

ENSAIO SOBRE O COTIDIANO

DE MARÍLIA GARCIA A YASUJIRO OZU

Júlia Carolina Arantes

(UFMG)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES

Júlia Carolina Arantes é doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, com bolsa CNPq. Mestre e bacharel em Letras - habilitação em Português com ênfase em Estudos Literários - pela mesma instituição. E-mail: j.arantes91@gmail.com

RESUMO

Este ensaio pretende investigar obras artísticas, como a literatura de Marília Garcia e de Virginia Woolf e os cinemas de Yasujiro Ozu, Jim Jarmusch e Hou Hsiao-hsien, que se debruçam sobre a banalidade da vida, a fim de teorizar o cotidiano. Nessas obras que retratam o infraordinário, como nomeia Georges Perec a vida pequena que não é noticiada ou propagandeada, percebe-se uma tentativa de revalorizar a sutileza e a delicadeza das experiências corriqueiras que têm se tornado invisíveis. Investiga-se também o aspecto da coleção e da repetição, como forma de se evitar o esquecimento de eventos sutis que, apesar de se reiterarem diuturnamente, podem ser ignorados e passar despercebidos. Atravessado pelo pensamento teórico de Georges Didi-Huberman, Denilson Lopes e Peter Pál Pelbart e em contraposição à monumentalidade da grande história, interessa-se como a vida anônima de homens comuns, com suas histórias medianas, nem épicas, nem trágicas, é retratada na literatura e no cinema.

ABSTRACT

This essay aims to investigate artistic works, such as the literature of Marília Garcia and Virginia Woolf and the films of Yasujiro Ozu, Jim Jarmusch, and Hou Hsiao-hsien, which focus on the banality of the existence in order to theorize the everyday life. These works depict the infraordinary, as Georges Perec calls the small life that is not reported or advertised, as an attempt to revalue the subtlety and delicacy of everyday experiences that have become invisible. This essay also investigates the collection and the repetition as a way to prevent the oblivion of subtle events that, despite recurring daily, can be ignored and go unnoticed. Based on the theoretical works of Georges Didi-Huberman, Denilson Lopes, and Peter Pál Pelbart, and in contrast to the monumentality of the great history, this essay is interested in how the anonymous lives of ordinary men, with their average stories, neither epic nor tragic, are portrayed in literature and cinema.

PALAVRAS-CHAVE

Cotidiano; delicadeza; Yasujiro Ozu; Marília Garcia; literatura; cinema.

KEY-WORDS

Everyday life; delicacy; Yasujiro Ozu; Marília Garcia; literature; cinema.



INTRODUÇÃO

Em *Parque das ruínas*, Marília Garcia justapõe relatos de acontecimentos: sua visita à exposição do Jean-Baptiste Debret, sua ida ao café no Parque das Ruínas, a crise na qual a universidade pública brasileira se encontra mergulhada, a experiência em uma residência artística na França. Em princípio, nada parece se concatenar a nada, mas o leitor se segura nas bordas do poema e torce para que algo irrompa e costure todas aquelas associações.

Quando Garcia trata da exposição de Debret, desse expedicionário da Missão Artística Francesa ao Rio de Janeiro, no século XIX, ela afirma que o pintor tinha “a função de testemunhar/ ele olha e vê” (Garcia, 2018, p. 19), de “construir cenários e dar grandiosidade àquela corte imigrada” (Starling; Schwarz, 2015, p. 192). Debret, integrante do ateliê que retratou a Revolução Francesa e Napoleão Bonaparte, precisava agora pintar as imagens oficiais da corte de d. João VI e de d. Pedro. “Diante de um sistema escravocrata enraizado e dessa independência de bases monárquicas, parecia difícil traduzir as virtudes cívicas francesas” (Starling; Schwarz, 2015, p. 226). Debret, em meio a uma sociedade composta por escravizados e europeus recém-chegados, convivendo com “uma mistura de pessoas e temporalidades diferentes/ e parece que é justo aí/ que ele decide retratar o cotidiano e/ fazer instantâneos” (Garcia, 2018, p. 21).

