

Homem comum, estéticas minimalistas
Denilson Lopes¹

“Sou um homem comum/qualquer um/enganando entre a dor e o prazer/hei de viver e morrer/como um homem comum”(“Peter Gast” de Caetano Veloso). Assim começa a ambígua declaração que soa estranha na voz de Caetano Veloso, mas que traz a dificuldade de se pensar o comum na era das celebridades instantâneas quando cada vez mais pessoas podem ter seu momento de fama.

Para entendermos uma poética, uma dramaturgia do comum, de homem comuns, de corpos comuns e seu interesse hoje em dia, talvez tenhamos que voltar à segunda metade do século XIX quando sob o impacto do realismo e do Naturalismo, o mundo moderno é encenado cada vez mais nas artes não tanto pelos sonhos e por suas fantasmagorias, por personagens excepcionais, seres lendários, heróis nem por nobres, ricos. Contudo, para além do desejo naturalista de incluir na ficção o pobre e de pensá-lo como o homem comum que se desdobra para além da literatura e tem ecos no Brasil até hoje em dia, bem como do impacto do Neo-Realismo cinematográfico e dos recentes debates sobre a arte produzida nas periferias dos grandes centros urbanos; gostaria de fazer um deslocamento no sentido do comum. Não necessariamente falar do comum enquanto do pobre, do miserável, marcado pela sua condição de trabalhador mal-remunerado no campo ou na cidade, ou ainda, do excluído até das favelas, abandonado nas ruas, que podem e foram tipificados, por toda uma tradição que encontrou no realismo socialista sua maior simplificação.

Gostaria de buscar, de falar de personagens simples, comuns, que não se distinguem, não necessariamente marcados por sua classe social. Se pensarmos no surgimento da cidade moderna do século XIX, o flâneur encarnava aquele que mergulhava na multidão sem dela se distinguir, que chamou a atenção de poetas e cronistas, a partir de Edgar Allan Poe, Baudelaire a João do Rio, entre outros. Exacerbando a experiência de indistinção, o anônimo, que não precisa ser necessariamente parte da multidão, das massas, foi encenado no Expressionismo sob o signo da solidão e da perda de identidade. Tratava-se do indivíduo esmagado diante da monumentalidade e grandiosidade da cidade, espaço de quebra de vínculos familiares, de parentesco e de vizinhanças, onde ainda não se percebiam também as tribos, seguindo a noção de Michel Maffesoli, e outras redes de sociabilidade urbanas que transformariam as próprias noções de família e de casa.

Dando mais um passo, mais recentemente, o homem comum foi construído por Deleuze e Agamben, a partir de *Bartleby* (1853) de Melville. Personagem que poderia se confundir com estes seres anônimos delineados acima. Mas *Bartleby* é um modesto funcionário que discretamente se recusa a trabalhar e repete sempre a frase “eu preferiria não” (“I would rather not”). Esta particularidade faz com que se aproxime mais de personagens excêntricos. *Bartleby* se insere numa tradição de personagens pequenos funcionários que acabam por serem espectadores do mundo, quase estetas como Bernardo Soares em seu *Livro do Desassossego*. São personagens da recusa, precursores dos personagens de Kafka e parecem encarnar mais uma figura da negatividade tão cara à arte moderna, catalogada por Enrique Vila Matas em *Bartleby* e

¹ Professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro pesquisador do CNPq, autor de *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens* (Brasília, EdUnB, 2007), *O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaios* (RJ, Aeroplano, 2002) e *Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco* (RJ, 7Letras, 1999), organizador de *O Cinema dos Anos 90* (Chapecó, Argos, 2005), co-organizador de *Imagem e Diversidade Sexual* (SP, Nojosa, 2004) e *Cinema, Globalização e Interculturalidade* (Chapecó, Argos, a sair em 2010).

Companhia. Estes personagens podem dialogar no teatro com o fascínio pelo autômato, como exemplarmente teorizou Gordon Craig (1963), quando ao criticar o Naturalismo, vai ainda mais longe e erige a marionete ou, nas suas palavras, a super marionete como modelo de atuação distinta de uma tradição antropocêntrica que se desenvolve desde a Poética aristotélica até o teatro naturalista do século XIX. O que o leva igualmente a se afastar da tradição do excesso, do desregramento que se estende de Sade, Jarry, passa pelo teatro da crueldade de Artaud quanto dos seus desdobramentos nas fecundas propostas performáticas no contexto dos anos 60 do século passado. Esta aproximação aponta para a busca de uma estética do comum a ser desenvolvida mais adiante.

É claro que o comum e a vida cotidiana bem podem ser um peso e gerar um mergulho interior, como nos torturados, pequenos e insignificantes personagens de Dostoievski e gerar monólogos cada vez mais longos, fluxos de consciência que dissolvem os limites entre o mundo e o eu, ou que fazem o mundo ser engolido pelo subjetividade como em *Angústia* de Graciliano Ramos. Ou ainda, como na pesada rotina que destrói sonhos, como expressa pelo desejo de *Oblomov* de Lermontov de não fazer nada, de ficar na cama nos personagens de peças de Tchecov que sempre desejam deixar a província e ir para Moscou ou outra cidade. Mesmo quando vão, algo muda, mas não por muito tempo, para tudo voltar ao mesmo, condição que se exacerba em Samuel Beckett, para quem a ação e o drama, tão prezados pela herança aristotélica, pouco significa. Cenas marcadas pela rarefação e pela contenção que terão frutos nos filmes e peças de Marguerite Duras, Peter Handke, e mais recentemente, num registro já marcado pelas conciliações pós-modernas em Jon Fosse e Jean Luc Lagarce. Não o inconsciente, mas apenas o que aparenta, próximo ao mundo das coisas e dos espaços. Um cotidiano que esvazia eventuais clímaxes, pontos privilegiados. É como se nos encaminhássemos para um processo de abstração. Relendo Deleuze, Gregory Seigworth (2000, 244) falará da experiência vivida como uma coisa absolutamente abstrata e a experiência vivida como não representando nada, pois, o que seria mais abstrato do que o ritmo?².

