

## Figuras e Gestos da Delicadeza

por Denilson Lopes (UFRJ)<sup>1</sup>

Perdoem-me a autoreferência, mas quando dei nome ao meu último livro de *A Delicadeza*, o título veio no fim e não no início da escrita; mas de certa forma o título *A Delicadeza* foi adequado não só ao livro mas a uma procura pessoal. Procura que ainda não acabou nem se exauriu.

Os historiadores na esteira da *École des Annales* mapearam o amor, o medo, entre outros afetos, sentimentos e sensibilidades. Desconheço uma história da delicadeza, contudo, vislumbro de forma errática um campo semântico constituído por obras e fragmentos de obras que me chamaram e chamam atenção. Trata-se certamente de uma constelação aberta, em trânsito por tempos e culturas.

Poderia ser a delicadeza uma prima da polidez? Sem dúvida. Contudo, a delicadeza não se vincula a códigos aprendidos para uma distinção social e simbólica. E como sabemos, a polidez pode esconder ou a acentuar a mais brutal grosseria.

Certamente, a delicadeza constrói uma cena que passa longe das confissões desmesuradas que nos assolam desde os românticos aos *reality shows*. Nenhuma dor ou alegria valem tanto à pena assim. Sem ser um código de etiqueta nem de ética; a delicadeza caminha por uma genealogia distante do excesso, categoria que fascinou tanto a modernidade, e se encarnou em tantas manifestações de vanguardas, traduzida como estratégias de confronto, ruptura e choque.

Minha primeira percepção da delicadeza vem da melancolia. Suave tristeza decorrente da passagem incessante do tempo, a melancolia, como a

---

<sup>1</sup> Professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisador do CNPq e autor de *No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais* (Rio de Janeiro, Rocco, 2012), *A delicadeza: estética, experiência e paisagens* (Brasília, EdUnB, 2007), *O homem que amava rapazes e outros ensaios* (Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002) e *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco* (Rio de Janeiro, 7Letras, 1999), organizador, ao lado de Andréa França, de *Cinema, globalização e interculturalidade* (Chapecó, Argos, 2010) e organizador de *O cinema dos anos 90* (Chapecó, Argos, 2005).

compreendeu Walter Benjamin, é uma sensibilidade que tenta apreender as coisas que constantemente se rarefazem, um olhar estético em direção ao pequeno. Falar em beleza é revalorizar as sensações das pequenas coisas, algo que talvez tenhamos desaprendido a valorizar.

Ainda para Benjamin, a melancolia era uma contrapartida, não uma inimiga da revolução. Contudo, frente a revoluções; a delicadeza, também prima da melancolia, impõe uma certa reserva, não por ceticismo, certamente também não por conservadorismo, mas simplesmente por suspeita das grandes transformações em curto prazo de tempo.

A delicadeza seria no máximo, para usar uma expressão de Caio Fernando Abreu, uma “modesta alegria”, sem falsos pudores nem necessidade de ser afirmada, de ser dita. Uma força menor, um gesto rumo ao menor. Menor não por ser desimportante, mas por se afastar dos gestos retóricos, grandiloquentes, convencidos de sua importância. Na sociedade de máxima visibilidade em que vivemos a delicadeza reside e resiste na procura de sutileza, do meio-tom, daquilo que mal se vê, como na imagem da artista Brigida Baltar colhendo orvalho num dia enevoadado em serra carioca. Por que colher algo tão insignificante? Algo que só se substancializa, se liquefaz devido a um discreto aumento de temperatura e que logo também desaparecerá voltando ao ar de onde veio. A quem pode interessar esse gesto? É o que não cesso de me perguntar ao escrever.

Ao contrário da busca desesperada de visibilidade midiática ou política, um sutil deslocamento diante do excesso de imagens, sons, idéias e informações.

No poema “Canção da Torre Mais Alta”, Rimbaud afirma surpreendentemente que perdeu sua vida por delicadeza e não pelo desregramento de todos os sentidos. Apesar da delicadeza não exigir tamanho gesto; talvez, no poema, Rimbaud já pressentisse que mesmo a vida (quicá talvez sua obra) não fosse tão grande coisa assim caso fosse perdida. Ela, vida ou obra, se perde quer percebamos ou não. E talvez assim seja o melhor. Não sendo grande coisa - a obra, a vida - o melhor e o mais difícil seriam “falar o menos possível” como diz Clarice Lispector na sua conhecida última entrevista à TV Cultura antes de morrer.

