



INUTILIA NON TRUNCAT ou dos rituais de intimidade com os objetos

Fernanda Coutinho¹ & Vera Moraes²

Não vamos partir da suposição de que a vida se manifesta mais plena nas coisas que costumamos considerar grandes do que naquelas que costumamos considerar pequenas.

Virginia Woolf

Por que livrar-se do que se amontoa, como em todas as casas, no fundo das gavetas? (...) Além do mais, o que obviamente não presta, sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôlei e cai sem graça no chão.

Clarice Lispector

Uma das paisagens escolhidas por Flaubert para nela inscrever sua geografia literária é sua própria Normandia natal. Nessa região, dentre outros personagens, vão viver Ema Bovary e Felicidade, a criada de “Um Coração simples”. A propósito, Madame Roger des Genettes, uma das correspondentes do escritor, teve o privilégio de receber dele a súplica mais-que-perfeita do perfil da criada normanda:

A História de um Coração Simples é simplesmente a narrativa de uma vida obscura, o de uma pobre moça do campo, devota mas mística, devotada sem exaltação e terna como um pão fresco. Ela ama sucessivamente um homem, os filhos de sua patroa, um

¹ Fernanda Coutinho é professora da UFC.

² Vera Moraes é professora da UFC.

sobrinho, um velho de quem cuida, depois seu papagaio; quando o papagaio morre, ela manda empalhá-lo e, na hora de sua morte, confunde o papagaio com o Espírito Santo.³

Além de Flaubert, Felicidade foi alvo da atenção de muitos retratistas, dentre os quais Victor Brombert, que lhe dedica um capítulo no belo conjunto de ensaios do livro, *Em Louvor de Anti-heróis: Figuras e temas da moderna literatura européia 1830-1980*, onde afirma:

‘Um Coração Simples’, tão diferente no tom, dos romances de Flaubert que projetam os sonhos infinitos de Emma Bovary ou Frédéric Moreau, parece em vez disso, render homenagens às virtudes da disciplina, do trabalho aturado e do desprendimento personificadas na ingênua e rústica criada Félicité.⁴

Tem-se, portanto, que em “Um Coração simples” Flaubert vai esboçar um outro tipo de relação com o mundo, calcada agora na idéia de uma profunda intimidade com as coisas, objetos que passam a ter vida, os quais são, como tal, significados pela protagonista, bem como re-significam sua vida.

No diâmetro aparentemente acanhado de seu quarto, a criada opera a transformação desses objetos em seres, todos animados por um influxo de comoção. Em outras palavras, ela dá vida às coisas. E a coisas consideradas inúteis, ordinárias, sem nenhum préstimo. Eis a descrição de seu quarto “de despejo”, cujo principal habitante será Lulu, o papagaio empalhado, representação máxima do que não mais **teria** serventia.

Aquele lugar, onde admitia muito poucas pessoas, tinha ao mesmo tempo o aspecto da capela e de um bazar, tal a quantidade de objetos religiosos e outros exóticos.

Um grande armário dificultava a passagem. Do lado oposto da janela, inclinada para o jardim, uma clarabóia dava para o pátio; perto da cama de lona, em cima de uma mesa, havia uma moringa, dois pentes, um toco de sabonete azul num pires esbeirado. Pelas paredes, terços, medalhas, várias imagens da Virgem Maria, uma pia de água benta talhada em coco; em cima da cômoda coberta de um pano, como se fosse um altar a caixa feita de conchas, presente de Vítor; depois, um regador e uma bola, cadernos, a geografia em estampas, um par de botinas; e no gancho do espelho, o chapuzinho de pelúcia, seguro pelas fitas. Felicidade prezava tanto esta espécie de respeito, que chegou

³ FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Organização de Duda Machado. Trad. Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 248.