Em meio a tantas negativas e caminhos nem sequer indicados (como *O Homem sem Qualidades* de Musil), finalmente faço uma aposta. Ela não pode ser mais do que isto no momento. O homem comum não é o homem pobre do naturalismo, definido pelo determinismo geográfico e racial, nem a encarnação da cultura da periferia, estigmatizado pelas várias exclusões sociais, econômicas, raciais, de gênero. O comum é uma construção transversal que atravessa identidades mas não as elimina³ e talvez, no contexto global de hoje em dia, atrevesse culturas. Não se trata da humanidade, como aparece no fim de *Bartleby*, ainda que como uma promessa, mas de uma possibilidade de nos encontrarmos, onde há uma fraternidade precária, distinta dos grilhões do sexo-rei e do amor romântico, não se confunde com uma família estável, nem com uma instituição. Para tanto indicamos uma constelação a partir de **Um Coração simples**

² Este é um ponto que não posso desenvolver no momento mas que julgo uma ponta de entrada para entender o Abstracionismo para além das artes plásticas.

³ Se claramente, a noção de comum como a utilizo deve a Agamben a aproximação com o singular, como algo que não está no individual nem no genérico, no universal (2003, 5 e 107), sem constituir uma propriedade do sujeito (idem, 10); no entanto ela não se opõe à noção de identidade. Considero a identidade como uma construção relacional, instável, cultural e histórica que incorpora resíduos, “estruturas de sentimentos”, na conhecida expressão de Raymond Williams, que escapam à institucionalização, que incorporam a experiência e mesmo a politizam. Portanto, o comum, diferentemente de para Agamben (2003, 10), não se configura como “singularidade puras” [...] “retiradas de qualquer comunidade existente”.

(1877) de Flaubert⁴, ao invés de **Bartleby** de Melville, não como uma origem mas um importante e distinto ponto de cristalização.

O comum poderia quase ser confundido com o medíocre, mas não com o burguês tão odiado pelas vanguardas dos anos 10 e 20 nem “com o homem médio nem com o homem massificado” (GUIMARÃES, 2007, 139). O lugar desses personagens, como Felicite de Flaubert ou Prima Biela em *Uma Vida em Segredo* (1964) de Autran Dourado, não é o da moral conservadora, nem da revolta, nem tampouco do mergulho no inconsciente, é antes o da discrição, de um irmanamento ao mundo das coisas e dos espaços, dos quais eles pouco se destacam, de um discreto cotidiano, “movimento pelo qual o homem se mantém como que à revelia no anonimato humano. No [Neste] cotidiano não temos mais nome, temos pouca realidade pessoal e quase não temos uma figura” (Blanchot, 2007, 241). Se em *Bartleby* há recusa, ainda que suave, é mais pelo silêncio do que pelo enfrentamento. E se *Bartleby* pode ser visto como uma “reserva de anarquia” (idem, 242) talvez isso explique seu discreto charme⁶⁸ que ele ainda pode encarnar hoje em dia. Mas recusa e aceitação parecem ser palavras insuficientes parecem ser palavras insuficientes para o que procuramos. Estou distante das energias rebeldes, utópicas que incendiaram corações e mentes do dada a contracultura, dos ideários comunistas e anarquistas, das revoluções sexuais, comportamentais dos beatniks, hippies, punks e dos ciberativistas reunidos em fóruns sociais globais e pela internet.

Talvez só mesmo retomando a ressaca dos anos 70 e sem aderir ao conservadorismo do consumismo, é que podemos talvez recuperar estas vozes soterradas à sombra de Felicité e de prima Biela, figuras mais da invisibilidade e da discrição do que da recusa e do confronto. Para talvez enfrentarmos não tanto o mundo das grandes idéias e transformações, mas o dia a dia, o cotidiano, que bem pode ser o espaço da opressão, da repetição, do mesmo, mas pode ser o espaço da reinvenção, da conquista feita pouco a pouco.

A busca do comum vem da impossibilidade de vivermos a orgia perpétua, na expressão de Mario Vargas Llosa, como bem descobriu outro personagem de Flaubert, *Madame Bovary*, de vivermos o êxtase permanente e o confronto com nós mesmos quando as máscaras da noite caem e aparecem um outro rosto, uma outra máscara com a qual temos que lidar, sem escapatória, mais cedo ou mais tarde, nem que seja na solidão de nossos quartos.

“Sem nada mudar, que tudo seja diferente” (Robert Bresson, 2005, 107)

Na busca em pensar o homem comum no cinema contemporâneo é que cheguei a Bresson. Se em Ozu procurei (LOPES, 2009) a partir da figura do neutro vislumbrar as encenações do cotidiano familiar marcadas pela delicadeza e pela sutileza; em Bresson, em particular no seu filme “*Mouchette*” (1967), tentarei vislumbrar uma encenação marcada pela pobreza e pela contenção. Embora, ambos se aproximem, ao retirarem a espontaneidade dos atores através do aumento de ensaios e repetições de cenas (Senra, 2008, 95); a aspereza e a secura serão elementos que serão mais enfatizados aqui,

Logo de início, é importante demarcar o olhar bressoniano como distinto do Neo-Realismo italiano⁵. Essa busca de mapear a Itália destrozada do pós-guerra abriu possibilidades de incluir os pobres. Sua proposta estética incorporou dimensões épicas,

⁴ Esta aposta em Felicité no lugar de *Bartleby* deve às conversas com Silvano Santiago e Ítalo Moriconi.