Corte para a própria poeta, Marília Garcia, em uma residência artística na Europa: a escritora sul-americana faz a sua viagem pitoresca e histórica à França. Ao chegar ao país estrangeiro, ela escreve a experiência de tentar entender o que estava vendo. Não sabia ainda o que examinava; então, começou um diário que tinha como única regra fotografar, todos os dias, o mesmo lugar, no mesmo horário. O cenário eleito foi a Ponte Marie. Com essa operação, abre-se espaço, dá-se chance para que algo imprevisto brote do ordinário. Da repetição, o olhar atento fisga (ou é fisgado) pelo acontecimento.

Os olhos buscam aquilo que não poderiam prever¹. Se a compleição humana, com seus dois olhos frontais, permite antever o que se aproxima a fim de que a pessoa se proteja, neste texto, interessa-nos exatamente os acontecimentos que não podemos antecipar, os eventos “disruptivo[s], inaugura[is], singular[es], na medida em que precisamente não o vemos vir” (Derrida, 2012, p. 70). A poeta, ao se postar diante da ponte, ao enquadrar seu olhar e tornar-se cega a tudo o que está fora de sua moldura,

¹ Em Jacques Derrida, o acontecimento é uma operação que não se refere apenas a um evento factual, mas a tudo aquilo que escapa à previsão ou antecipação – aquilo que não é inteiramente assimilável ou cognoscível. No campo da hospitalidade, o acontecimento é uma experiência de alteridade em que o outro não é apropriável e capturável, justamente devido à sua imprevisibilidade. Não se pode capturar aquilo que não se conhece, que não se pode antecipar a sua vinda.



neste “enceguecimento intrínseco ao próprio ver da vista” (Derrida, 2012, p. 73), abre-se para o desconhecido e acolhe o descontrolo.

O INFRAORDINÁRIO

Em “Aproximações do quê?”, Georges Perec questiona por que as manchetes de jornais noticiam apenas o insólito, o extraordinário, que, invariavelmente, preocupam-se apenas com desastres e escândalos, “como cataclismos naturais ou reviravoltas históricas, conflitos sociais, escândalos políticos” (Perec, 2010, p. 178). Perec alfineta o seu leitor ao afirmar que o verdadeiro escândalo não é quando a população fecha avenidas para protestar, destrói fachadas de prédios bancários ou governamentais, ou recusam-se a trabalhar durante as greves. Para ele, deveriam figurar nos noticiários as perturbações sociais que “são intoleráveis vinte e quatro horas por dia, trezentos e sessenta e cinco dias por ano” (Perec, 2010, p. 178).

Por que os jornais não falam da vida pequena, do corriqueiro? A maior parte de nossas vidas é ocupada por todo o resto que não é divulgado ou narrado. As horas da vida escorrem dentro do ramerrame do dia, cortando cebolas, escovando os dentes, lavando a louça, varrendo a poeira do chão, coçando o nariz, abrindo a geladeira, cochilando depois do almoço. Perec conclama o leitor a “interrogar o habitual”, a arrancar as coisas comuns “da casca onde estão presas”; a “interrogar o que parece ter cessado para sempre de nos espantar” (Perec, 2010, p. 178). E ele não deixa de se arrogar a nos dar um manual para desrobotizar o cotidiano: “descreva a sua rua”; “faça o inventário do seu bolso”; “questione suas colheres” (Perec, 2010, p. 178-9). Esse é o infraordinário, conceito de Perec de que Marília Garcia se apropria, para tratar das ações que não nomeamos, como virar a página, pegar um livro, balançar a cabeça: “seria possível nomear isso que acontece?” (Garcia, 2018, p. 27).

OZU

O cineasta Yasujiro Ozu é um exemplo de artista atento à banalidade da existência. Em seu diário íntimo, ele se comporta como um observador de sua própria vida. Em meio aos relatos de visitas a amigos, às mudanças do clima, das horas do dia e das estações do ano, “Ozu se coloca menos como alguém implicado e atravessado pelos acontecimentos do que como um espectador cujo olhar contempla objetivamente o transcorrer da vida e



das manifestações da natureza” (Lima, 2018, p. 2-3). Seus filmes se voltam para as minúcias das relações familiares, para a intimidade da casa.

