

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIA POLÍTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA POLÍTICA

FILIPPI FERNANDES SILVA

**Cor brique:** intimismo e dramaturgia em  
*O inútil de cada um* (1934) de Mário Peixoto

Niterói  
2017

FILIPPI FERNANDES SILVA

**Cor brique:** intimismo e dramaturgia em  
*O inútil de cada um* (1934) de Mário Peixoto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência Política do Departamento de Ciência Política, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciência Política

Área de concentração: Interpretações do Brasil

Orientador: Prof. Dr. Cesar Kiraly

Niterói  
2017

–

– **S586** Silva, Filippi Fernandes.

Cor brique : intimismo e dramaturgia em O inútil de cada um (1934)  
de Mário Peixoto / Filippi Fernandes Silva. – 2017.

106 f.

Orientador: Cesar Kiraly.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense.

Departamento de Ciência Política, 2017.

Bibliografia: f. 98-106.

1. Política. 2. Peixoto, Mário, 1908-1992. O inútil de cada um. 3.  
Barthes, Roland, 1915-1980. 4. Modernismo. 5. Ceticismo. 6.  
Expressionismo na literatura. I. Kiraly, Cesar. II. Universidade Federal  
Fluminense. Departamento de Ciência Política. III. Título.

FILIPPI FERNANDES SILVA

**Cor brique:** intimismo e dramaturgia em  
*O inútil de cada um* (1934) de Mário Peixoto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência Política do Departamento de Ciência Política, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciência Política pela Comissão Julgadora composta pelos membros:

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Cesar Kiraly  
Universidade Federal Fluminense (Presidente)

Prof. Dr. Tadeu Capistrano  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof. Dr. Celso Azar  
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Defendida em: 06/07/2017

Local de defesa: Sala 501, Bloco P, campus da Universidade Federal Fluminense

**Cor brique:** intimismo e dramaturgia em *O inútil de cada um* (1934) de Mário Peixoto

## RESUMO

Tenho o propósito de analisar a obra *O inútil de cada um*, no que tange às possíveis táticas\estratégias instituídas pela escritura peixoteana a ponto de gerar enunciados autônomos. Trazer a intimidade à baila, de acordo com Roland Barthes em *O Neutro*, é fazer ouvir o desejo, imiscuído na imediaticidade da experiência política, sobre três sentidos: o óbvio, o obtuso e o oculto. O sentido obtuso, dentre os outros, é aquele que mais tergiversa, pelo fato de se expor enquanto dor, mas também enquanto suspensão, tendo implicações de diferentes ordens. O artifício *cor brique*, que emerge a partir da dor, viabiliza uma aproximação antes à literalidade cor que outrora a instituiu intensamente, ao nome que a motivou. O modo pelo qual se elabora a realocação da experiência pode ter duas dinâmicas: rasgar a imagem pelo pensamento onírico ou cortejar a imagem pelo romanesco, o que significa reconduzir à vida cotidiana, pela superficialidade e equipolência. Como situar a linguagem, povoada de discursos indiretos e, portanto, distante do discurso modernista de 1922? De que maneira o expressionismo e o barroco participam da edificação deste experimento? Quais os créditos da suspensão? De que forma o silêncio faz suportar o espaço público?

**Palavras-chave:** Invenção política; Mário Peixoto; Roland Barthes; Modernismo; Ceticismo; Expressionismo

**Cor brique:** intimismo e dramaturgia em *O inútil de cada um* (1934) de Mário Peixoto

## **ABSTRACT**

I have the purpose of analyzing *O inútil de cada um*, in regard to the tactics and strategies instituted by Peixoto's written work, generating autonomous statements. Bring intimacy, according to Roland Barthes in *O Neutro*, is make the desire, imbued in the immediacy of political experience, with three senses: the obvious, the obtuse and the occult. The obtuse sense, among others, is the one that most misrepresents, by exposing oneself as pain, but also as a suspension, having implications of different orders. The artifice *cor brique*, which emerges from pain, enables an approximation before the color literality that once instituted it intensely. The way in which the reallocation of experience is elaborated have two dynamics: to tear the image by dreamlike thought or to court the image through the *romanesco*, which means to return to daily life, through superficiality and equipolence. How to situate language, populated by indirect discourses and, therefore, distant from the modernist discourse of 1922? How do Expressionism and Baroque participate in the construction of this experiment? What are the suspension credits? In what way does silence support the public space?

**KeyWords:** Political invention; Mário Peixoto; Roland Barthes; Modernism; Skepticism; Expressionism

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Arquivo Mário Peixoto (em especial ao gaúcho Saulo Pereira de Mello) que viabilizou a jornada ao universo peixoteano;

agradeço ao meu orientador Cesar Kiraly que com muita paciência e parcimônia acatou o tema da pesquisa, com grande curiosidade e interesse;

À Luar Grindberg e Lucas Oliveira, pela amável generosidade em ceder a centella, a pobre-rica casinha mágica de madeira, em Lumiar, para a escrita desta dissertação entre 2015 e 2016.

Ao Gian Paolo pelas muitas trocas de sabedoria e experiência durante a rica convivência que tivemos na centella.

Ao Ticiano Diógenes pela camaradagem em apresentar o espaço onde consegui encontrar paz e harmonia para escrita. Agradeço também ao Pedro Poema e Aline Nabisi pela tolerância e compreensão em aturar o bicho-grilo aqui.

À Ilca pela confiança.

Ao Samuel Pinheiro por servir de interlocutor, algo raro nos dias de hoje.

A todos os amigos que não puderam aparecer aqui.

E, finalmente, agradeço à centella, a quem dedico esta dissertação, por ter me proporcionado uma vida de fidalgo.

Dedico esta dissertação à centella



### LISTA DE ABREVIATURAS

OSSAR = O sono sobre a areia (1937)

M = Mundéu (1931)

OIDCU = O inútil de cada um (1934)

### REGRAS DE USO:

- [ ] – Reduções atribuídas por mim ao texto original.
- ( ) – Reduções atribuídas pelo autor.

“Asas levam-no a uma terra onde tudo o que faz é em vão  
a uma terra de dias vazios e inúteis, bem longe do destino...”