⁵ Sobre o Neo-Realismo ver FABRIS, 1996.

trágicas, fortemente estetizadas com em “Terra Trema” (1948) de Visconti; recursos fortemente melodramáticos em Rossellini; e nos projetos em conjunto de Sica e Zavattini, em especial, “Ladrões de Bicicleta” (1948), os personagens ficam pequenos diante da grandiosidade da cidade, definidos por mais por suas ações do que por uma profundidade psicológica e reflexiva, em meio a um lirismo das pequenas coisas, gestos e dramas.

Já Bresson, conforme sua carreira se desenvolve, se interessa, cada vez mais, como no primeiro momento do Neo-Realismo por atores não-profissionais, a partir de uma poética da contenção e da rarefação. Ele busca, ao se distanciar do melodrama, “emocionar não com imagens emocionantes” (BRESSION, 2005, 71) e “suprimir o que desviaria a atenção para longe” (idem, 72), não aderindo simplesmente a um mergulho no real com pouca intervenção, diferente de experiências radicais dos anos 60 tanto na ficção quanto no documentário. Para ele, “o real em estado bruto não produzirá sozinho o verdadeiro” (idem, 83). É necessário, portanto buscar um outro projeto. “O real não é dramático. O drama nascerá de uma certa evolução de elementos não-dramáticos” (idem, 75).

Seu registro não busca dar verossimilhança nem encerrar seus personagens num firme contexto sócio-histórico. A pobreza é uma presença constante mas a pobreza social, econômica e afetiva não dão conta, não conseguem explicar suas personagens.: “não filmar para ilustrar uma tese, nem para mostrar homens e mulheres limitados a seu aspecto exterior, mas para descobrir a matéria da qual eles são feitos. Atingir esse “coração do coração” que não se deixa captar nem pela poesia, nem pela filosofia, nem pela dramaturgia” (idem, 41). Portanto, a pobreza não é tanto só uma condição de classe, mas um mundo com poucos horizontes afetivos e existenciais que gera uma dramaturgia (apesar de seu desinteresse pela palavra) e encenação distintas⁶. É conhecido inclusive a partir de suas *Notas do Cinematógrafo* como Bresson pensará os seus atores como modelos e esta expressão, assim como a supermarionete para Gordon Craig, implica senão em um afastamento radical de um pensamento antropocêntrico que funda o teatro naturalista, certamente se distancia de qualquer construção que venha a partir de um aprofundamento psicológico, de uma incorporação profunda do personagem pelo ator. Bresson defende: “Suprima radicalmente as intenções nos seus modelos” (idem, 66) e “não pensem no que dizem” (idem, 25) porque “nove entre dez dos nossos movimentos obedecem ao hábito e ao automatismo. É contra a natureza subordiná-los à vontade e ao pensamento” (idem, 30). Dessa forma, recusa o grande gesto da vedete ou o gesto significativo bem como as grandes falas enfatizadas por closes. Não se trata de apagar a palavra mas a busca de falar coisas sem ser com palavras (idem, 98).

É nesse sentido que devemos entender as personagens de Bresson, em especial Mouchette a que vamos nos deter, na esteira do homem comum já encenado por Musil onde “a falta de propriedades, de atributos essenciais e permanentes, de dispositivos psicológicos desse homem, seria responsável pelo decesso do sujeito, agora não mais

⁶ É isto que me interessa em Bresson, também não tanto seu vínculo com a religião, ainda que essa possa ser pensada também não sob a marca do transe e do excesso mas da contenção e da rarefação, numa tradição na França que remonta pelo menos até o Jansenismo, distinta da tradição espetacular jesuítica muito mais presente na cultura latino-americana. Para um interessante aproximação entre o pensamento jansenista e o trágico em Pascal e Racine que nos ajuda a compreender Bresson, ver GOLDMANN, 1959,

portador de qualidades interiores” (SEDLMAYER, 2004, 26). Há algo que resiste na atuação dos atores de Bresson, como se eles não estivessem à vontade em cena. O que é reforçado também pela fala desdramatizada, mais próxima da leitura do que de um diálogo naturalista bem como pelo “esgotamento como método” (BRESSON, 2005, 101), através de repetições exaustivas das tomadas a fim de evitar a tentação dos não-atores em quererem atuar dentro de modelos mais tradicionais. Trata-se do oposto da pose e do grande gesto, uma espessura que resiste à imagem, que resiste à encenação, um mistério construído pela subtração de sentidos e não pelo seu excesso. Para Bresson “um ator está no cinematógrafo como num país estrangeiro. Ele não fala aquela língua” (idem, 20). Portanto não se trata de buscar o estar à vontade em cena, no papel. Mas uma forma que parece criar um incômodo, um mal-estar, como se a palavra estivesse separada do corpo, recusando todo naturalismo. “Nada é mais falso num filme do que esse tom natural do teatro copiando a vida e calcado em sentimentos estudados” (idem, 20).

Se os atores têm que buscar a desdramatização também são as “imagens insignificantes” (idem, 23) que Bresson busca. Diferente da poetização lírica que Ozu possui ao apresentar um bule ou roupas no varal; Bresson não busca a beleza no cotidiano nem o fascínio pelo grotesco e pelo abjeto, como podemos observar, por exemplo, na cena do estupro de Mouchette, mas a simples matéria, as coisas, a vida marcadas pelas coisas, os personagens quase como objetos. E apesar das referências em suas notas a Cézanne, Corrot e El Greco, os objetos não são tanto elementos plásticos a serem trabalhados pela luz, como num quadro, ou elementos de um esteticismo vazio: “nada de bela fotografia, nada de belas imagens, mas imagens e fotografia necessárias” (idem, 73).