Todavia, a contenção da delicadeza hoje em dia não seria tanto a recusa do verbo, da voz, da representação. Figura da rarefação, a delicadeza se distancia da nostalgia romântica idealizadora do passado mas compartilha com ela a afetividade sentida diante da transitoriedade diante de todos os crepúsculos. Por sentir o mundo sem grandes contrastes, embates; a delicadeza se firma no neutro, no cinza, no indistinto não no dilaceramento trágico, dramático, melodramático.

O neutro, portanto, seria a base de um drama desdramatizado, ao invés do conflito que move a ação, na esteira da poética aristotélica. Nos filmes de Yasujiro Ozu, o diálogo não é o do olho no olho, das verdades a serem desenterradas e ditas, como nos filmes de Ingmar Bergman. O diálogo em *Pai e Filha* é tanto com espaço e objetos quanto entre as pessoas que estão nele. Talvez seja dessa forma que melhor deve ser compreendida a formalidade das relações pessoais nos filmes de Ozu, não como espaço de fingimento e repressão, mas associada a um "estado fraco" (BARTHES, 2003: 151), a uma "existência mínima" (BARTHES, 2003: 157). Se a desdramatização em Beckett e em *Mouchette* de Bresson seguem o caminho da aspereza, da secura que pode sufocar; em *Pai e Filha*, a desdramatização ainda pode ser preenchida por pequenos e breves momentos de beleza, num mundo empobrecido e marcado pelo trabalho, pelo tédio da rotina ou simplesmente pela passagem do tempo. Em *Pai e Filha*, o neutro remete não à indiferenciação, mas a sutis gradações de uma pintura abstrata monocromática ou de uma natureza-morta. Como nos lembra William Carlos Williams:

tanta coisa depende  
de um

carrinho de mão  
vermelho

esmaltado de água da  
chuva

ao lado das galinhas

brancas

Retomo Rimbaud. Morrer por uma ideia, ideologia, por alguém. Certamente não. Nem mesmo pela delicadeza. Também nada é muito suficiente para fazer viver. Mas contudo se vive. Ao se defrontar não com os momentos e sentimentos excepcionais, a tarefa da delicadeza é a difícil e diária reinvenção do cotidiano. O que fazer quando não vivemos grandes dores nem grandes alegrias? Aí procuro a delicadeza, não sob o peso da rotina, mas sob o signo da leveza. Leveza que como nos lembra Italo Calvino não se confunde com superficialidade fútil nem com o fascínio incessante pelo jogo das máscaras que seduziu tantos filósofos na esteira de Nietzsche. A leveza da delicadeza não está no mergulho trágico no mundo das máscaras, das superfícies sem profundidades. Ela está mais no se deixar levar com as ondas, no se deixar dissolver na paisagem, encenando um mundo de materialidades em que a figura humana desaparece, dilui, se rarefaz como nos últimos momentos de *O Eclipse* de Antonioni. Nós saímos do centro sem que o mundo sinta falta de nós.

Não parece ser difícil desaparecer. Tantas pessoas subitamente deixam suas vidas. Dizem que vão ao supermercado e não mais voltam. Sem nada explicar. Sem nenhum grande motivo. Desaparecer simplesmente para não ser mais reconhecido, ser comum.

Ser comum, qualquer um, anônimo carrega em si uma singularidade como já nos apontou Giorgio Agamben a partir de *Bartleby* de Melville mas acho melhor buscar o comum em Felicité de *Um Coração Simples* de Gustave Flaubert e na sua reescritura em Prima Biela de *Uma Vida em Segredo* de Autran Dourado. Me detenho brevemente nessa esquecida novela de Autran Dourado em que a protagonista poderia quase ser confundida com o medíocre, mas não com o burguês tão odiado pelas vanguardas dos anos de 1910 e 1920, nem "com o homem médio nem com o homem massificado" (GUIMARÃES, 2007: 139). O lugar de Prima Biela como o de Felicité 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 ela pouco se destaca; de um discreto cotidiano, "movimento pelo qual o homem se mantém como que à revelia no anonimato humano. [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" (BLANCHOT, 2007: 242), talvez isso explique seu discreto charme 68 que ele ainda pode encarnar hoje em dia. Mas recusa e aceitação parecem ser palavras insuficientes para o que procuramos. Para se entender *Prima Biela* há que se afastar um pouco das energias rebeldes, utópicas que incendiaram corações e mentes do Dada à contracultura, dos ideários comunistas e anarquistas, das revoluções sexuais, comportamentais dos beatniks, hippies, punks e dos ciberartistas reunidos em fóruns sociais globais, pela internet ou ocupando Wall Street.

Talvez só mesmo retomando a ressaca dos anos de 1970 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 (ou da opacidade?) e da discrição do que da recusa e do confronto. Isso para, talvez, enfrentarmos não tanto o mundo das grandes ideias 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 aparece 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.