⁴ BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis: Figuras e temas da moderna literatura européia. 1830 -1980*. Trad. José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 71.

ao ponto de conservar uma das roupas do Senhor. Todas as velharias, rejeitadas pela Senhora Aubain, ela as guardava levando-as para seu quarto.⁵

Em “Gustave Flaubert, ‘Trois Contes’”, Italo Calvino atribui a escritores como Stendhal e Balzac o mérito de incorporar visualidade à cena romanesca, aspecto que teria alcançado o auge com o “gigante de Croisset”. Ainda segundo Calvino, antes deles, autores que se situaram num tempo de escrita que vai de Madame de Lafayette a Benjamin Constant teriam efetuado a exploração do “ânimo humano com uma acuidade prodigiosa, mas as páginas são como persianas que não deixam ver nada”.⁶ Bem diferente, portanto, do *travelling* de aproximação que o narrador do conto efetua na intimidade do quarto da protagonista de “Um Coração simples”. Calvino constata a plasticidade da narrativa, através do recurso da enumeração, amplamente utilizado por Flaubert, realçando o acúmulo de coisas, “tudo dominado pelo famoso papagaio empalhado, espécie de emblema daquilo que a vida não deu à pobre doméstica”.⁷

A composição desse conto em tom tão delicado representa a resposta de Flaubert a uma observação acerca de sua corrosiva ironia, feita por George Sand. Fiel a seu propósito de incentivar a comunhão entre os seres, como prescrevia a estética romântica, a escritora aconselha o amigo a “fazer uso literário das emoções íntimas de seu próprio passado, mergulhar nas preciosas memórias armazenadas em seu coração”.⁸ Infelizmente, Flaubert, com profundo desânimo, acrescentaria depois: “Comecei *Um Coração Simples* para ela exclusivamente, e só para lhe dar prazer. Ela morreu quando eu estava no meio do meu trabalho. Isto é o que acontece com todos os nossos sonhos”.⁹

Por que agora a lembrança de Felicidade e de seu bricabraque afetivo? Porque ela traz em si um profundo sentido de intimidade com a existência material dos objetos, levando-nos a um questionamento: a que distância nos

⁵ FLAUBERT, Gustave. “Um Coração simples”. In: *Três contos*. Trad. Carlos Chaves. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d. p. 40.

⁶ CALVINO, Italo. “Gustave Flaubert, ‘Trois Contes’”. In: *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 159.

⁷ CALVINO, Op.e loc. cit.

⁸ BROMBERT, Op.cit., p. 76-77.

⁹ BROMBERT, Op.cit. p. 77.

colocamos deles? Em outras palavras, como nos inserimos na vida social das coisas? A proximidade da personagem em relação a seus pertences, por ela transformados em talismãs, deixa também entrever a idéia de brincadeira, na medida em que aí ocorre um fenômeno de animação das coisas. Isso leva, inclusive, à subversão de categorias como realidade e ficção, num jogo simulatório, que toma a representação pelo objeto em si mesmo. A geografia em estampas, por exemplo, teria para Felicidade o poder de evidenciar a figura do sobrinho marinheiro levado para terras longínquas. Em uma passagem do conto, percebe-se claramente a têmpera amorosa que conferia a seus guardados: “Debruçou-se sobre a carta; aquele emaranhado de linhas coloridas fatigava-lhe a vista, sem que compreendesse coisa alguma; e como Bourais lhe perguntasse a causa do seu embaraço, pediu-lhe que lhe mostrasse a casa onde Victor morava.”¹⁰

Este quarto de persianas abertas, no dizer de Calvino, transmite ainda uma outra forma de perturbação a todos os que até lá chegam, transportados pelo sutil apelo da leitura. São, de imediato, presa de um mal-estar: existe algum sentido em conservar objetos tão díspares e aparentemente sem valor, como o adereço de Virgínia, um “chapeuzinho de pelúcia todo comido pela traça”?¹¹

Nesse caso, por antífrase, vale a citação de “O Velho e o Acaso” poema-parábola de Mário Quintana:

O velho mendigo que neste momento acaba de encontrar num monte de sucata a lâmpada de Aladim – tão amassada, tão enferrujada e de feitiço tão esquisito – eis que ele a abandona e leva em vez dela uma útil chaleira. Uma chaleira sem tampa, digo eu, para os que gostam de pormenores. E não é esta a primeira vez que o acaso, inocentemente, assim, estraga uma bela história.¹²

Felicidade é, portanto, um excelente guia para se refletir sobre tipos de pessoas que dispensam um tratamento particular ao real, furtando-se a reproduzi-lo na escala do mesmo. A condição contrária a essa decorreria do fato de se estar, na maior parte do tempo, instalados no “coração da vida normal, onde a

¹⁰ FLAUBERT, Op.cit., p. 26.