Entre os filmes de Bresson, foi “Mouchette” que mais me tocou nesta busca. Garota (Nadine Nortier) de uma cidade pequena nunca localizada. Mas trata-se sem dúvida de uma experiência distinta de qualquer vida metropolitana ou cosmopolita da qual só chegam ecos pelos ruídos de carros de uma provável autopista e de uma música ouvida próxima ao rock. De resto, uma vida modesta, marcada por um moralismo de província e pelo peso da condição familiar. Mouchette substitui sua mãe moribunda (Marie Cardinal) ao cuidar de seu irmão ainda bebê e é explorada pelo pai (Paul Hebert). Seu isolamento também acontece na escola, tanto a partir dos professores quanto dos colegas de classe. A única pessoa com quem parece estar à vontade é Arsène (Jean-Claude Guilbert) o caçador ilegal que acaba por abusar sexualmente dela. Em outras mãos, estes elementos poderiam virar facilmente um melodrama de uma personagem rumo a sua queda, como em “Dançando no Escuro” (2000) de Lars von Triers. Em Bresson, não. Não se trata apenas de buscar uma experiência heroicamente singular ou que se sobressai mesmo em condições as mais inóspitas.

Mouchette reafirma uma linhagem de personagens que parecem distantes dos grandes fatos históricos por estarem imersos no seu dia a dia seja por necessidade de sobrevivência (como Felicité em *Coração Simples* de Flaubert e Rosetta dos irmãos Dardennes), seja por uma experiência sensorial das concretudes da vida (como Pharaon em “Humanidade” de Bruno Dumont, 1999). O que faz com que estas narrativas não se constituam em grandes painéis históricos nos moldes dos grandes romances realistas do século XIX. O tempo histórico é constitutivo mas não explicitado e exposto na narrativa. “A temporalidade do homem comum é a “espera”⁷. Esperar sem grandes expectativas nem esperanças. Se há história ela está no corpo, nos gestos e nas pequenas ações: “um homem sem particularidades porque vive num mundo de possibilidades, não

⁷ Isto é, quando Bartleby diz “prefiro não”, ele também diz, de algum modo, “ainda não” (Maurício Lissovsky em email)

mais de acontecimento, onde nada há mais para ser contado. (SEDLMAYER, 2004 , 30). A recusa do grande história dialoga com a recusa de motivações psicológicas fundadoras e determinantes. Os personagens até por falarem pouco e serem pouco auto-reflexivos parecem estar mais no instante do aqui e agora em que a questão de origens e passado é algo que é apagado, esquecido, dissolvido, no máximo, uma sombra, nunca um trauma. Poderiam ser alienados pelo mundo do trabalho mas possuem uma espécie de saber das coisas comuns que pode talvez distanciá-los da simples alienação ou de uma indiferença ou inconstância *blasé* na esteira do homem sem qualidades⁸ (p. 31) ou daqueles expostos ao frenesi urbano incessante.

Sua singularidade, seu não-pertencimento fazem com que Mouchette se afaste da família, da igreja e de sua cidade, mas não se trata propriamente de uma variação da figura do jovem rebelde ou revolucionário tão recorrente no cinema dos anos 50 e 60. Sua recusa acaba por culminar na morte quando brincando de rolar no gramado cai no rio e se deixa estar lá ou decide ficar lá. Não temos como decidir. Quando a vemos enrolada num pano sem que possamos sequer ver a expressão do seu rosto e sem que fale nada parece ser menos uma vontade expressa e mais um gesto entre tantos outros possíveis. Esta recusa a aproxima do “Celibatário” (DELEUZE, 1997, 86) que fazem de sua recusa da família um gradual afastamento da vida social e de suas convenções. Como nos lembra Deleuze, Bartleby é “um homem sem referência, aquele que surge e desaparece, sem referência a si mesmo nem a outra coisa”, “o homem [...] sem posses, sem propriedades, sem qualidades, sem particularidades, sem passado nem futuro” (idem, 86). A recusa de Bartleby se aproxima dos votos dos monges beneditinos definidos pela castidade, pobreza. Só no lugar da obediência, Bartleby adere ao silêncio. Ele sobrevive com muito pouco. Só parece comer bolinhos de gengibre num eterno jejum. Sem parentes nem amigos, primeiro aparece como extremamente focado no trabalho, sem mesmo conversar com seus colegas de trabalho, falando quase nada, só o estritamente necessário. Depois fala para recusar a revisar seu trabalho e depois simplesmente para recusar completa mas docemente o trabalho. Acaba fazendo do escritório na área comercial de Wall Street em Nova Iorque, longe de bairros familiares ou boêmios, sua própria casa, com poucos objetos. Converte-se num “fantasma que morava no escritório” (MELVILLE, 1986, 80). Por fim, sua pobreza o leva à excentricidade, aproximando-se da loucura. Louco manso, é verdade, que não agride ninguém, só incomoda a seu patrão quando se recusa a trabalhar e aos os moradores do prédio quando fica perambulando depois que seu patrão é forçado a mudar de lugar para se livrar de sua presença. É por esse ato de recusa que Deleuze o coloca à sombra de duas figuras utópicas do século XIX: o Americano e o Proletário (DELEUZE, 1997, 86). Mas, claro, diferente desses e da perspectiva de Deleuze, Bartleby não gera nenhuma utopia ou projeto visíveis. O que procuramos a partir de Bartleby também não é mais a figura do “regicida” ou do “parricida” (idem, 88), tão mais cara aos discursos confrontacionais e transgressores das vanguardas. Trata-se de figuras abandonadas ou distanciadas dos pais como podemos ver nos personagens que contam só consigo mesmos, transitando por espaços e instituições que se esvaziam, em busca de outras formas de encontro para além do familialismo ou que vivem nos escombros da família como em “O Pântano” (2001) de Lucrecia Martel ou na família dos primos de Biela em *Uma Vida em Segredo*. Se é a partir dessa orfandade é que podemos construir um novo mundo ou ao menos frátrias, estas imagens não parecem ir tão longe. Bartleby não é o “novo cristo” (Deleuze, 1997, 103), mas enquanto esperamos sem grandes expectativas,

⁸ “A gente pode fazer o que quiser, disse o homem sem qualidades para si mesmo, dando de ombros, que isso não tem a menor importância nesse emaranhado de forças!” (MUSIL, 2006, 31)

em meio à desolação, somos todos “homens ociosos” (T. S. Eliot) mas sem o lamentar e até podemos gozar este vazio.