Edith Södergran

“Não discutamos a razão, pois o que nos consome é sua verdade  
sem razão. O tempo é uma besta feita de apreensão e de  
distância”.

Lúcio Cardoso

“Somente os afetos podem ressuscitar o que está por debaixo, o que foi  
desmembrado.”

Shûji Terayama

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>A COR DO EXPRESSIONISMO, O ROMANESCO E AS REBARBAS MODERNISTAS .....</b>	<b>25</b>
<b>3</b>	<b>TÉCNICAS DE FALSEAMENTO.....</b>	<b>59</b>
<b>4</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>92</b>
<b>5</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>98</b>

## INTRODUÇÃO

“Propósito: Procurar - já não digo ‘consequir’ - mas procurar sempre, dar ao transitório a densidade do eterno.”

Mário Peixoto<sup>1</sup>

Falar sobre o que é de foro íntimo não é uma tarefa fácil. Pensemos num objeto qualquer... uma mala marrom de pequeno porte, por exemplo. Quando nos pomos a examiná-la com mais atenção, percebemos detalhes não visualizados num lance rápido de olhar. Percebemos deformações na alça, a cor desbotada na base, dentre outros pormenores que poderiam corresponder ao seu estado atual. Mas antes que um sorriso pudesse ser posto no rosto, em sinal de claro entendimento, refletimos sobre essa relação. Quando olhamos um lado e julgamos interpretá-la por inteiro, esquecemos de nos perguntar sobre o outro lado. E quando assim o fazemos, o outro lado a pouco referendado e já distante ao olhar é insuficiente para qualquer ponto final. O perigo de se apontar com o dedo está aí porque no invólucro das sensações, é preciso ter cautela. Que tipo de desenho, portanto, é o intimismo?

Em 1982, Shûji Terayama inicia uma espécie de jogo afetivo com Shuntaro Tanikawa. Por cerca de um ano, através de vídeos caseiros, eles compartilham lembranças, declarações e reflexões zelosamente forjadas no invólucro das sensações, como se se encantassem um pelo outro, na fundura dos olhos. No corpo interno do que chamam de *video letters*, cartas no formato áudio-visual, aventuram-se no recorte, colagem e sobreposição em camadas de diferentes materiais imagéticos\textuais, driblando o peso da ausência e a passagem do tempo, pelo que a existência expõe, mas também pelo que simula e elabora.

O solo no qual a sensibilidade percorre torna-se palco trazido à realidade pela ficção, numa autorização que é dupla aceitação por parte de quem elabora e por parte de quem configura. Em meio às linhas do cotidiano, esse outro codificado, histórico por excelência, detém toda uma herança, tal qual uma caixa de ferramentas donde se extrai, pela maneira

---

<sup>1</sup> Epígrafe datada de 4 de janeiro de 1956 in: PEIXOTO, Mário. **Poemas de permeio com o mar**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 108.

como é manipulada, os variados modos de uso. Quer dizer, se tenho um martelo à mão, junção de cabo de madeira em formato cilíndrico e cabeça metálica, uso para pregar ou retirar prego. Mas nada impede que possa pensar em gestos mais largos, como impedir que uma porta ou janela se feche ou que o vento faça voar as folhas sobre a mesa ou ainda como cabide para roupas, sacolas ou bolsas. O novo sentido atribuído dribla as funções prescritas culturalmente, fazendo crer num outro tipo de analogia, de base espontânea. Isto significa uma revisão teórica e crítica, no que ela possa acrescentar como perspectiva, ou, ainda, des-perspectivizar. Entre outras palavras, há um momento em que a prática despe-se da sùmula epistemológica presente no uso para refazer-se enquanto maquinação. Por meio da ressonância associativa ou compositiva da dramaturgia, dá-se um afrouxamento das regularidades, por onde o individual se espria no “imediato-político”<sup>2</sup> do gesto.

A escritura convoca ao encantamento, porquanto a mão seguir rabiscando letras e palavras até brotar na realidade que o sentido dá. Quando o pensamento desaba na argamassa branca das possibilidades, ele incide como se confessasse algo já deformado seja pela gramática ou “pela engenharia de máquinas constituída por um conjunto sistêmico de valores no qual a fórmula da expressão está contida”<sup>3</sup>, salvo um pequeno detalhe. Meu intento aqui é especular sobre essa pequenitude, esse respingo localizado num artifício que escapa à entonação corrente, como um requinte para o que se imaginava até então na lógica textual.

Servir-me-ei fundamentalmente do romance *O inútil de cada um* publicado pela primeira vez em 1934, com segunda reedição em 1996<sup>4</sup>. E como o norte destas pesquisas gira

---

<sup>2</sup> DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Kafka, por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 28.

<sup>3</sup> BROCH, Hermann. **Espírito e espírito de época: ensaios sobre a cultura da modernidade**. São Paulo: Benvirá, 2014, p. 8;29.

<sup>4</sup> De acordo com esta última edição, no *layout*, abaixo do título, consta os seguintes dizeres “segunda edição do romance de um só volume publicado em 1933”. A confusão em torno da data se deve ao fato de que quando houve a reedição em 1996, o único exemplar disponível no Arquivo Mário Peixoto na época foi aquele utilizado por Mário como material de trabalho, para a edição de 1984, exemplar este que estava com a página de rosto “arrancada e a lombada, muito danificada, não deixa[ndo] ver a data” e sem indicação do editor, como aponta Saulo Pereira de Mello em *Threads in a tapestry: reflexões sobre a leitura do primeiro volume de O inútil de cada um*, p. 14. No entanto, após a publicação, dois exemplares foram adquiridos: um doado ao AMP por Antônio Gomes, que, segundo o próprio, havia sido presenteado por Mário no começo dos anos 50, mantendo a capa e a lombada originais, apesar de encadernado. A data é de 1934, a editora “São Benedicto” e assinatura de “Mário de Breves”; o segundo foi comprado por Saulo, cuja capa e lombada originais, consta a data 1935, a editora “A.F. Schmidt” e assinatura de “Mário Peixoto”. O que permite constatar que a

em torno da estética peixoteana, não poderia deixar de comentar: *Mundéu*, livro de poemas modernistas publicado em 31; *O sono sobre a areia*, roteiro cinematográfico sonoro, atualizado e decupado de *Onde a Terra Acaba*, escrito na mesma época; e os *Cadernos Verdes No. 1 e 2*<sup>5</sup>, diários inéditos produzidos conjuntamente ao romance e a *Mundéu*, entre 1929 e 1933. Respalado pelas leituras realizadas da obra de Roland Barthes, em particular *O Neutro e A câmara clara*, dissertarei sobre essa parte mal estabelecida que escapa à órbita das funções pré-determinadas.