*Biela* é trazida da fazenda após a morte do seu pai para a casa de primos em uma pequena cidade. No início, ela não consegue habitar o lugar, o espaço que lhe é destinado, a não ser para se sentir distante. Mas pouco a pouco muda, já se sente outra quando é rodeada por seus pertences e começa a compor uma rede de afetos. 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 (GUIMARÃES,

2007: 37). E ainda: "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" (GUIMARÃES, 2007: 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. Na cidade, gradualmente, começa a ser reconhecida, "tão prestativa, tão simplesinha, tão alma boa" (GUIMARÃES, 2007: 60). Após o fracasso do noivado, Biela não cultiva a dor (GUIMARÃES, 2007: 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" (GUIMARÃES, 2007: 99). Esta doçura que é menos comum em Flaubert, em Beckett e em vários dos filmes que estou estudando 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.

Longe de ser reduzida a uma excluída da sociedade, Biela também não adquire 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. Mundo 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.

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 espalha 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, têm 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 (DELEUZE, 1997: 80), nem alegorias fáceis.

A vida de Felicité, como a de Biela, cabe numa novela, ambas 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 (RAITT, 1991: 12) que encenam uma "existência marcada pela monotonia, sem crises reais ou dramas, nas quais dificilmente há uma estória para ser desenvolvida (RAITT, 1991: 28). Sem "closes para evitar uma excessiva dramatização" (RAITT, 1991: 31) nem diálogos (RAITT, 1991: 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" (cit. em RAITT, 1991: 13). E ainda em outra carta quando ela diz: "não considere a verdadeira virtude como um lugar comum em literatura" (cit. em RAITT, 1991: 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" (cit. em RAITT, 1991: 14).

Essa construção não faz de Felicité uma personagem marcada pela 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, ter empatia por 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, comentário pessoal enviado por e-mail em 4/3/2010).

Aprender a compaixão, a ser comum, a ser anônimo, a desaparecer. Ela, delicadeza parece nos dizer. O desaparecimento, esta nossa última figura da delicadeza, pode nos oferecer, se não um caminho, pelo menos uma pista para reavaliar a invisibilidade. Se a invisibilidade comumente tem um sentido negativo num primeiro momento de uma política de identidades, talvez agora ela possa significar algo diferente. Ser invisível numa sociedade consumista pode ser uma maneira de fazer uma diferença pela pausa e sutileza. Numa sociedade em que tudo, todos devem ser visíveis a qualquer custo, incluindo mais e mais diversos grupos minoritários, mesmo a transgressão e a diferença são apenas estratégias de marketing. Por certo, invisibilidade não significa se esconder, fugir da realidade, mas simplesmente uma forma de enfrentar o poder corrosivo do simulacro, o excesso de imagens e signos, cada vez mais desprovidos de sentido.

A desapareição seria, então, uma outra maneira de viver. A desapareição está sempre em constante tensão com a visibilidade, nos seus vários sentidos, seja político, cultural, comercial ou existencial. Como então desaparecer? Não é só uma questão de saber como lidar com a imagem pública como no caso de pop stars e políticos. É algo mais amplo. A invisibilidade tem menos a ver com o fascínio romântico por outsiders do que por apontar para uma subjetividade-paisagem formada pelos fluxos do mundo, sem, contudo, aderir rapidamente às superteorizações dos sujeitos nômades e pós-humanos. É só uma questão de deixar o mundo exterior ser o interior, a superficialidade ser a profundidade. Desaparecer para reaparecer. Aparecer para desaparecer. Uma brincadeira de pique e esconde.

A busca por delicadeza é uma busca por fantasmas, por invisibilidade. Clamar por uma nova invisibilidade não significa autorrepressão, voltar a um momento anterior a uma política de identidades necessária e eficiente na conquista de direitos, mas pensar para além, para o futuro. Trata-se de buscar menos confronto e mais sutileza diante do crescente uso conservador das políticas de representação por movimentos religiosos e étnicos fundamentalistas, uma estratégia que privilegie e amplie o necessário diálogo com outros sujeitos na esfera pública, onde é esperado um confronto, uma luta, uma mudança de posição. Onde é esperado o grito, baixar a voz.