“Ninguém é comum/e eu sou ninguém/... sou um homem comum”
Caetano Veloso, “Peter Gast

Já Biela, protagonista de *Uma Vida em Segredo* de Autran Dourado, é trazida da fazenda após a morte do seu pai para a casa de primos em uma pequena cidade. Sua aparição inicial é vista uma “figura miúda e socada” (s.d., 26), de voz apagada (idem, 28), refletida no espelho como “figura encurvada, o rosto pálido e apático, uns olhos inexpressivos que pareciam não ver, afundados além da superfície polida” (idem, 30) comparada a um animal assustado (idem, 27), a um gato (idem, 61, 95) como Mouchette no romance de Bernanos⁹ que inspirou o filme de Bresson. O impacto do deslocamento do mundo do campo para a cidade é sentido como uma solidão que a coloca como um objeto: “Sentia-se miserável, um trapo sujo, um tronco podre que o riacho leva. Tão miserável que não conseguia nem ao menos sentir pena de si mesma, atordoada, perdida. Tão miserável que nem lágrimas lhe vinham aos olhos sem brilho, mortos. Talvez ela tivesse desaprendido de chorar” (idem, 31). Nada nem ninguém a ampara a não ser sua própria fragilidade, sua própria força num mundo reduzido, despojado. Ela não consegue habitar o lugar, o espaço que lhe é destinado, a não ser para se sentir distante. “Tão acostumada estava a não rir, a não se abrir, a não se mostrar a ninguém, a não ter nunca nenhuma alegria que os outros pudessem ver, prima Biela se limitava a acompanhar meio ausente, como se tudo aquilo não lhe dissesse respeito” (idem, 46).

Pouco a pouco muda, já sente outra quando é rodeada por seus pertences (idem, 41). Há um pequeno prazer fruto da contenção, nunca do excesso, do dispêndio, quando, por exemplo, a prima Constança decide fazer novas roupas para ela, “dentro dela, feito uma pequena brasa em fundo de borralho, rebrilhava uma luz estranha, uma sensação fininha que nunca experimentara, e que se soubesse o que era talvez lhe desse o nome de alegria” (idem, 46/7). Contudo, Biela vai constituindo uma outra rede de afetos e familiaridades que elege membros da família, mas pouco a pouco se distancia dela e de suas expectativas de que pudesse preencher o papel de confidente da prima ou que se casasse. Se Marcel, o narrador de *Em Busca do Tempo Perdido*, parte pelo aristocrático caminho de Guermantes, Biela descobre algo mais modesto na própria casa em que morava. “Até que descobriu o caminho da cozinha. Lá com a velha Joviana e Gomercindo, com a gente miúda, se sentia mais à vontade, como se estivesse na fazenda do Fundão. Conversava um pouco, chegava mesmo a contar uns casos. Se abria para as amigas. Eram seus iguais, comiam feito ela, não riam dos seus modos, de sua falta de jeito...” (idem, 37); “ela gostava mesmo era de gente humilde” (...) “mais aberta com a gente da cozinha, a arraia miúda que lá vivia. Não dava mostra de ter nenhum afeto para aqueles que prima Constança dizia que eram seus iguais” (idem, 52). Gradual e sem muito alarde, ela se aproxima do mundo dos empregados da casa ao invés de seus primos, das pessoas humildes da cidade diferentes da classe de sua família e ao cachorro sem dono que acolhe.

O que poderia ser uma encenação da punição de personagens que se distanciam de um modelo heteronormativo e monogâmico, acaba sendo uma outra possibilidade de afeto que não segue o caminho das experimentações radicais da sexualidade que se

⁹ Ou ainda nas palavras do próprio Bresson, Mouchette é uma adolescente meio animal (apud SÉMOULÉ, 1993, 155)

desdobram pela modernidade e se ampliam nos anos 60 do século XX nem podem ser restritas à tradicional figura do agregado, solitário e sem muita vida própria, cristalizado na figura do solteirão e sobretudo no da solteirona. “Prima Biela não ficou porém uma alma seca, não era uma alma seca. Havia nela uma ternura escondida, muito amor poupado, muito carinho que humildemente procurava repartir nas prosas miúdas da cozinha, quando conversava com Joviana, quando conversava com Gomercindo sobre as frutas, os pássaros, as coisas do mato. Mas era pouco, precisava se dar a mais alguém, não podia guardar no coração tanto ouro enterrado (idem, 56). Sucedeu então que encontrou Mazilia” (idem, 57), sua pequena prima. Ao vê-la tocar piano, chora pela primeira vez (idem, 58). Também na cidade, gradualmente, começa a ser reconhecida, “tão prestativa, tão simplesinha, tão alma boa” (idem, 60). Após o fracasso do noivado, Biela não cultiva a dor (idem, 89). Mesmo o ódio dela não era muito de durar, não tinha a alma do pai. “Ela ganhava até uma certa doçura nos olhos, nos gestos, no jeito” (idem, 99). Esta doçura que é menos comum em Flaubert, em Beckett e em vários dos filmes que vamos analisar em outro momento demanda uma presença ausente e é um desafio para atores que se defrontam com esses papéis como podemos ver na atuação limitada de Sabrina Greve como Biela em “Uma Vida em Segredo” de Suzana Amaral (2001).