Em *Pai e filha* (1949), por exemplo, um filme sobre a diferença de gerações e o casamento como imperativo social, há uma cena em que Noriko, a filha (Setsuko Hara), recebe sua melhor amiga em casa e lhe oferece pão com geleia e chá. A amiga aceita. A cena corta para Noriko na cozinha, preparando, ao fundo, uma bandeja com comidas e bebida. Tudo é filmado em uma câmera fixa, baixa, na altura de uma pessoa ajoelhada. Outro diretor, interessado apenas no conflito, não incluiria essa cena na construção da sua narrativa, por ser considerada banal demais, por ser um espaço esvaziado de ação dramática. A cena se prolonga, o tempo se dilata, pois é na minúcia do cotidiano que a vida escorre. O que o homem moderno tenta a todo custo abafar e repelir, o oco nas horas do dia, as atividades comezinhas, o tédio sonolento no final do domingo, é também a matéria do cinema de Ozu.

Ainda em *Pai e filha*, o pai, professor Somiya (Chishu Ryu), está sentado na sala cortando as unhas dos pés. Novamente, a câmera parada, a altura de uma pessoa ajoelhada no chão, não se preocupa em mergulhar na vida interior dos personagens, em mostrar suas angústias e alegrias. “A maior intimidade pode estar numa vivência de exterioridades” (Lopes, 2012), em que se mostra pessoas preparando o arroz com chá verde, estendendo a roupa no varal e cortando as unhas dos pés.

A cena da unha cortada retorna em outro filme de Ozu, *Também fomos felizes* (1951). Dessa vez, o avô (Ichiro Sugai) corta as unhas do neto e depois as suas próprias. Há outra personagem, Noriko, neste filme, que não é a mesma de *Pai e filha*, que também não é a mesma de *Era uma vez em Tóquio* (1953), apesar de serem interpretadas pela mesma atriz, Setsuko Hara. Não há, portanto, uma ideia de continuidade entre as histórias, e Ozu escolhe para seu elenco sempre os mesmos atores. É como se nesta repetição de cenas, de atores, de nomes de personagens se mostrasse como há pouca variação entre as famílias, entre os eventos das vidas das pessoas. Somos repetitivos e parecidos: cortamos as unhas, estendemos as roupas no varal, fazemos nossas refeições, sofremos, morremos.

Quando Noriko faz exames de rotina para checar se estava se recuperando da séria subnutrição sofrida durante a guerra, isso é relatado sem que o sofrimento do passado invada o presente da narrativa. Noriko, depois de passar o dia na cidade e de encontrar o tio por acaso nas ruas de Ginza, retorna à casa acompanhada do parente. Ela entrega presentes ao pai e conta como foi seu dia. Levanta-se para esquentar saquê para os dois homens, e o pai pergunta casualmente, lembrando-se de supetão, como foi o exame. Ela responde que os números estão melhorando. O tio e o pai mencionam rapidamente que ela parece bem, mesmo depois de todo o trabalho forçado e da fome sofrida na guerra. O diálogo acontece com leveza, mas isso não significa que os afetos foram silenciados e reprimidos. Significa que o trauma não comanda a vida dos personagens, ainda que a dor



tenha deixado suas marcas no corpo de Noriko. Nos filmes de Ozu, há uma rejeição à espetacularização dos eventos. Essa é uma forma de revalorizar a sutileza e a delicadeza das coisas que têm se tornado invisíveis (Lopes, 2012) e de revelar que os acontecimentos da grande história são sentidos na intimidade, no correr dos segundos e minutos da pequenez da vida.

Uma das cenas mais emblemáticas, sublimemente melancólica, ao final de *Pai e filha*, quando o pai retorna para casa sozinho, logo depois do casamento de Noriko, consiste no homem descascando uma maçã. A casca sai em uma longa e única fita, até que, por fim, cai ao chão. Uma cena trivial como essa carrega múltiplos sentidos: a morte que se aproxima, a solidão, a perda do relacionamento com a filha. Há uma carga dramática intensa naquele único ato de descascar uma fruta, ao mesmo tempo em que não se perde de vista que também aquele acontecimento é parte da vida e, eventualmente, qualquer um passará pela mesma situação. Do pai a filha se desprenderá, e cada um viverá dentro de sua solidão.