O Modernismo antes de se tornar um estilo caracterizável por artifícios que se arrogam, foi um movimento político de flerte com a indefinição, em práticas não reguladas, em associações nem sempre óbvias. Segundo Constanza Hertz, o romance de Mário Peixoto se adequaria a um tipo específico de Modernismo, pois “em franca oposição com as correntes principais da literatura brasileira que tanto marcou a literatura da década de 20 e 30”<sup>6</sup>. Constanza refere-se aos movimentos literários encabeçados pelo modernismo paulistano (Mário de Andrade e Oswald de Andrade), responsável por um cabideiro de práticas representadas pelas onomatopéias, verso livre e especificidades da língua popular em torno daquilo que entendiam por “autenticamente nacionais”<sup>7</sup>, ou seja, uma carga valorativa afixada entre eles, tal qual fosse uma língua própria. A estética peixoteana, entretanto, comporia aquilo que Constanza denominaria como “anti-realista”<sup>8</sup> ou “expressionista”:

A estética expressionista que parece se refletir nas obras de Mário Peixoto, Cornélio Penna e Lucio Cardoso, diante da confusão entre o que é interno ou externo, em uma realidade deformada por sentimentos sombrios, estrutura-se a partir do trágico conflito da impossibilidade de libertação de uma subjetividade que deforma absolutamente tudo. Esta subjetividade deformada é o que limita e

---

publicação da *Sette Letras* é, possivelmente, a terceira edição do livro e que o antigo exemplar se tratava da edição de 1935, pois assinada como “Mário Peixoto”. Vide “notas da digitadora” sobre a versão digitada de 1934, pasta **64A1**.

<sup>5</sup> Há indicação de um terceiro caderno, não disponível no AMP.

<sup>6</sup> HERTZ, Constança. **Fronteira: uma outra face modernista**. *Rivista di Studi Portuguesi e Brasiliani*, v. X, 2009, p. 50.

<sup>7</sup> *Idem*. **Cinema mudo: teorias da década de 1930**. *Revista Garrafa*, v. IV, 2004, p. 93.

<sup>8</sup> *Idem*. **Fronteira: uma outra face modernista**. *Rivista di Studi Portuguesi e Brasiliani*, v. X, 2009, p. 48-50.

aprisiona nas narrativas de nossos três autores, que demonstram a força de um Modernismo marcado por tintas diversas das que usualmente se identificam<sup>9</sup>.

Alheios a uma relação mais enxuta de engajamento social, os três escritores cariocas uniram as pontas da imaginação em desenhos muito particulares a cada um. Isto não significa dizer que os paulistanos não tenham também desenvolvido particularidades à margem do que possa se chamar de fundamental a um sistema literário. As pesquisas de Eduardo Jardim sobre Mário de Andrade<sup>10</sup> e de Maria Boaventura<sup>11</sup>, por exemplo, caminham neste sentido. O que acontece é que estes três escritores optaram por criticamente não escolher caminho algum, dando vazão a uma escrita pontuada pela sensação, uma escrita espontânea, pois fragmentada e com dimensões próprias, sentida e ressentida a cada passo dado. Esse tipo de trabalho hedonista e quase pré-histórico, Barthes define por *escritura*: “escrever é precisamente essa contradição que faz do malogro de uma comunicação uma comunicação segunda, fala para outrem, mas fala sem o outro”<sup>12</sup>.

A escritura peixoteana, por exemplo, vidrou-se em detalhes mínimos, autorizando delicadezas pouco usuais, como quando escreve: “Pela clarabóia de caixilhos, como mulher em crepes, que não consegue chorar, agita-se a noite da Bocaina.”<sup>13</sup> Algo a se expor e algo a

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>10</sup> Vide, dentre outros, JARDIM, Eduardo. **Eu sou trezentos: Mário de Andrade vida e obra**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

<sup>11</sup> Vide, dentre outros, BOAVENTURA, Maria. **O Salão e a Selva: Uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade**. São Paulo: Unicamp, 1995.

<sup>12</sup> BARTHES, Roland. Tables rondes, Lettres nouvelles no. 4 *apud* MARTY, Éric. **Prólogo**. In: BARTHES, Roland. Como viver junto. São Paulo: Martins Fontes, 2013. P. 13. Entre outras palavras, Barthes distingue escrita e escritura: a “escrita começa pelo estilo” e “o estilo é uma substância sempre ameaçada de formalização: primeiramente, pode muito bem degradar-se em escritura”. BARTHES, Roland. Ouvres complètes *apud*: DIEUDONNÉ, Julien. **Barthes, leitor de Malraux: uma ocultação terrorista**. [UFRJ]. Alea, Dez 2003, vol.5, no.2, p.220. Portanto, para Barthes, “a palavra ‘estilo’ e tudo aquilo a que o estilo se referia antes é um valor crítico datado que perdeu a força”, sendo a escritura uma maneira de pôr-se não frente ao mundo, mas à frente da própria linguagem. MOTTA, Leda Tenório da. **Barthes em Godard: críticas suntuosas e imagens que machucam**. São Paulo: Iluminuras, 2015. p. 235.

<sup>13</sup> **OIDCU**, p. 67.

se elaborar. A clareza sensitiva da descrição a que se expõe é surpreendida quando, nas palavras de Barthes, o afeto galopa a imaginação<sup>14</sup>, dando vazão a uma coalescência de imagens e sentidos que extrapolam o tempo previsto pela narrativa, pelas interferências trazidas pela aproximação do olhar<sup>15</sup>. Como imaginar que espécie de agitação há uma noite de Bocaina, senão pelo encadeamento rítmico, pela rápida imprecisão de candentes imagens que passam diante do olhar, impregnando o leitor de um real pouco crível? Outrem sem o outro. Dissertarei sobre essa relação mais adiante.