Quando volta a andar pela cidade, depois de muitos meses sem sair na rua para que não perguntassem sobre o noivo, “queria agora se integrar de vez na fraternidade que descobriu no mundo de Joviana e de Gomercindo” (idem, 99). Gradualmente voltava a ser o que era, nisso ninguém reparava (idem, 88), “pessoa tão pequena e sem importância”, “o seu natural bom e delicado não deixava que ninguém percebesse nela qualquer coisa de extraordinário. A sua bondade era uma bondade mansa, não era uma grande bondade, uma virtude singular que fizesse os outros se deterem para admirá-la” (idem, 87). Por fim, desfaz-se dos vestidos que a prima fizera e botou os antigos (idem, 91), deixa de comer com os primos e cada vez mais transita pelo mundo dos empregados de outras casas e não o das suas donas, envolvida numa “prosinha miúda, arrastada, sempre de pequenas observações sobre o tempo e as coisas do mundo, num assunto vagaroso. As horas passavam rápidas, ela nem reparava” (idem, 100). Nada justificava esta conversa sobre coisas desimportantes a não ser a própria presença, o prazer da companhia. “Num instante esqueceram as origens, as posses da prima Biela: viam ali uma pessoa igual a elas, nenhuma diferença” (idem, 101). Biela passa a fazer serviços. O trabalho a tira ainda mais do mundo cercado das mulheres de sua classe social, restritas aos papéis de esposa, filha e noiva. Biela adorava ver gente trabalhando (idem, 109) e gostava de receber pagamento pelo seu trabalho (idem, 103). Brincava no seu quarto com as moedas que recebia como seixos (idem, 104). Sua vida pobre e seu gosto pelo dinheiro não se confundiam com avareza. Seus bens, administrados pelo primo Conrado, cresciam, mas Biela pouco se servia deles (idem, 102).

Se Mouchette ainda pode ser vista sob o signo da exclusão social e sexual, a personagem de Biela ganha outros sentidos. Não que ela adquira uma sensibilidade artística ou intelectual, mas certamente tem um vínculo com o mundo das coisas e os espaços que pode atingir uma dimensão de pertencimento em que pessoas, objetos e animais parecem coexistir em pé de igualdade, numa passividade que parece ser uma atitude de permeabilidade, de dissolução no espaço, de não chamar a atenção. Passividade que pode se desdobrar no cansaço como encenado pelos personagens de “O Pântano”, na lentidão de Pharaon (em “A Humanidade” de Bruno Dumont) ou simplesmente na sequência em que a câmara caminha pelo campo quando o protagonista de “A Liberdade” (2001) de Lisandro Alonso descansa. Como afirma Mauricio Lissovsky em um email, “o comum é o avesso do banal. O banal é este lugar

desde onde é preciso extrair o comum.[...] O comum é o INCOMUM DO BANAL. E o incomum do banal é a comunidade”.

Aqui não seguirei o retorno desse debate a partir da expressão de Bataille “comunidade dos que não tem comunidade” (apud BLANCHOT,1983, 9), representada por configurações bem específicas no circuito intelectual e artístico como no caso do Surrealismo, dos grupos “Contra Ataque”, prefigurador de Maio de 68 na visão de Blanchot (idem, 26/7) e do Acéphale (idem, 28); nem de uma comunidade negativa, também na esteira de Bataille, sem valor de produção nem dimensão fusional (idem, 24), encenada segundo Blanchot sobretudo diante do nascimento e da morte (idem, 31). Também não se trata da comunidade inoperante defendida por Nancy (2006) nem da comunidade por vir proposta por Agamben que não quer dizer coletividade, comunitarismo, partido e o que vem não significa futuro (SEDLMAYER, 2008, 139). Tendo lido estas referências, uso a palavra comunidade na tradição das ciências sociais e dos Estudos Culturais, em contraponto à impessoalidade da sociedade. É a partir da difícil possibilidade de compartilhar, de estar com que podemos pensar não simplesmente vidas, existências despojadas, despossuídas e isoladas, mas uma comunidade em que a sexualidade deixa de ser confessada, discutida, problematizada, falada e a experiência dos sentidos se espraia em diferentes modos e objetos. Tudo sob a marca da discrição tanto nas alegrias quanto nas tristezas e no silêncio que longe de serem apenas marcas de opressão, ao menos no caso de Biela, tem um traço afirmador do mundo, de uma experiência particular sem mistificação nem idealização paternalista. São personagens que resistem à interpretação, talvez como nos lembra Deleuze sobre Bartleby por não se constituírem enquanto símbolos (1997, 80), nem alegorizações fáceis assim como os atores parecem resistir a seus papéis, a falaram sem uma incorporação do personagem.

A vida contida seja por economia, necessidade (Felicité) ou hábito (Biela), também encontra uma equivalente nos espaços restritos e modestos em que habitam estes personagens. Bartleby mora no próprio trabalho com pouquíssimos objetos. Biela acaba por mudar do quarto que os primos tinham lhe reservado para um quarto de fundos separado da casa. Felicité como empregada de uma senhora viúva com dois filhos também ocupa um espaço modesto. Espaços que lembram as contemporâneas kitnets nas grandes cidades. O quarto parece virar a casa.