¹¹ FLAUBERT, Op.cit., p. 32.

¹² QUINTANA, Mário. *Poesia Completa*. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 307.

negligência supera o desejo”, como disse Proust, a respeito do sólido lugar da cristalização na existência dos indivíduos. Essa sua qualidade alcançaria o paroxismo no modelo de convivência com Lulu, o papagaio definido por Julian Barnes como o último remanescente da “cadeia de apegos sempre definhante de Felicidade”.¹³

Com o animal falante, Felicidade vai além do processo de simples antropomorfização, haja vista a cena final da narrativa: “e, ao respirar pela última vez, ela pensou ver, quando os céus se abriram para ela, um papagaio gigantesco a pairar acima de sua cabeça.”¹⁴, em que todo o acanhamento de sua existência expande-se desaguando na escala do onírico.

A esse propósito, Barnes assinala a perícia exigida do escritor para se transportar, de forma verossímil, entre registros antipodais.

O controle do estilo é vital. Imagine-se a dificuldade técnica de escrever uma história na qual uma ave, mal empalhada, com um nome ridículo, termine representando um terço da Santíssima Trindade, e na qual a intenção não é satírica, sentimental nem blasfema. Imagine-se, ainda mais, contar essa história do ponto de vista de uma velha ignorante, sem torná-la depreciativa nem pudica.¹⁵

Ao atuar na realidade dessa maneira, Felicidade aproxima-se da figura do artista, cujo modo de intervenção no mundo, ao expor as facetas de **sua** realidade, promove uma oscilação em nossas convicções acerca de diversas categorias como, por exemplo, as do útil e do valioso. Como para Felicidade, também no artista é possível detectar uma funda consciência das coisas, a ponto de ele travestir em fino relicário uma porção de trastes que o mundo deixou a um canto.

Com relação a ele, vai-se pensar, aqui, ainda que brevemente, no trabalho de Arthur Bispo do Rosário (Sergipe, 1911 – Rio de Janeiro, 1989) que, como se sabe, utilizou objetos largados ao léu na composição de seus painéis e estandartes. Com isso, ele trouxe a produção artística para uma zona de perplexidade, problematizando o horizonte de expectativas do apreciador estético. Sabe-se que, em Latim, *perplexu* congrega simultaneamente as dimensões de causa e efeito, ao

¹³ BARNES, Julian. *O Papagaio de Flaubert*. Trad. Manoel Paulo Ferreira. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p. 17.

¹⁴ FLAUBERT, Op.cit., p. 48.

¹⁵ BARNES, Op.cit., p. 18.

significar, por um lado, emaranhado, e, por outro, indeciso. Um sentido adicional agrega-se aos dois primeiros, o que leva a palavra para o campo semântico do espanto e da admiração. Daí as perguntas com o sal da provocação: qual o estatuto estético de composições oriundas do reciclado, daquilo que a sociedade de consumo entende como desprezível? Uma arte sem aura é possível? Em suma, quem é, afinal, esse Arthur Bispo do Rosário capaz, conforme afirmou Luciana Hidalgo, de colocar a “sucata da Colônia Juliano Moreira no mapa-múndi das artes plásticas”?¹⁶

Para Arthur Bispo do Rosário, Arthur Bispo do Rosário não era um artista. Em “A Memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luís Borges e Peter Greenaway”, Maria Esther Maciel situa-o face ao meio em que lhe foi dado atuar:

... ele nunca sequer se reconheceu enquanto artista de verdade, vivendo em completa marginalidade social – dada a sua condição de pobre, negro e psicótico em um país e em uma época marcados por forte preconceito – e inteiramente alheio aos espaços privilegiados das artes e do saber letrado de seu tempo.¹⁷