Desaparecer é o que vai perseguir a ficção de Caio Fernando Abreu, nos seus últimos anos, à sombra da AIDS, até sua morte em 1996. Sobrevivente dos anos de 1970, ele se reinventa. Ao invés da mitificação da margem, celebração da diferença, armadilha da confissão, algo mais sutil e delicado. A invisibilidade seria um sinal de modéstia, como o protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* descobre. No início do romance, ele vive sua invisibilidade social como mediocridade e fracasso. Quando ele consegue um emprego num jornal de quinta categoria, sua primeira grande matéria foi a de procurar por Dulce Veiga, cantora que desaparecera muito tempo atrás, nos anos de 1970 talvez. Ela some quando iria se apresentar no show que a consagraria como um dos grandes nomes da música popular brasileira. Ela não aparece e nunca mais se teve notícia dela. Subitamente Dulce Veiga, que tinha sido entrevistada pelo jornalista ainda jovem numa de suas primeiras reportagens, começa a aparecer em vários lugares na cidade de São Paulo.

Estas aparições não só o fizeram compreender melhor a si mesmo, o passado, mas conquistar uma outra invisibilidade, um outro desaparecimento. Quando finalmente ele, que sempre fora apenas o fã, o que falava de outros, encontra Dulce Veiga numa pequena cidade no centro do Brasil, ele canta pela primeira vez, encontra sua voz apenas para que possa desaparecer melhor, sem mágoas nem ressentimento. Desaparecer para o protagonista que até o fim do livro não tem um nome é encontrar-se diferentemente num outro tempo e lugar.

Não se trata mais de fracasso nem de ser devorado pelo mundo da velocidade e da fugacidade. Coisas que pareciam tão importantes ficam sem sentido. Por ora, após tanto falar, talvez seja razoável procurar falar menos. Aprender novamente coisas básicas como ouvir e prestar atenção antes de falar. Não ter medo do nada e do vazio nem procurar tão desesperadamente por uma grande causa (identidade). Talvez o outro e também nós mesmos só apareçamos, por estranho que possa parecer, pelo desaparecimento.

Desaparecer cada dia o melhor possível talvez seja um desafio ético quando todos querem ser visíveis, presentes, intensos cada vez mais e a todo momento para provarmos que existimos, para conquistarmos algo, alguém, um lugar.

Desaparecer é se tornar fantasma. Fantasmas não são apenas traumas, podem ser apenas memórias persistentes que assombram a própria condição precária do presente, a fragilidade do real e da imagem. Também são na sua discricção - que não é confundida como recusa do mundo, seja pela solidão ou pela morte - uma encarnação do homem comum na sua difícil busca de singularidade e sobrevivência em meio ao mundo de hoje, na sua fragilidade subjetiva e afetiva. "O eu nunca foi o sujeito da experiência, o eu jamais o consegue, nem o indivíduo que sou, essa partícula de pó" (BLANCHOT, 2007: 193)

Também começo a me perder, a desaparecer em meio a tantas imagens. Talvez tudo que esteja tentando falar nada tenha de delicado. Nesse esforço de falar tanto sobre algo que não demanda nenhum espaço, nenhuma voz, nenhum lugar identificado, institucional.

O encontro pela delicadeza, daqueles demasiados frágeis para viver e para morrer. Ramos levados pela correnteza. Espuma nas ondas que batem na praia. O que sentimos por todo lado mas não vemos. Vento nas árvores primaveris. Não toquem não que se perdeu. É isto? A delicadeza já nos escapou?

Diante dos grandes sistemas, o que pode a delicadeza fazer a não ser deslizar (no gesto barthesiano traduzido talvez) pelo ensaio que aqui tento, incapaz de grandes conceitos nem de grandes quadros. Nem artista, nem filósofo, corro os riscos da incompreensão mas talvez possa tocar, por breve, por pouco que seja. A busca talvez tenha sido vã. E não só perdi o meu tempo e pela mais completa indelicadeza tenha feito perder o tempo dos que gentilmente se dispuseram a me ouvir. Mas talvez tenhamos chegado nem diante do mar nem de uma montanha, nesta curta caminhada. Chegamos a um jardim como o vislumbrado pelo protagonista de *O Mar da Fertilidade* de Yukio Mishima: "Era um jardim luminoso, tranquilo, sem características marcantes. Como um rosário que se esfrega entre as mãos, o canto estrídulo das cigarras continuava predominando. Não havia nenhum outro som. O jardim estava vazio. Honda refletiu que chegara a um lugar que não tinha nenhuma lembrança, não tinha nada. O sol do meio-dia fluuava sobre o jardim imóvel" (MISHIMA, 1988: 211).

## Referências

- BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 2: A Experiência Limite*. São Paulo, Escuta, 2007.
- BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- 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.
- GUIMARAES, César. "O Devir Todo Mundo do Documentário" in GUIMARÃES, César et al. (orgs.). *O Comum e a Experiência da Linguagem*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2007.
- MISHIMA, Yukio. *A Queda do Anjo*. São Paulo: Brasilense, 1988.
- RAITT, Alan William. *Trois Contes*. Londres, Grant & Cutler, 1991