Os gestos automáticos de Bartleby aproveitados por Cácia Goulart em recente encenação sob a direção de Joaquim Goulart com dramaturgia de José Sanches Sinisterra, também podem ser encontrados em Felicité, um outro corpo que se aproxima da marionete, e uma certa imprecisão etária: “com 25 anos davam-lhe quarenta, depois dos cinquenta nenhuma idade”, “sempre silenciosa, postura ereta e gestos comedidos, parecia uma mulher de madeira, funcionando de maneira automática” (MELVILLE, 1986, 7). Bem como Biela que andava como empregado Gomercindo. “Miúda, o corpo inclinado para diante, a cabeça se afundava nos ombros e se erguia, como um ganso, no galeio do andar. Como se subisse um morro, mesmo no plano, sem rumo certo, caminheira. Nenhuma graça, nenhum ritmo macio, nenhuma leveza, nada que revelasse naquele corpo uma alma feminina” (DOURADO, s.d., 44). Como conclui a prima Constança: “meu Deus, que bicho primo Juvêncio criou! Isto não é gente, pensou Constança pela primeira vez sem caridade” (idem). A aproximação com o mundo masculino, animal ou dos objetos desconstrói não só um padrão feminino de corpo mas aponta para a busca de uma outra gestualidade.

Também há uma desconstrução do amor romântico, especialmente para as personagens femininas. Em contraponto ao delírio pelo amor e pela fantasia que enreda Madame Bovary e tantas outras personagens femininas e mulheres no século XIX,

Felicité “tivera como qualquer outra, sua história de amor” (MELVILLE, 1986, 7), mas o amor não ocupa um espaço central em sua vida desde cedo marcada pela sobrevivência e pelo trabalho.

Quando seu noivo foge, Biela logo segue sua vida, não romantiza o casamento: “Como Constança lhe dissesse que não era de todo impossível Modesto voltar um dia arrependido, prima Biela disse deixa pra lá, passou. Eu não queria mesmo casar. Foi pra fazer o gosto da prima que eu fiquei noiva. Não paga a pena ficar chorando defunto velho. Urubu vai simhora, tem mais carniça não, só osso. Passou. Depois ele não prestava mesmo. Bom pro fogo. Pros quintos dos infernos” (DOURADO, s.d., 85). Longe da revolta contra a monotonia, “nada parecia mudar e tudo mudava para ela, sem que pudesse perceber. Sem que pudesse perceber se acostumava com aquela vida que seria agora sempre a sua vida” (idem, 52). Desde cedo Biela é confrontada com sua pequena solidão criada por um pai taciturno numa fazenda, como Felicité que após a morte dos pais vê sua família se dispersar e tem que trabalhar ainda menina. Biela e Felicité são marcadas por perdas na família e por um relacionamento amoroso que não resulta em casamento, pelo apego a crianças da família em que vivem mas que também morrem cedo ou simplesmente se afastam e um vínculo final com um animal: um papagaio no caso de Felicité e um cachorro no caso de Biela. No entanto, esta experiência prematura com a solidão não as levam aos destinos trágicos da loucura e suicídio tão recorrentes nas personagens femininas que fugiam ao modelo heteronormativo do casamento até pelo menos a primeira metade do século XX (ver PINTO, 1990). Seu destino também nos faz lembrar a empregada de “*Imitation of Life*” (1959) de Douglas Sirk que no filme inteiro parece viver apenas em função da vida da atriz em ascensão e que só no fim a protagonista percebe as redes de relações autônomas que ela criara para si.

Tanto Felicité como Biela não têm educação formal nem apego à religião. A primeira foi forma de ascensão social de mulheres e pobres e a segunda, através da igreja, foi um dos poucos espaços que as mulheres, especialmente a de grupos sociais mais ricos, poderiam transitar fora de suas casas no século XIX. O mergulho de Biela no mundo do trabalho é uma forma de sair de si e evitar qualquer tipo de registro (melo)dramático ou auto-complacente.

A vida de Felicité como a de Biela cabem numa pequena novela, são narradas de forma contida, sem acentuar mesmo os momentos mais difíceis. Os narradores também são econômicos diante dessas vidas modestas, marcados por uma “neutralidade controlada” (RAITT, 1991, 12) e por um ideal de impessoalidade (idem, 12) que encenam uma “existência marcada pela monotonia, sem crises reais ou dramas, nas quais dificilmente há uma estória para ser desenvolvida (idem, 28). Sem “closes para evitar uma excessiva dramatização” (idem, 31) nem diálogos (idem, 32) emerge uma afetividade austera e contida em que os pequenos gestos de expressão ganham mais força.

É sabido a partir de declarações do próprio Flaubert que a criação de *Um Coração Simples* foi uma resposta a Georges Sand quando ela diz em uma carta: “você produzirá desolação e eu consolo” (apud RAITT, 1991, 13). E ainda em outra carta quando ela diz: “não considere a verdadeira virtude como um lugar comum em literatura” (apud RAITT, idem, 13). Flaubert deseja e constrói “um personagem simpático e virtuoso, premiado pela felicidade mais do que destruído pela vida. Sendo por isto que ele se voltou para uma pessoa sem cultura, sem imaginação, sem inteligência real como personagem central: demasiada lucidez faria com que visse sua posição de fora e teria arruinado a ‘tranquilidade de sua alma, recompensa de sua virtude’ ” (FLAUBERT apud RAITT, idem, 14). Essa construção não faz de Felicité uma personagem marcada

pela sátira ou ironia nem vista de uma forma paternalista e infantilizada. Esta talvez seja a grande qualidade em falar do outro sem reduzi-lo nem endeusá-lo, nem satirizá-lo nem tipificá-lo. Diferente do olhar marcado pela crueldade, trata-se talvez de uma dramaturgia da compaixão tanto em relação ao autor com seus personagens como na relação entre público, leitor e obra. Trata-se de acompanhar, estar com, passar por, sem se identificar nem se distanciar mas tentar ir até o fim em companhia de. “Uma dramaturgia do comum, do homem comum, é uma dramaturgia da compaixão. Só a compaixão (como sentimento distinto da piedade, da misericórdia etc) salva o comum da indiferença, que é a ameaça que mina o comum por dentro”. (Mauricio Lissovsky por email).