Em Ozu, são colocadas em cena personagens “comuns, nem épicos, nem trágicos, personagens medianos, com vidas medianas, nada de excepcionais nem heróicas, com falas convencionais sobre assuntos banais, sem nenhuma pretensão intelectual e poética, frases de efeito, reflexões abstratas e lições de vida” (Lopes, 2012). É retratado, portanto, um cotidiano de uma família mediana, nem miserável, nem abastada, que não luta pela sobrevivência, nem vive de excessos. Não há contradição nos gestos e dizeres dos personagens. O que aparece na pele parece ser da mesma matéria que constitui a intimidade.

Um contraponto a essa constituição dos personagens seria o filme *Café Lumière* (2003), do cineasta taiwanês Hou Hsiao-hsien, que faz uma homenagem ao *Era uma vez em Tóquio*, de Ozu. A cena de abertura do filme mostra a protagonista, Yoko (Yo Hitoto), estendendo suas roupas no varal e conversando ao celular com seu amigo, Hajime (Tadanobu Asano). Pouco sabemos sobre Yoko: em uma visita aos pais, enquanto janta de madrugada e sua mãe a faz companhia, entre os silêncios de relações muito íntimas, ela diz, displicentemente, que está grávida de seu noivo taiwanês, mas que não quer se casar. Dentro do metrô, para matar tempo, escreve em seu caderno. Sabemos, depois, que ela está pesquisando sobre o compositor Jiang Wen-Ye. Entretanto, não fica claro se ela é escritora profissional ou se apenas realiza uma pesquisa pontual. Não há indício algum de como ela se sustenta e ganha a vida. Já com a narrativa avançada, descobrimos também que a mãe de Yoko não é sua mãe biológica.

Desconhecemos a vida interior de Yoko, temos acesso a uma casca que parece se diferenciar das entranhas. Enquanto Yoko escreve, olha pela janela do trem, caminha, não conseguimos entrever o que se passa internamente com aquele corpo solitário. Ela se



projeta ao olhar do espectador como um radicalmente outro, como uma esfinge: nada (ou quase nada) escapa. Não conseguimos nem mesmo imaginar e criar um contorno de seu ser através de suas ações e falas. Seu interior pode se constituir de desertos ou de cidadelas tumultuadas.

A criação do vazio também surge no cinema de Ozu, mas de maneira mais literal, quando o diretor fixa a câmera em um ambiente sem atores e filma apenas a sala de estar com o tatame e a mesa, ou o quarto com as cadeiras e a mesa de centro, antes ou depois dos personagens entrarem no enquadramento. “O humano se ausenta do quadro e a diegese é suspensa, como se o filme respirasse” (Lima, 2018, p. 4). Nesses intervalos espaço-temporais, o espectador medita sobre aquelas presenças ausentes, sobre a intensidade dentro do oco das coisas, num movimento de habitar o limiar, a fresta do mundo.

É importante não confundir os homens ordinários de Ozu com “um tipo humano recém-aparecido no planeta, e que designa essas existências brancas, presenças indiferentes, sem espessura” (Pelbart, 2008, p. 269), chafurdados em uma “vida bovina”, num “estado hipnótico consumista do *Homo otarius*” (Pelbart, 2008, p. 269). Essas existências insossas, que buscam a todo tempo se entorpecer com microprazeres diários, não vivem a própria vida, apenas sobrevivem. Sair de uma vida de pura sobrevivência não é se livrar das atividades chãs e solitárias. Voltar-se ao banal e ser mais cético quanto ao espetáculo, macerar as próprias dores com delicadeza (Pelbart, 2008, p. 270), é uma forma de preservar a singularidade.

A MEIA MARROM

Na introdução ao livro *As margens da ficção*, Rancière retoma a formulação de Aristóteles no capítulo IX da *Poética*: “O que distingue a ficção da experiência corriqueira não é um déficit de realidade, mas um acréscimo de racionalidade” (Rancière, 2021, p. 7). A ficção mostra não as coisas como elas são, mas como elas podem acontecer. As ações possuem encadeamento lógico, os acontecimentos devem ser verossímeis. Esse modelo de ficção aristotélico forma ainda hoje a base do pensamento ocidental e se apraz em se infiltrar até mesmo no dito real: quando menos esperamos, lemos as nossas vidas como se fossem uma obra literária. Ao entrarmos em contato com nossas memórias, introduzimos noções de causa e consequência, sobreinterpretamos os acontecimentos para que eles façam sentido, para que signifiquem algo. Eliminamos o elemento do acaso, da falta de lógica e de sentido.