Pode-se dizer que *O inútil de cada um* contém traços do estilo expressionista e do modernismo brasileiro canônico, como irei aferir no capítulo 1. Todavia, aquilo que salta aos olhos nesta obra é o requinte, o que não assenta a um estilo identificável em suas regras de filiação. É a experiência singular que a prática atribui ao corpo-em-nervos da escritura, por meio de artifícios não evidentes, a que Luiz Nazário chamou de “sensibilidade expressionista”<sup>16</sup>; entre outras palavras, uma “atividade (imaginária) intensa”<sup>17</sup>, pautada sobre imagens estacionárias, que as repõem em circulação.

Mário Peixoto parece aproveitar a indiscernibilidade para experimentar novos modos de uso, rumo à imprevisibilidade. Experimentaria o repertório cultural do cotidiano enquanto idéias, passagens e ritos para recortar e praticar a colagem, justapondo ou não, estes elementos. Isso não significa uma “semioclastia”<sup>18</sup>, mas um procedimento que se pretende extrapolar a representação original para, a partir dela mesma, instaurar uma ambientação própria, com um frescor/fragrância peculiar.

Peixoto faz do improvável algo possível, ao dotar a escritura de uma autonomia à maneira de quem se põe “à força de escutar [...] o indireto do desejo”<sup>19</sup>. O viés indireto

---

<sup>14</sup> BARTHES, Roland. **O Neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 215.

<sup>15</sup> DIDI-HUBERMAN, Didi. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, p. 306.

<sup>16</sup> “É ,pois, perfeitamente legítimo falar de uma *sensibilidade expressionista* na literatura e nas artes brasileiras, sensibilidade autêntica e original, que não se reduz à mera imitação de modelos” NAZÁRIO, Luiz. O expressionismo no Brasil *in*:GUINSBURG, J (org). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 608.

<sup>17</sup> BARTHES, Roland. *Op. Cit.* p. 425.

<sup>18</sup> O termo empregado por Barthes diz respeito à destruição do signo: “Num primeiro tempo, visou-se a destruição do significado (ideológico); num segundo tempo, visa-se a destruição do signo: à ‘mitoclastia’ sucede muito mais ampla e situada a outro nível, uma ‘semioclastia’”. *Idem*. A mitologia hoje *in*: **O rumor da língua**, Lisboa: Edições 70, P. 64

<sup>19</sup> *Idem*, **O Neutro**, P. 140. As reticências entre colchetes, daqui para frente, são de minha autoria.



respalda-se num sentido oculto, cuja extremidade vulnerabiliza o desejo, na dissolução dos espaços instituídos e eleição por autoreferencialidade. O momento da vulnerabilidade é o da linguagem levada a lugares desconhecidos e a encadeamentos pouco ortodoxos. O indireto, portanto, a expor e elaborar frente à falta e à perda.

Pela voz do experimento, a experiência apreendida é ativada sobre novos pontões, numa perspectiva diferenciadora. Se emendo um gesto como guia do outro, tal qual um conjunto de matrioskas que apenas atormenta uma curiosidade domesticada na espessura de um apequenamento evidente, nada tenho a fazer senão repetir o movimento anterior. Chaplin apertando os parafusos em *Tempos Modernos*. O sabor extraído no jogo afetivo entre o invisível e o visível da criação, não está na autoreferencialidade e sim na atitude e postura estética geradora do requinte, isto é, nas ambiguidades, naquilo que o paradoxal pode atribuir em termos de visibilidade e equipolência.

Assim sendo, é requinte pensar a variação em termos de ressonância: uma maneira a equivaler entre si. Aí está um procedimento cético, o da posição neutralizada. A amplitude deste procedimento está em jogar a escada fora depois de utilizada, o que parece ser o âmago do experimentalismo: trazer os afetos para a predicação, num exercício de viva porosidade. Cito trecho de *O inútil de cada um*:

De repente, distinguindo-o mais adiante, debruçado, dei por mim disfarçando:

- É você, César? Que é que está fazendo aí?

Ele aprumou-se e, segurando a cerca, considerou distraidamente olhando para o céu:

- Boa noite para um passeio!...

Vestira roupa de montar.

Cavalgávamos lado a lado, por entre as rochas a pique, penetrando lentamente o nevoeiro que subia. Os picos da Bocaina, no fundo quase azul do céu, seguiam-se em pente pelo nordeste em fora; a carranca dos desfiladeiros quietos projetando-me sombra maior. As árvores, estorcidas nas ribanceiras, premiam-me, assim como a certeza que à primeira palavra seguir-se-ia um ponto. Continha os passos do animal, que se adiantava ao de César, calcando crostas ressequidas que se

esbarrondavam. Tinha as mãos vincadas pelas rédeas e placas de ar frio sugando-me a pele. Se encarasse César, receava sentir-me de repente culpado. Conhecia-o desde alguns anos, mas era como se o visse pela primeira vez. E a frase de Adriana ressoou-me aos ouvidos: - ‘Pergunto a mim mesma se vocês são de fato amigos’...

Havia respondido que sim, que naturalmente – quando no íntimo duvidava. A dúvida persistira, apenas hoje mais desafogada. Quando a referi a César, no dia em que me tornei herdeiro e ele partiu sem me dizer adeus, lembro-me que se pôs pra lá pra cá como um metrônomo. Tinha sido a última de Adriana...

- Ela disse isso?

E repetia baixo, entre os dentes, gesticulando com a cabeça quase imperceptivelmente:

- Ela disse isso...

Indagava o chão.

Endireitando o corpo, pareceu perceber, só então, que até ali o tivera curvado. Tinha uma ideia fixa, que eu não podia alcançar, nem quando se demorou, mordendo o lábio, a olhar para mim como se eu não estivesse. Sentara-se no espaldar da cama, com os braços cruzados, eu estava em pé, defronte.

... O sândalo resistia em algum canto...