Contudo, mesmo que ele não considerasse arte suas instalações, *assemblages* ou qualquer outro rótulo que se queira dar ao resultado de seu devotado labor diário, pode-se dizer que se auto-determinou uma missão: criar um mundo em miniatura, tentando salvá-lo da destruição. Patrícia Burrowes lembra a tentativa de Frederico Morais, o crítico de arte, que provocou um pensamento acerca da obra de Bispo, ao apontar

no conjunto do trabalho do artista segmentos de organização: a) o texto: nos estandartes bordados; b) as roupas: o Manto da Apresentação e os fardões; c) os objetos: ready-made; “mumificados” (enrolados por linha) e construídos (barcos, miniaturas); d) as *assemblages* (ou vitrines, como dizia Bispo).¹⁸

Com isso, Morais aplaca um pouco nossa sede de catalogação, mas as expressões artísticas intervalares produzidas por essa mente criativa persistem

¹⁶ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p. 24.

¹⁷ In: MACIEL, Maria Esther. *A Memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004. p. 16.

¹⁸ BURROWES, Patrícia. *O Universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

como embaraço ao pretensão didatismo dos guias de exposição. Certamente, um motivo a mais de contentamento para o crítico que teve a seu crédito a descoberta do fértil mundo de Bispo do Rosário. Diz Luciana Hidalgo: “Os portais da colônia de Jacarepaguá (...) revelariam o castelo do rei Arthur Bispo do Rosário, erguido durante quarenta anos num quarto forte-escuro, vazado de água e lirismo”.¹⁹

Maria Esther Maciel define-o como um Noé redivivo, para quem o real, porém, “não se afigurava de forma naturalizada, mas artificialmente moldado a partir do que nele foi depositado pela cultura”.²⁰

Noé é um personagem que remete a uma antiga prática dos homens: a de juntar coisas, sendo que uma das formas de se aferir a idade desse costume pode ser recorrer aos registros etimológicos. Assim, pode-se saber que a palavra latina *arca* congrega duas palavras do hebraico: *aron*, em primeiro lugar, significando a Arca da Aliança, e *tévah*, que identificava simultaneamente o berço de Moisés e a arca de Noé. *Tévah*, portanto, aproxima dois termos que se unem pela idéia de receptáculo. Mas os escritos sagrados também criam um traço de união entre o colecionador do Gênesis e a noção de berço, por ter sido ele – Noé, o justo, o salvador da humanidade – livrando-a do cataclismo por ter confiado na palavra divina. Sua arca, espécie de cofre, significou o início, berço, pois, de um novo tempo para os homens e seres pós-diluvianos.

A arca desse novo Noé será instalada em uma cela, em várias celas, da Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, local onde Bispo vai morar grande parte de sua existência na Terra. Seu trabalho tem início pela etapa do muito garimpar objetos, largados ao acaso: pregos, sandálias, tênis, artigos de cozinha, fichas de ônibus, badulaques de toda sorte. Para todos eles, Bispo concebeu uma nova forma de apresentação ao mundo, como, por exemplo, o painel “Fichas de ônibus”, em que as rodela coloridas de plástico que, no ônibus, significam o passe individual, agora aparecem juntas, ligadas por fios de linha, repousando num suporte rústico. As fichas agora não mais podem levar ninguém a lugar nenhum, isso se a medida a ser verificada for a distância entre os bairros da cidade. Re-situadas no painel, porém, convidam o espectador a uma nova percepção: cada uma delas ficou repassada de um inventário de histórias pessoais,

¹⁹ HIDALGO, Op.cit., p. 118.

²⁰ MACIEL, Op.cit., p. 17.

na medida em que transitou por mãos, mentes e corações povoados de sentimentos variados do mundo. O que se pretende assinalar, quando se reporta ao verbo transitar, é justamente todo um matiz semântico inserto em palavras como entrecruzamento, viandante, estrada, paisagem, metonimicamente concentradas nas esferas de material artificial. Assim, reciclar para Bispo redundava em proporcionar um novo gesto às coisas, uma naturalização. Para Patrícia Burrowes: Um reciclar que é inauguração de outro ciclo. O contrário da reciclagem em termos de uma sobrevida inercial que Baudrillard aponta na sociedade capitalista”.²¹

A não valorização do sentido utilitário dos objetos de Bispo faz lembrar a ponderação de Martin Heidegger que se reporta ao sentido de funcionalidade com que se faz a avaliação dos objetos nas sociedades de consumo. O filósofo sintetiza a questão quando direciona a serventia dos objetos para o sintagma “ser-apetrecho-do apetrecho”. A arte, segundo ele, seria destituída da capacidade de criar um nexu produtivo para os objetos, produtivo na escala da instrumentalidade. Em contrapartida, porém, alargaria o calibre hermenêutico dos objetos representados. Referindo-se ao quadro, “Os Sapatos do camponês”, de Van Gogh, comenta:

Um par de sapatos de camponês e nada mais. E todavia ...