Em Aristóteles, portanto, o herói trágico sofre um acontecimento catastrófico ou é castigado porque cometeu um erro. A marca da causa e da consequência é flagrante.



Igualmente, como afirma Rancière, o efeito é contrário ao que o herói esperava: “o bom encadeamento das causas e dos efeitos é atestado pela inversão – a peripécia – que ele produz no universo das expectativas” (Rancière, 2021, p. 7). O herói é surpreendido porque uma informação, que antes por ele era ignorada, revela-se.

Entretanto, como ficam os que não são heróis, nem monarcas ou semideuses? Certa ficção moderna se volta, desse modo, ao homem comum, àquele que não tem grandes desventuras em seu cotidiano para além de perder as chaves, atrasar-se no trabalho, trocar o pneu que furou. Ao se elevar o homem comum para o palco da ficção, há também um afastamento das formas antigas de causalidade. Rancière recupera o último capítulo de *Mimesis*, de Erich Auerbach, intitulado “A meia marrom”, em que o crítico alemão analisa o romance *Ao farol*, de Virginia Woolf. Nele, Auerbach celebra “o tempo vazio e desconectado”, quando “vê na conquista do ‘momento qualquer’, sem ligação com nenhuma continuidade de ação, a realização suprema do realismo ocidental” (Rancière, 2021, p. 12). Assim, a literatura moderna passa a acolher a incerteza, a temporalidade trôpega, o acaso, o vazio, o acontecimento ordinário, e a poesia contemporânea tem enfatizado ainda mais essas características.

Ainda que *Ao farol* seja repleto de cenas banais – como a de Mrs. Ramsay tecendo a meia marrom, que nomeia o ensaio de Auerbach, ou quando a Sra. McNab e a Sra. Bast fazem uma limpeza vigorosa na casa e o narrador se detém, com delicadeza, na descrição de suas ações, a forma de se apresentar o corriqueiro não é correlata a de Ozu. Em Woolf, o leitor é arrebatado pela narração dos movimentos internos das personagens. A história superficial, de que a sra. Ramsay tricota uma meia para o filho do guarda do farol, ou mesmo de que o sr. Ramsay diz ao menino James que, no dia seguinte, não navegariam, visto que o tempo não estaria bom, é um fino manto que encobre o fluxo de consciência dos personagens. Já em Ozu, como dito anteriormente, há um retrato da vida íntima, mas não há nenhum recurso cinematográfico que materialize o interior dos personagens, como a voz em *off* que mostra ao espectador os pensamentos de alguém ou um *flashback* que simula o ato da rememoração.

A ROTINA TEM SEU ENCANTO

Outro traço do cinema de Ozu é a filmagem do mesmo cenário, sob o mesmo enquadramento e composição, reforçando a repetição dos dias. Cada cômodo acumula os eventos passados vividos pelos personagens, os inúmeros potes de arroz com chá verde comidos na mesma mesa, as inúmeras noites de sono dormidas sobre o mesmo tatame, todos esses eus se sobrepõem ao eu do presente. Marília Garcia se pergunta em seu poema



se dentro da repetição, na insistência de se retratar o cotidiano, quando “a rotina produz uma única imagem”, “seria possível ver a passagem do tempo?” (Garcia, 2018, p. 29-30).

A poeta cita o documentário de Harun Farocki, *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, que trata dos pilotos americanos que fizeram fotografias aéreas de fábricas de borracha na Alemanha. Anos depois, a CIA percebe que eles fotografaram também os campos de concentração de Auschwitz: “na época/ eles não viram o que já estava nas fotos/ porque não sabiam da existência dos campos e por isso/ não havia nada para ver” (Garcia, 2018, p. 33). Só podiam decodificar o que eram aquelas edificações se soubessem, *a priori*, da existência dos campos. Foi preciso um distanciamento temporal, um olhar de fora, para tornar o acontecimento extraordinário (Garcia, 2018, p. 38), ou seja, o significado não estava na imagem, mas na forma de enxergá-la. Depois do atentado ao jornal Charlie Hebdo, a poeta olha para o registro da ponte daquele dia: “seria possível ver algum indício do que aconteceu? (...)/ tento ver alguma coisa diferente: nada” (Garcia, 2018, p. 47).