Os seixos rolaram surdos. Ao voltar-me para César, vi Lia. Montava de lado, com as rédeas muito curtas e os cabelos soltos. Via-a através do luar anilado de vapor, que nos diluía. Desde alguns dias que a vinha construindo para César.<sup>20</sup>

Resquícios de memória, abstração, mudança de cenário e o “nem-nem” barthesiano: eis a altura do fragmentado, da escritura que se dispõe a absorver, inscrever e reescrever incessantemente um argumento composto que não cessa de soprar e se esvaziar, pois ante o quinhão febril das sensações, há uma estranha matemática: quanto mais preenche, mais lacunas restam. A mão corre depressa, como a ave de rapina com suas garras a fechar e a abrir. O desejo é apenas uma forma de disposição para o verdadeiro e para a intensidade das

---

<sup>20</sup> OIDCU, p. 151-2.

sensações. E especialmente quando o desejo por uma escrita imediata<sup>21</sup> galga fronteiras do nomeado, do outro. Neste caso, escrever torna-se uma maneira de participar de uma dispersão, o que vai em sentido contrário à densidade do Ser. Tal *mélange* de afetos compõe, contrariamente às próprias expectativas iniciais, um palimpsesto impuro, pautado na fadiga. E frente à fadiga, um silêncio: um corpo que se disponibiliza a ouvir um rastro insignificante; um corpo que troca o lugar da profundidade enquanto memória pelo espaço da superfície<sup>22</sup>, o solo ornamental pela flutuação. Um corpo, por fim, desfiado e precário.

Entendo a precariedade como capacidade política de arregimentação pela perda da profundidade instituída e da mediação imbricada. A superficialidade implica na troca da dissimulação subjetiva pelo acaso. Há na superficialidade uma disposição, ainda que anacrônica, em acolher vários tipos de linguagem figurativa prescindindo de um modelo pré-estabelecido. Os dogmatismos frisantes inseridos na lógica consensual realizam a passagem da mensagem comunicativa para o texto-significação, em prol de um discurso asséptico, conciso e excludente<sup>23</sup>. A superficialidade estabelece aí um paradoxo, pois sem a capacidade de realizar a passagem/transposição, estabelece uma comunicação não pela significação de ordem vertical, mas pela moralidade dos arranjos que o Eu pretenderia ocultar como sendo dor.

A escritura sendo constituída pelo jogo afetivo entre o eu e o outro, é passível de uma simulação traumatizada, onde incerteza e perversão se retroalimentam. A vertigem perdura até o discurso adquirir uma completa opacidade e cessar, pulverizado. O movimento inventivo proporcionado é necessariamente performativo, porquanto escapar à categoria do verdadeiro e falso, articulado pelo universo lógico-constativo. No processo da escritura, “o constativo e o performativo interpenetram-se” por tantas e tantas vezes que faz crer que um é quase o

---

<sup>21</sup> “Fragmento implica um desfrute imediato, é um fantasma do discurso, um bocejo do desejo”. FÉRIN, Madalena; MENDES, Manuela O sujeito à deriva *in*: COLÓQUIO BARTHES. Leituras de Roland Barthes: Comunicações apresentadas ao Colóquio Barthes, Faculdade de Letras de Lisboa, 18 e 19 de março de 1982. Lisboa: Publicações Dom Quixote P. 145

<sup>22</sup> “É, mais uma vez, transformar o *eu* em espaço. [...] Invento assim um eu semipassivo, o qual é o tema (ou o mito) que se propõe ao meu trabalho. [...] Decerto, sou o senhor dessa distância, mas não a pude criar senão ao explorar uma fraqueza, uma possibilidade de desdobramento” STAROBINSKI, Jean. **Montaigne em movimento**, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 209.

<sup>23</sup> PORCHAT, Oswaldo. **Rumo ao ceticismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2007. p. 314.

outro<sup>24</sup>. E a radicalidade deste ir e vir, que contribui para o elastecimento do significado presente no enunciado político, “dando origem a novas instituições, através da imaginação política”, pela cintilação metafórica, metonímica ou esquiva do tema proposto<sup>25</sup>, num estranhamento ao outro.

A enunciação do corpo que inscreve simultaneamente ao ato de dizer, constrói sua utopia (beirando a atopia) frente ao que possa a vir parar ou engasgar. O tremor\rumor presente nesta tessitura fornecerá ao leitor a sensação de deflagração que não se resumirá apenas às fruições e expectativas de quem o lê. Algo fugirá ao previsto como ruído e se dissolverá em rumor a partir de outros relatos ou situações<sup>26</sup>, sobre os quais as intensidades são produzidas e nos quais a linguagem se articula.

Este tipo de utopia pela simulação e elaboração acontece frequentemente em *O inútil de cada um*. E é ela responsável por extravagante esquiva, no reforço do sentido oculto das imagens. Mas há outra esquiva que Mário Peixoto tecerá, também a partir do trauma, no qual advém o argumento cético na cruz da questão, pela invenção “cor brique”. O ceticismo moderno, enquanto prática filosófica, dissolve a manifestação paradigmática da subjetividade\identidade, no convívio amigo e inimigo, eu e o outro, quando se trata de um estado intensivo. O desejo do cético é de abonação, de “sustação que coagula ao longe todos os valores admitidos”<sup>27</sup> e também os não admitidos ou insólitos\inéditos – “um permanecer atento à pluralidade irreduzível das filosofias”<sup>28</sup>, à simulação gestual, ao atrelamento do falso. O vigor da suspensão do juízo peixoteana presente em alguns momentos ao longo do texto está em evadir ao sofrimento, à dor da perda e ao sentimentalismo cristalizado pela memória no tempo histórico. Posicionar-se nem para a esquerda, nem para direita, como o expressionismo e a dialética combativa convocam. Meio pela metade ou, nas palavras de um pedreiro contratado por Mário Peixoto, “mal acabadinho”<sup>29</sup> do sentido obtuso, um espaço para o divertimento afetivo. (o que não deixa de ser uma tática, por linhas afetuosas).

---

<sup>24</sup> TODOROV, Tzvetan. **A narrativa primitiva** in: A Poética da Prosa São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 88.

<sup>25</sup> KIRALY, Cesar. **Ceticismo e Política**. São Paulo: Editora Giz, 2013, p. 338.

<sup>26</sup> “O rumor implica numa comunidade de corpos”, ele é “o próprio ruído do gozo plural” BARTHES, Roland. **O rumor da língua**, Lisboa: Edições 70, 1987, p. 106.

