ver, por exemplo, a forma como João Gilberto canta *S Wonderful*, de George e Ira Gershwin, em *Amoroso* (1976).

o estrelato e a impessoalidade tecnológica. A canção de amor é uma matriz que se dissolve em *Tanto tempo*, faixa-título, como no quadro de *By this river*, de Eno: “Por que esperar tanto assim de alguém?”. Não se trata de uma utopia longínqua, mas apenas de “um segundo mais feliz” ou de “a vida inteira eu quis um verso simples”, nas palavras de Cazuza em *Mais feliz*. O samba parece funcionar para Bebel, como o *rock glitter* para Eno: solo para suas desconstruções, como na primorosa *Alguém*, outro hino da invisibilidade, como *How to disappear completely*, do Radiohead, no CD *Kid A*: “De vez em quando tem você”. Mas se não tiver, fica a paisagem sonora: “Só ouvindo aquele espaço ali/Lonely” (*Lonely*) ou apenas o fundo do quintal (*Bananeira*, de João Donato e Gilberto Gil). Podemos até fechar os olhos, como ela nos pede na última música, e esquecer, por um momento seu trabalho seguinte, *pop* sofisticado sem dúvida, mas bem distante das promessas apresentadas em *Tanto tempo*.

Nada me poderá faltar
Se eu mesmo faltar.

Bertolt Brecht

Por que valorizar essa música, para muitos sonífera, repetitiva ou banal? Encontro-me numa entrevista de Brian Eno, na sua guinada para a música ambiente: “Eu queria encontrar lugares que fossem mais lentos, maiores e que me fizessem pensar de alguma forma interessante. *Clubs*, de fato, me impedem de pensar” (apud TAMM, 1988, p. 40). Na sua proposta de construir uma “música que se pode viver com” (idem, p. 82), Eno presume que seus ouvintes estejam sentados muito confortavelmente e não esperando dançar (idem, p. 83), o que cada vez parece se restringir a espaços pequenos, mais restritos, quando não privados. Se os *lounges*, espaços mais propícios para esse tipo de música lá pelos anos 1990, saíram de moda ou perderam essa função alternativa de resgatar a lentidão, a desaceleração, ao menos, pensamos nessa atitude não como exaustão após uma noite de dançar sem parar, nos quase obrigatórios *chill out* em *raves* e grandes festas (FERNANDES, 2005, p. 19).

Ou talvez, “o que parecemos precisar são rituais de tranqüilidade em que grande quantidade de pessoas possam sentir a serenidade de uma experiência compartilhada sem o desejo de expressar suas emoções em ações destrutivas ou desfiguradoras” (SCHAFFER, 1993, p. 81), em que nem a experiência seja única ou imposta.

Fico pensando se Ernesto Neto já fez um *lounge*. Várias de suas instalações, como *Casa*, me sugerem lugares confortáveis, onde se pode relaxar, dormir sem ser incomodado por música alta nem seguranças, mas também conversar sem pressa, sem obrigação de falar, diferente de galerias e museus, em que temos que ficar atentos o tempo todo, consumindo, vendo. Ao invés da pausa que nós fazemos ao olhar uma janela que nos salva da maratona de imagens, é o próprio artista que nos oferece essa possibilidade. Não se trata de penetrar os espaços em busca de sentimentos inusitados, estranhos ou desautomizadores, como talvez fossem os trabalhos de Hélio Oiticica e de outros tantos nos anos 1960. Nada muito ativo, acolher e ser acolhido, um platô, “alcançado quando as circunstâncias levam uma atividade a um grau de intensidade que não é automaticamente dissipado em um clímax” (DELEUZE; GUATTARI, 1987, XIV). Ou como Brian Eno ao falar sobre seu vídeo *Mistaken memories of medieval Manhattan* (1981): “As imagens se tornaram presentes a partir de uma mistura de nostalgia e esperança e do desejo de fazer um lugar quieto para mim mesmo. Elas evocam em mim um sentido do ‘que poderia ter sido’ e também geram uma nostalgia de um futuro diferente” (apud PRENDEGAST, 2000, p. 119).

Essa não é uma posição extrema, de que Eno é bem consciente, mas por que as posições extremas, intempestivas seriam necessariamente as mais críticas, ricas ou eficientes na nossa época? Certamente, a contundência sempre ocupou um lugar importante de dissonância e insatisfação, como observamos em várias manifestações, dos movimentos antiglobalização à onda de ativismos. Mas por que não a sutileza, a discrição e a delicadeza? Talvez seja um esforço geracional de quem se formou nos anos 1980, se viu silenciado tanto pelo envelhecido discurso revolucionário e transgressor discurso

dos anos 1960 quanto por muito que tem ganhado atenção neste início de milênio. Talvez não se trate de oposição, seja apenas uma forma de ser solidário na diferença, de buscar um outro espaço de resistência, ainda que este possa ser o lugar da maior solidão, no momento. Busquei companhia nesta viagem.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARIZA, Adonay. *Electronic samba: a música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.

BUCHANAN, Ian. Introduction. In: BUCHANAN, Ian (Org.). *A Deleuzian century?* Durham: Duke University Press, 1999.

CANCLINI, Néstor García. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

_____. Prefácio. In: _____. *Culturas híbridas*. Barcelona: Paidós, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (Org.). *Thousand plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

FELD, Steven. From schizophrenia to schismogenesis: on the discourses and commodification practices of world music and world beat. In: KEIL, Charles; FELD, Steven (Org.). *Music grooves*. Chicago: Chicago University Press, 1994.

_____. A sweet lullaby for world music. In: _____. *Globalization*. Durham/London: Duke University Press, 2003.

FERNANDES, Leonardo. *Música ambiente: uma perspectiva da experiência pop no Brasil*. Trabalho de conclusão [graduação]. Universidade de Brasília, Departamento de Jornalismo, Brasília, 2005.

KUN, Josh. Against easy listening: audiotopic readings and transnational soundings. In: DELGADO, Celeste; MUÑOZ, José (Org.). *Everynight life: culture and dance in Latin America*. Durham: Duke University Press, 1997.

MAMMI, Lorenzo. Canção do exílio. In: _____. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MITCHELL, W. J. T. Introduction e Imperial Landscape. In: _____. (Org.). *Landscape and power*. Chicago: Chicago University Press, 1994.

OCHOA, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma, 2003.

PRENDEGAST, Mark. *The ambient century. From Mahler to trance. Evolution of sound in the electronic age*. Londres: Bloomsbury, 2000.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SANTIAGO, Silvano. Apesar de dependente, universal. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHAFFER, R. Murray. *Voices of tyranny: temples of silence*. Ontario: Arcana, 1993.

SHAPIRO, Peter (Org.). *Modulations: a history of electronic music*. New York: Caipirinha/DAF, 2000.

TAMM, Eric. *Brian Eno: his music, ideas, and the vertical color of sound*. Londres: Faber & Faber, 1988.

TAYLOR, Timothy. *Global pop: world music, world market*. New York: Routledge, 1997.

TOOP, David. *Haunted weather: music, silence and memory*. Londres: Serpent's Tail, 2004.

O mar
Quando quebra na praia
É bonito
É bonito.

Dorival Caymmi

Este livro foi composto em Adobe Minion Pro 11/14,173
no formato 140 x 210 mm e impresso no sistema off-set sobre papel
AP 75 g/m², com capa em papel
Cartão Supremo 250 g/m².