O FIGURANTE

Em “Povos expostos, povos figurantes”², Georges Didi-Huberman rememora o primeiro filme projetado da história, *A saída da fábrica Lumière*. Em 1885, os irmãos Lumière exibiram pela primeira vez, para um público burguês, seu filme: a imagem de dezenas de seus próprios operários saindo da fábrica na hora do almoço. A origem do cinema, portanto, retrata, mesmo que de maneira inconsciente, os corpos que serão, posteriormente, ignorados: os homens comuns, os figurantes. Os figurantes no cinema hollywoodiano, por exemplo, são essas sombras de pessoas reduzidas a uma massa. São tão indistinguíveis, perdem de todo sua singularidade, que podem, inclusive, serem “clonados” e virarem um exército ou sociedades inteiras, como vemos em filmes como *Matrix* e *O senhor dos anéis* (Didi-Huberman, 2017, p. 21).

Os figurantes nesse tipo de cinema são “um acessório de humanidade que serve de quadro à representação central dos heróis, verdadeiros atores da narrativa, os protagonistas, como se diz” (Didi-Huberman, 2017, p. 23). São corpos, vidas, gestos monocromáticos, que funcionam como uma tela de fundo para que os protagonistas, os únicos sujeitos que importam, sobressaiam. São uma massa indiferenciada com atitudes aplainadas, homogêneas, sem história prévia, sem memória, nem voz. “A título individual, eles não têm qualquer valor actancial: são ‘não-actantes’, pois eles não

² Utilizo-me, aqui, da tradução de Maria da Luz Correia publicada na revista *Vista*. A tradução em questão contempla apenas um trecho do livro *Peuples exposés, peuples figurants*, de G. Didi-Huberman, entre as páginas 141 e 159.



constituem uma força ativa da narrativa” (Didi-Huberman, 2017, p. 23). Por isso, os figurantes estão sempre no plural. Não há o figurante singular. Eles precisam se fundir num amontoado amorfo e indistinto para serem o palco do protagonista. “O ruído que eles emitem não é senão um rumor.” (Didi-Huberman, 2017, p. 24). Yasujiro Ozu, ao contrário, preocupa-se em retratar os figurantes em sua singularidade, em filmá-los menos como uma massa e mais como uma comunidade (Didi-Huberman, 2017, p. 26). Ainda que de um olhar macroscópico as várias Norikos pareçam idênticas, quando as vemos de perto, percebemos que cada uma delas possui história própria.

COLEÇÃO DE AREIA

Há um gesto colecionador em Marília Garcia e Yasujiro Ozu. Em Garcia, o registro fotográfico no mesmo horário, do mesmo lugar; em Ozu, as coleções das banalidades da vida íntima. Ambas são coleções de areias, como descritas por Italo Calvino, pequenos grãos de saibro armazenados em diminutas ampolas, para que não se espalhem com o vento, irremediavelmente. Essa, aliás, é uma das coleções que Calvino descreve, depois de visitar uma exposição em Paris. Frascinhos de vidro encapsulam “a fina areia do Balaton, a areia alvíssima do golfo do Sião, a vermelha que o curso do Gâmbia deposita pelo Senegal” (Calvino, 2010, p. 11). Calvino se posta também diante de outra coleção, os dossiês de Annette Messager. A artista empreende um gesto de se apropriar de sua própria vida, ao coletar, classificar, peneirar seu cotidiano em vários álbuns de coleção. “Os próprios dias, minuto por minuto, pensamento por pensamento, reduzidos à coleção: a vida triturada numa poalha de grãos – a areia, ainda” (Calvino, 2010, p. 14).

Esses colecionadores lutam contra a dispersão do cotidiano. Porque a vida ordinária, se não observada e arquivada, transforma-se em areia movediça, e por essa vida modorrenta somos tragados, transformando-nos em autômatos de nós mesmos. O colecionador luta para que os acontecimentos não sejam engolidos pelo esquecimento.