<sup>27</sup> BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p. 108.

<sup>28</sup> PORCHAT, Oswaldo. *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>29</sup> Segundo depoimento de Saulo Pereira de Mello a Filippi Fernandes, depositado no Arquivo Mário Peixoto (AMP) e ainda não transcrito.

É interessante notar também que o tempo do permeio da sensação é o tempo do ser da linguagem que conduz fenômenos expressivos mais pela articulação de perspectivas do que pela burocratização do Ser nos jogos de aparência constituídos pela evidência. Isto põe em foco a não-evidência da materialidade, posto que apenas instituída a partir das impressões imediatas da consciência, quer dizer, sem se resumir a ela. A mediação desaparece quando algo escapa ao ornamento<sup>30</sup> e isto se deve a pequenos desvios que implicam numa renovação, tal qual um descolamento de retina: algo que se perde e passa a funcionar como um + à experiência, despertando em termos de sensibilidade e expressividade imaginativa, o que é um modo de resistir à própria experiência que a gerou.

*O inútil de cada um* constitui-se com a flexibilidade livresca do diário, retratando situações ou momentos pregnantes, similar à estrutura de *Cadernos de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke, numa história sem fim, nem começo, onde a duração é o protagonista principal; com a diferença de que naquela, as imagens escapolem as constantes tensões e se barroquizam, a ponto de confundir os referentes. A duração em *O inútil de cada um* segue a postura montaigniana, no que diz respeito a ser mais fiel à presença imediata do que à imobilidade imposta em nome de um passado<sup>31</sup>. Assim sendo, a precisão da exposição, de súbito, não consegue fechar o ponto. O literário extravasa camadas discursivas que incham o texto. Por fim, toda uma orquestração de técnicas e vozes misturadas, num vai e vem de agulha, cuja visibilidade remonta a um palimpsesto. Uma espiral. Quanto mais roda a espiral peixoteana, mais alto isto a impele ao transbordamento da utopia em atopia<sup>32</sup>, isto é, à afasia, que é o desencantamento ou desinflar das capacidades aglutinadoras da experiência.

A forma ensaiada é, assim sendo, a que mais se aproxima da modelagem informe: o fazer prevalece sobre a promessa e o distanciamento se faz disponibilidade<sup>33</sup>. É preciso, portanto, afastar-se do que se sente para poder associar<sup>34</sup>. Sendo uma reflexão existencial sobre a perda, cabe ao narrador\observador sensibilizar-se sobre aquilo que o cerca, com uma precisão fotográfica, assegurando o “isso-foi” instantâneo da trama, no que “esteve

---

<sup>30</sup> FONTANARI, Rodrigo. **A inquietante câmara clara**. Cult, São Paulo, No. 200, ano 18, Abril 2015, p. 38.

<sup>31</sup> STAROBINSKI, Jean. *opus. Cit*, P. 266.

<sup>32</sup> ROGER, Philippe. **Barthes, Brecht e Marx** in: De volta a Barthes Organizadores: Leyla Perrone-Moisés e Maria Elizabeth Chaves de Mello. Niterói: EdUFF, 2005. p. 39.

<sup>33</sup> STAROBINSKI, Jean. *Op. Cit*. P. 195.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 210.

absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido”<sup>35</sup>. E como tal, emergem daí as “oportunidades insituáveis”<sup>36</sup> naquilo que se configura e não se desvela diretamente. É o caso da “cor brique”:

No fundo, a Urca iluminada, o luzir e apagar do “Bebam Salutaris”, transbordando de um copo as bolhinhas saltitantes, numa visão elétrica da sede. O “Kodak”, o “Gasolina Energina”... O dragão luminoso do “Swastika” saltou do negrume e sumiu. Acompanhei-lhe os efeitos, infligindo-me aquela penitência da atenção: vermelho-branco, vermelho-branco... e insensivelmente desejava a troca do branco, antes do vermelho, que teimava em não vir. A “cor brique”, invadiu-me devagarinho, com o passo sorrateiro da sensação aguda<sup>37</sup>.

O corpo vivo da escritura peixoteana põe-se em risco, emaranhando-se nela mesma, na verdade intensa que a imagem revela ou dissimula, pois ainda que os ponteiros possam encarcerar n’alguma realidade espessa, fatal, trazida pelo histórico, como o *papel mata-mosca* de Robert Musil<sup>38</sup>, se a mente não estivesse “girando” sobre um picadeiro, cinematicamente<sup>39</sup>, no ruído infernal de cada coisa cotidiana, não seria possível crer naqueles entrosamentos. E o autor creditou inteiramente suas impressões e sensações à escritura, a ponto de confundir, com ardor, ficção e realidade, em escritos posteriores. A elaboração abocanhando a exposição: delírio fulgurante, perigo iminente de queda.

---

<sup>35</sup> BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. São Paulo: Nova Fronteira, 1984, p. 115-6.

<sup>36</sup> *Ibidem*. p. 86.

<sup>37</sup> **OIDCU**, p. 107.

<sup>38</sup> MUSIL, Robert. **O papel mata-mosca** in: O melro e outros escritos. São Paulo: Nova Alexandria, 1996, p. 88-103.

<sup>39</sup> O conceito é emprestado de Mário de Andrade: “Quanto mais prescindir da palavra escrita mais se confinará ao seu papel e aos seus meios de construção artística. Segue-se daí que tanto mais cinematográfica será a obra de arte cinematográfica quanto mais se livrar da palavra que é grafia imóvel”. ANDRADE, Mário de. Cinema. In: FRIAS, Joana Matos **Esse cinema com cheiro: Filme e poesia nos modernismos português e brasileiro**. Revista Matraga, v.22, n.37, jul/dez. 2015. p. 54.