Na escura abertura do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a umidade e a fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. (...) Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça da morte.²²

Persistindo no motivo do calçado, vale recordar as pantufas desparelhadas do Sr. Palomar, adquiridas de forma errônea na atmosfera ruidosa de um bazar do Oriente, e que ele continua a usar em “solidariedade com seu companheiro de desventura ignoto, para manter viva essa complementaridade tão rara, esse

²¹ BURROWES. Op.cit., p. 28.

²² HEIDEGGER, Martin. *A Origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1990. p. 25.

espelhamento de passos claudicantes de um continente a outro”.²³ E, no entanto, nada menos funcional que essas peças que o espírito de objetividade reputaria como imprestáveis.

Chama a atenção em Bispo, como já acontecera com Felicidade, a releitura que o artista cria para o mundo e ainda o sentido de dignidade que confere aos objetos com que interage. Bispo viveu na companhia das coisas, uma relação interiorizada se fabricou entre eles. O que fez foi redesenhar a cultura, os hábitos sedimentados, impregnando de subjetividade os objetos que, de ordinário, subsistem encouraçados pelas construções sociais. Ao se pensar no manto da apresentação – sua roupa de conhecer Deus – cujo avesso, trazendo bordado o nome de inúmeras virgens, reproduz o mesmo trabalho meticuloso, delicado e atencioso da peça vista pelo direito, pode-se deduzir que em seu pensamento as coisas de somenos deixam de o ser.

O juntar objetos para ele vai situar-se em um diapasão assemelhado ao da criança, que embaralha, com muita criatividade, concepções como as do grandioso e do ínfimo, o qual, para ela, envereda para o sentido do íntimo. As canastras, caixas de sapatos, os baús (de espantos, para alguns adultos), os fundos de gavetas, ou mesmo uma valiosa trouxinha construída com poucos recursos – dois lenços meio velhos e encardidos, atados com nó frouxo, por exemplo – podem encerrar tesouros inestimáveis: um carro pequenino em que, mais do que as cores originais, reponta a ferrugem na lataria, um pedaço de cordão, uma tampa amassada de refrigerante, restos de um jogo de botão. O que mais encanta nisso tudo é a saltitante (in)congruência dos objetos a provocar a interferência dos observadores, que se abrem, inclusive, algumas vezes, para a auto-descoberta, repensando seus esquemas de construção do mundo: a cândida aposta na esquematismo das hierarquias.

Em sua “História cultural do brinquedo”, Walter Benjamin afirma:

nada é mais adequado à criança do que irmanar em suas construções os materiais mais heterogêneos – pedras, plastilina, madeira, papel. Por outro lado, ninguém é mais casto em relação aos materiais do que crianças: um simples pedacinho de madeira, uma pinha

²³ CALVINO, Italo. “A pantufa desparelhada”. In: *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ou uma pedrinha reúnem na solidez, no monolitismo de sua matéria, uma exuberância das mais diferentes figuras.²⁴

A “História cultural do brinquedo” de Benjamin também pode ser lida como uma reflexão sobre a formulação dos afetos de todas as pessoas que adotam uma postura de **demorar** junto às coisas – é bom lembrar o sentido pleno de expressividade dos parentes próximos do verbo demorar: morar, moradia, morada – quer atendam pelo nome de artistas, crianças, ou sejam simplesmente pessoas anônimas que cultivem a sublime ambição de “trazer o universo ao colo”, como disse um dia o poeta Álvaro de Campos.

“Trazer o universo ao colo”: nada mais próximo da singela Felicidade, do muito sensível Flaubert. George Sand gostaria muito de tê-la conhecido.

²⁴ BENJAMIN, Walter. Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.