O cotidiano pode ser um grande deserto onde nos perdemos, sem pontos de referência, com uma bússola quebrada em mãos. Quando estamos nele, não há norte nem sul, não há aqui nem lá. No deserto, precisamos observar seus fluxos, inventar meridianos, latitudes, longitudes, linhas imaginárias que nos ancoram na infinitude. Os poemas são cartas geográficas que, ao mesmo tempo em que estriam a desmesura, ancoram-nos no tempo e no espaço. O poema seria, então, uma força nociva que aniquilaria a potência do deserto, que degeneraria essa força excessiva? Não, o poema é o olhar atento que guarda o resto, pois dentro da ampola, há a areia com memória de deserto.



A DELICADEZA

Observar o cotidiano é um exercício de delicadeza, de não captar do ordinário o exagero, mas o diminuto, o sutil, o quase imperceptível. Tampouco se monumentaliza o ordinário ao dignificá-lo. Monumentalizar nos parece um ato mais próximo ao lançar das luzes de um holofote, “os projetores da propaganda aureolando o ditador fascista com uma luz ofuscante”, ou perseguindo membros da resistência que se abrigam na escuridão. Os resistentes são “vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais” (Didi-Huberman, 2011, p. 17). Observar o cotidiano é aguçar o olhar para captar os sinais delicados e efêmeros dos inúmeros pirilampos que nos rodeiam. É, igualmente, uma forma de singularizar cada uma dessas pequenas histórias que são esmagadas pela grande história.

Atentemo-nos ao filme *Paterson* (2016), de Jim Jarmusch, que também homenageia o cinema de Ozu. Um motorista de ônibus escreve poemas nas horas vagas dos dias, “entrecortando o tempo maciço” (Monteiro, 2019, p. 221) da rotina. Durante uma semana, o espectador acompanha a vida do poeta Paterson, morador da cidade Paterson, em New Jersey. Dia após dia, sua rotina se repete: ele acorda no mesmo horário, afaga sua mulher e ouve o relato de seus sonhos, come o cereal matinal e segue para o trabalho. Na garagem, antes de dar partida no ônibus, escreve em seu caderno e é interrompido pelas queixas de um colega de trabalho. Depois, Paterson dirige pela mesma rota, para na hora do almoço, escrevendo enquanto come e retorna ao trabalho. Volta para casa, janta com a mulher, passeia com o cachorro, bebe um copo de cerveja no bar e encerra seu dia. Paterson aproveita cada segundo das horas vagas, dos tempos mortos (que são os mais vivos), da vida usualmente desabitada, para escrever seus poemas.

A repetição ronda a vida de Paterson. Para além da rotina diária, o nome do personagem duplica o nome da cidade e o título do livro de seu poeta favorito, William Carlos Williams. O espectador capta também a aparição de vários gêmeos ao longo da película; a companheira de Paterson, Laura, desenha, pinta, confeita, obstinadamente, formas circulares nas cortinas, nas roupas, nos muffins; ao retornar do trabalho, Paterson sempre conserta a caixa de correios caída para a esquerda, que, depois descobrimos, é derrubada propositalmente pelo cachorro todos dias, à tarde.

A delicadeza parece andar de mãos dadas com a repetição. Dentro da rotina, há “também o instante potencialmente disruptivo em que, numa repetição em problematização permanente, o poema acontece” (Monteiro, 2019, p. 215). Nas brechas da semelhança dos dias, o poema irrompe, como também é reconhecido pela poeta Marília Garcia, em *Parque das ruínas*. Semelhança: não a confundir com o mesmo, com o idêntico, pois o amanhã não é o decalque do ontem. O olhar atento capta os detalhes, as pequenas diferenças dos dias que parecem resolutamente iguais. Como o faz Paterson, ao escrever



um poema sobre a caixa de fósforo Ohio Blue Tip. Ao comer seu cereal matinal, seu olhar é interceptado por estas “pequenas caixas com etiquetas em branco e azul claro e escuro/ com palavras escritas em formato de megafone,/ como se quisessem dizer ainda mais alto para o mundo,/ Aqui está o fósforo mais bonito do mundo”³. O olhar atento e delicado trava um “combate silencioso contra o curso monótono das indistincões” (Monteiro, 2019, p. 222) e abriga o frágil e efêmero detalhe. Hugo Monteiro arremata: “É preciso escrever rente às coisas.” (Monteiro, 2019, p. 218). O olhar do poeta revela e reanima a profundidade das coisas, profundidade esta que está conservada na superfície, a distância de um toque cuidadoso de um observador vigilante.