No centro mesmo do projeto realista e naturalista do século 19 surge um personagem que é um triunfo do poder da ficção contra qualquer veto ao imaginário em detrimento do documental¹⁰ e ao mesmo tempo aponta para uma poética da contenção, da sutileza e da descrição que é onde Flaubert encontra Bresson e que ainda ecoa nos nossos dias. Se *a posteriori* podemos chamar esta poética de minimalista é algo que ainda merece estudo. A valorização do menos aparece nos fragmentos escritos por Bresson: “quem pode com o menos podem com o mais. Quem pode com o mais não pode obrigatoriamente com o menos” (2005, 37) ou “nada de excesso, nada que falte” (idem, 41). O menos é uma simplicidade a ser conquistada: “Duas simplicidades. A ruim: simplicidade-ponto de partida, procurada cedo demais. A boa: simplicidade-ponto de chegada, recompensa por anos de esforços” (idem, 62). Ao contrário do fetiche do difícil, “o que eu rejeito como simples demais é o que é importante e o que é preciso escavar. Estúpida desconfiança das coisas simples” (idem, 93).

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby ou la Création*. Paris, Circé, 1995.
- _____. *The Coming Community*. 4a.ed., Minneapolis, University of Minnesota, 2003.
- ANTELO, Raul. “La Comunità Che viene. Ontologia da Potência” in GUIMARÃES, César; OTTE, Georg e SEDLMAYER, Sabrina (orgs.). *O Comum e a Experiência da Linguagem*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2007.
- ARNAUD, Philippe. *Robert Bresson*. Paris, Cahiers du Cinéma, 1986.
- BLANCHOT, Maurice. *La Communauté Inavouable*. Paris, Minuit, 1983.
- BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 2: A Experiência Limite*. São Paulo, Escuta, 2007.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. São Paulo, Iluminuras, 2005.
- CRAIG, Gordon. *Da Arte do Teatro. A Obra Viva*. Lisboa, Arcádia, 1963.
- DELEUZE, Gilles. “Bartleby, ou a fórmula” in *Crítica e Clínica*. São Paulo, 34, 1997.
- DOURADO, Autran. *Uma Vida em Segredo*. Rio de Janeiro, Ediouro, s.d.
- ELLIOT, T. S. “Os Homens Ocos” in *Poesias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo Italiano*. São Paulo, Fapesp/Edusp, 1996.
- FLAUBERT, Gustave. *Um Coração Simples*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- FRODON, Jean Michel. *Robert Bresson*. Paris, Cahiers du Cinéma, 2007.
- GOLDMANN, Lucien. *Le Dieu Caché*. Paris, Gallimard, 1959.
- GUIMARÃES, César. “O retorno do homem ordinário do cinema”, *Contemporânea* (Salvador), Salvador Bahia, v. 3, n. 2, p. 71-88, 2005.
- _____. “A singularidade como figura lógica e estética no documentário”, *Alceu*(PUCRJ), Rio de Janeiro, v. 6, n. 13, p. 38-48, 2006.
- _____. “O Devir Todo Mundo do Documentário” in GUIMARÃES, César et al. (orgs.). *O Comum e a Experiência da Linguagem*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2007.

¹⁰ Já extensivamente estudado por Luiz Costa Lima

- _____. “Vidas Ordinárias, Afetos Comuns” in GOMES, Renato Cordeiro e MARGATO, Izabel (Eds.). *Espécies de Espaço*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008.
- LOPES, Denilson. “O Efeito Ozu”, Mimeo, 2009.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, O Escrivão*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- MUSIL, Robert. *O Homem sem Qualidades*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. *La Communauté Affrontée*. Paris, Galilée, 2001.
- _____. *The Inoperative Community*. 6a.ed., Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.
- PAIVA, Raquel. *O Espírito Comum. Comunidade, Mídia e Globalismo*. 2ª.ed., Rio de Janeiro, Mauad, 2003.
- PAIVA, Raquel (org.). *O Retorno da Comunidade*. Rio de Janeiro, Mauad, 2007
- PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman Feminino*. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- RAITT, A. W. *Trois Contes*. Londres, Grant & Cutler, 1991.
- RONCADOR, Sônia. *A Doméstica Imaginária*. Brasília, EdUnB, 2008.
- SEDLMAYER, Sabrina. “Do Ordinário” in *Pessoa e Borges. Quanto a mim, Eu*. Lisboa, Vendaval, 2004.
- _____. “Recados de Vida, Cartas sem Destinatário: Bartleby e Companhia” in GUIMARÃES, César; OTTE, Georg e SEDLMAYER, Sabrina (orgs.). *O Comum e a Experiência da Linguagem*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2007.
- _____. “A Comunidade que vem” in PUCHEU, Alberto. *Nove Abraços no Inapreensível Filosofia e Arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro, Azougue, 2008.
- SEIGWORTH, Gregory. “Banality for Cultural Studies”, *Cultural Studies*, XIV, 2, April 2000.
- SÉMOULÉ, Jean. *Bresson ou l’Acte Pur des Métamorphoses*. Paris, Flammarion, 1993.
- SENRA, Stella. “Genciana Amarela, Genciana Azul”, *Devires*, Vol. 5, n. 1 (Dossiê: Pedro Costa), jan/julho 2008.
- TEIXEIRA, Antonio. “Bartleby ou a Criação” in PUCHEU, Alberto. *Nove Abraços no Inapreensível Filosofia e Arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro, Azougue, 2008.
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e Companhia*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- LOPES, Silvina. “A Íntima Exterioridade” in GUIMARÃES, César; OTTE, Georg e SEDLMAYER, Sabrina (orgs.). *O Comum e a Experiência da Linguagem*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2007.