Fiquemos com as particularidades da escritura peixoteana dos anos 30, com os artifícios da flutuação que ela acende, em especial com o enquadramento e o conseguinte deslocamento, fazendo da descrição um alpendre, trampolim para a intimidade locucional do sujeito anacrônico e à deriva. O desejo-enquanto-prazer, gestor de uma sensibilidade estética\afetiva minimalista, nos moldes de um verso de T. S. Eliot: *Hurry up, please it's time!*<sup>40</sup>, vira desejo-enquanto-mediador-imperfeito<sup>41</sup>, sob duas suspensões: a primeira extrapolando ou desfigurando o sentido mediado da expressão, pela invenção performática de um valor não-sublimado, na voz de um experimento dramaturgico, logo recomposto segundo a estrutura cíclica e viciosa do pensamento; e a segunda perdendo a consciência do nome\imagem<sup>42</sup>, como quem equilibra a diferença na vida cotidiana, como tática ao incômodo causado pela dor: o que permite a flutuação, estar sem lugar como quem está disponível. Em suma: uma tende ao gozo e a outra suspende o juízo ao gozo.

Há muitas formas de flutuar. Os modernistas, como os românticos, criaram um compêndio para isso, pautada no primeiro exemplo de suspensão. No roteiro inédito e reescrito inúmeras vezes de *O sono sobre a areia*, por exemplo, a flutuação se dá na maneira na descrição da decupagem em determinados momentos, apresentando contornos muito específicos para o curso encadeado de imagens constituído, como constatei no *shot 957*:

[...] Gupi tem os olhos fechados e parece dormir... - a fisionomia do homem até então atormentada, readquirira estranhamente uma tranquilidade fugida, e que parecera ter escapado para não mais habitá-lo ... - (“Os braços do homem, estendidos imóveis ao longo do seu corpo, talvez não mais se levantassem para a agonia da véspera; a vida no seu apogeu ainda sabe ser árdua!...” Talvez fosse isso que os pescadores intimidados, parando pouco atrás, estivessem comentando n’alguma linguagem... E se o homem repousava ou dormia, também só eles poderiam dizer, que não ousavam aproximar,

---

<sup>40</sup> ELIOT, T. S. **The wasteland** in: *Collected Poems, 1909–1962*. New York: Harcourt, Brace & World, 1963, p.58.

<sup>41</sup> CULLER, Jonathan. **Barthes: a very short introduction**. Nova York: Oxford University Press, 2001, p. 82.

<sup>42</sup> BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. *Op. Cit.*, p. 299.

como se naquela hora de sol, o que atraía sob a árvore, também soubesse infundir a sua parte de respeito ...”) - a seguir, após o ligeiro estacionamento focalizando o busto de Gupi, a Câmera movimenta-se até *big-close-up* (rosto de Gupi desfigura-se ligeiramente, só ele, como em início de um “desagregamento” fotográfico; sobre os seus olhos, tomba estranhamente uma mecha de cabelos) e, numa só linha de movimento – em panorama, (em meio do qual também recuou um pouco) desce-lhe ao longo da perna, indo buscar-lhe a mão, da qual se aproxima em *big-close-up*

A descrição da decupagem é, assim sendo, a parte que interessa no roteiro porque esteticamente *O inútil de cada um* possui uma analogia afetiva aos movimentos de câmera no roteiro. Em *Mundéu*, a precisão acelerada e disjuntiva dos versos impregna o leitor com a mesma flutuação incorporada pela objetiva, pautada sobre afetos nuançados no cotidiano campestre:

uma palmeira ao longe  
campo sem flores  
nesga de mata  
morro  
nuvens  
tudo indefinido

e a estrada desce sempre  
coleia.  
gira  
volteia  
desaparece bruscamente  
torna a voltar<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> **A estrada que desce** in: M, p. 20.



A intensa agilidade da literalidade dos versos brilha a cada ramificação, por um desvio qualquer que locomove o olhar e as imagens no instantâneo verticalizante da sensação, desprezando o tempo lógico-operatório.

A necessária deformação praticada pelo desesperado encantamento e suspendida pela vontade em deixar estar e seguir em frente traz a lume os seguintes questionamentos: como pensar a materialidade conforme algo não-evidente? Quais os créditos da suspensão? De que forma o silêncio faz suportar o espaço público? Como deslizar um desejo pelas curvas do sentido, cujo limite é um emaranhado de técnicas e vozes tão intensas que interrompidas? E se permitisse um atrevimento maior: existe uma moralidade na trapaça que possa modificar a natureza dos juízos sedimentados? Questões amplas, e que não serão aqui esgotadas.

A cor do exercício propositivo a que pretendo conceber nesta dissertação terá dois momentos\capítulos e uma conclusão: no primeiro, farei uma breve incursão sobre os conceitos de expressionismo e barroco, de modo a discorrer acerca das peculiaridades do modernismo carioca, paulista e europeu, bem como a recepção da obra peixoteana; no segundo, continuarei desdobrando as táticas experimentais da escritura, apresentadas na introdução; e na conclusão, sintetizarei as problemáticas das pesquisas trazendo a baila as principais questões. É importante notar que ao longo das pesquisas, que considerarei como mais relevante a busca por um sentido em torno de um movimento de ideias do que por uma constatação de um procedimento estético, perante as complexas vertentes do pensamento na modernidade e da própria obra de Mário Peixoto, ainda pouco estudada.

Utilizarei a versão do romance publicado pela *Sette Letras* em 1996 com atualização ortográfica. Ao longo de todo o percurso empregarei o método barthesiano, no que diz respeito às reiterações proporcionadas por sentenças que motivem o desenvolvimento do pensamento.

## 1. COR DO EXPRESSIONISMO, O ROMANESCO E AS REBARBAS MODERNISTAS

“A ilha de Mário Peixoto é de uma escura intensidade barroca e tropical”

Marco Lucchesi<sup>44</sup>

O surgimento da modernidade trouxe consigo uma dramaturgia sem precedente. Barthes salienta: “A modernidade começa na busca de uma Literatura Impossível”<sup>45</sup>. Entende-se por Impossível a metafísica da ambiguidade, isto é, o “objeto ao mesmo tempo verossímil e falso, o falso igualando ao verdadeiro, porque o verdadeiro é tido como possuidor de um germe de universalidade, pelo afastamento e pela ficção”<sup>46</sup>. Esta tensão de viva expansão depende do princípio flutuante que o engendra ora em blocos e ora em lapsos.