Associada à delicadeza também está a leveza. *Paterson* se esquivava do peso e da opacidade. Quando o filme parece desviar para o pesadume, como quando esperamos que o poeta se entregue ao desespero quando vê seu caderno de poemas irreparavelmente destruído, tal expectativa é dissipada. Como no cinema de Ozu, tudo está sempre em movimento; logo à frente, Paterson ganha um caderno em branco. A carga dramática é dissolvida e o mundo retorna a uma serenidade melancólica. Pois “a melancolia é a tristeza que se tornou leve”, melancolia esta que não é “compacta e opaca, mas de um véu de ínfimas partículas de humores e sensações, uma poeira de átomos como tudo aquilo que constitui a última substância da multiplicidade das coisas.” (Calvino, 1990, p. 32-3), como diz Calvino em sua palestra, em *Seis propostas para o próximo milênio*.

Em “Como viver só”, Peter Pal Pelbart cita a descrição de Marie Depussé da comunidade que habitava La Borde, a clínica no sul da França pioneira de análise institucional, dirigida por Jean Oury e Félix Guattari. “Marie Depussé referiu-se a uma comunidade feita de suavidade, pois macerada no roçamento com a dor. E insistiu que esses sujeitos precisam até da poeira, para proteger-se da violência do dia. Por isso, quando se varre, é preciso fazê-lo devagar” (Pelbart, 2008, p. 270). Essa leve poeira chamada arte macera o peso de viver.

REFERÊNCIAS

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. **Coleção de areia**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

³ No original: “little boxes with dark and light blue and white labels/ with words lettered in the shape of a megaphone,/ as if to say even louder to the world,/ Here is the most beautiful match in the world”. A tradução é minha.



DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver**: escritos sobre as artes do visível (1974-2004). Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Povos expostos, povos figurantes. Trad. Maria da Luz Correia. **Vista**. Lisboa, n. 1, p. 16-31, 2017. Disponível em: <<https://revistavista.pt/index.php/vista/article/view/2963>>. Acesso em: 05 jul. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GARCIA, Marília. **Parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.

LIMA, Thiago Rodrigues. Formas intersticiais: a poética da impermanência em Yasujiro Ozu. **Revista Entremeios**. Rio de Janeiro, v. 14, p. 1-15, n. 1, jan-jun, 2018. Disponível em: <http://entremeios.com.puc-rio.br/media/LIMA,%20Thiago_Formas%20intersticiais.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2024.

LOPES, Denilson. O efeito Ozu. In: _____. **No coração do mundo**: paisagens transculturais. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012. *E-book*.

LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora UnB; Finatec, 2007.

MONTEIRO, Hugo. A arte impura da citação: Jarmusch-Paterson-Derrida. **Caderno de Literatura Comparada**. Porto, n. 41, p. 213-236, 2019. Disponível em: <<https://www.ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/564>>. Acesso em: 05 jul. 2024.

PELBART, Peter Pal. Como viver só. **Catálogo da 27ª Bienal de São Paulo**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. p. 266-276.

PEREC, Georges. Aproximações do quê? Trad. Rodrigo Silva Ielpo. **Alea**: estudos neolatinos. Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 178-180, jan-jun, 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/alea/a/gctzvY4kPBnC5fCc6vjZc4K/?lang=pt>>. Acesso em: 05 jul. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

SCHWARZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Filmes



CAFÉ Lumière [*Kōhī Jikō*]. Direção de Hou Hsiao-hsien. Tóquio: Shochiku, 2003. 1 DVD (103 minutos), son., color.

ERA uma vez em Tóquio [*Tōkyō Monogatari*]. Direção de Yasujiro Ozu. Tóquio: Shochiku, 1953. 1 DVD (136 minutos), son., preto e branco.

PAI e filha [*Banshun*]. Direção de Yasujiro Ozu. Tóquio: Shochiku, 1949. 1 DVD (108 minutos), son., preto e branco.

PATERSON. Direção de Jim Jarmusch. Culver City; Nova York: Amazon Studios; Bleecker Street, 2016. 1 DVD (118 minutos), son., color.

TAMBÉM fomos felizes [*Bakushū*]. Direção de Yasujiro Ozu. Tóquio: Shochiku, 1951. 1 DVD (125 minutos), son., preto e branco.