O expressionismo, como forma estética, ancora-se nesta tensão, num “Eu que assume em si o irreconhecimento do mundo”<sup>47</sup>. Este “sentimento intransferível que distancia”<sup>48</sup>, emaranha o discurso em fantasmagorias que sobressaltam a memória<sup>49</sup>, pelo artifício alucinatório ou delirante da imaginação, a partir do qual qualquer mudança é impossível. Esse espaço de “contato esquivo”, em “hostilidades que se autoconsomem”<sup>50</sup> corresponde ao naipe

---

<sup>44</sup> **Sem título** in: PEIXOTO, Mário. Poemas de permeio com o mar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 22.

<sup>45</sup> BARTHES, Roland. **O Grau zero da Escritura**, São Paulo: Cultrix, 1971, p. 51.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 46-47.

<sup>47</sup> FILHO, Paulo Venâncio. **A crise da personalidade e o “outro” modernismo: Cornélio Penna, Oswaldo Goeldi, Mário Peixoto**. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Rio de Janeiro: UFRJ/Escola de Comunicação, 1991. p. 30. “O empreendimento original da dramaturgia expressionista consistiu em revigorar o individualismo romântico com a centralização da ação dramática na consciência e na percepção do protagonista, ao mesmo tempo em que dissolvia ou eliminava os componentes localistas do teatro romântico” “espelha[do] pelo mundo”. LIMA, Mariângela Alves. **Dramaturgia expressionista** In: GUINSBURG, J. (org.) *Op. Cit.*, p. 191 e 190, respectivamente.

<sup>48</sup> FILHO, Paulo Venâncio. *Op. Cit.*, p. 48.

<sup>49</sup> “[U]ma vida mais de memória que de atualidade” *Ibidem*, p. 28. De acordo com Mariângela Alves de Lima, a forma cênica das associações mnemônicas “por uma unidade primordial” definitivamente perdida também constitui como traço da poética expressionista. LIMA, Mariângela Alves. *Op. Cit.*, p. 200 e 218.

<sup>50</sup> FILHO, Paulo Venâncio. *Op. Cit.*, p. 29.

de escritores cariocas nos anos 30 que, segundo Paulo Venâncio, representaram uma outra vertente<sup>51</sup> ao modernismo antropofágico de Oswald e Mário de Andrade. A atmosfera cindida e desesperada de “Fronteira”, romance de Cornélio Penna publicado em 1931, é um retrato a se mostrar:

Enquanto Maria falava, eu observava os animaizinhos mortos, postos sem simetria, sem a menor preocupação de arte, e, acompanhando-os com os olhos, revivi toda a angústia daquela mão distraída que pregava aqui e ai, como ao acaso, os “carneirinhos” dourados e crespos, o beija-flor de cabeça de fogo, outro cor de bronze, e, mais alto, entre caramujos e borboletas fanadas, todo em cores vivas, o corrupeirão, o pássaro familiar, o doméstico das antigas Donas, que aprendia a sua maneira de assobiar e as imitava com carinho.

Certamente aquele quadro tinha sido o companheiro e recreio da Marquesa, em seus longos anos vazios que a fizeram compreender o vazio do além. Nas intermináveis horas de angústia solitária, era ele que decerto a ajudava a fugir de sua tentação sombria e silenciosa, que dela se aproximava de súbito, como o golpe de asa de uma ave noturna.<sup>52</sup>

A angústia reveste-se de medo, a partir do momento em que encontra aquilo no qual se procura evitar. Quando não, manifesta perda das referências, “como se o mundo escapasse em sua totalidade”<sup>53</sup>. Os adornos desta apreensão entortam a moralidade vigente e extrapolam as

---

<sup>51</sup> Entretanto, o crítico Wilson Martins salienta que o Modernismo brasileiro tenha sido, fundamentalmente na primeira fase e generalizadamente nas demais, “um movimento de natureza expressionista”, o que é bastante factível por conta de haver na 1ª fase, um interesse maior na forma enquanto contribuição para a arte universal, conforme Eduardo Jardim aferirá. MARTINS, Wilson **O Modernismo** *apud*: NAZÁRIO, Luiz. *Op. Cit.*, p. 608.

<sup>52</sup> PENNA, Cornélio. **Fronteira** *In*: Romances Completos. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, p. 54.

<sup>53</sup> JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade: a morte do poeta**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005, p. 31

aparências<sup>54</sup> com denúncias sobre a degradação da vida humana nos grandes centros urbanos<sup>55</sup>. Para Mário de Andrade, isso corresponderia a uma estrutura viciosa presente no “processo de isolamento do artista moderno”, em torno de “forças psicológicas, subterrâneas”<sup>56</sup> que se auto-arrogam, pouco contribuindo à inovação formal e à conciliação com a terra brasileira<sup>57</sup>.

Em São Paulo, segundo Eduardo Jardim, havia uma preocupação dos agenciadores do movimento modernista em “afirmar a função agregadora da arte” e “o valor coletivo da vocação do artista”, a fim de gerir uma espécie de compêndio para a vida cultural do país. Quer dizer, a literatura necessitava de condimentos que pudessem representar o cotidiano, num linguajar de traços folclóricos e culturais locais:

A tribo se acabara, a família virara sombras [*sic*], a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o grande Macunaíma imperador. E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida.

[...]

Tem mais não.”<sup>58</sup>

---

e 40.

<sup>54</sup> Roger Cardinal salienta para as duas fases do expressionismo: “Parece-me que enquanto os expressionistas de antes da guerra estavam preocupados com o mito da sensibilidade individual, maximizando suas potencialidades expressivas privadas, os artistas do período de pós-guerra voltaram-se para a renovação coletiva. O singular angustiado, dessa forma, dá lugar ao plural exuberante, onde poetas aumentam o volume de sua comunicação e irradiação pessoal e imaginam uma multidão de camaradas avidamente sintonizados” CARDINAL, Roger. **O expressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988, p. 53.

<sup>55</sup> FLEISCHER, Marion. **O expressionismo e a dissolução dos valores tradicionais** in: GUINSBURG, J (org.) *Op. Cit.*, p. 68.

<sup>56</sup> DIÁRIO DE NOTÍCIAS, publicado em 6/9/1936, como entrevista realizada com Lúcia Miguel Pereira. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Acesso em 26.9.2016.

<sup>57</sup> JARDIM, Eduardo. *Opus. Cit.* p. 81, 84-85, 97, 137 e NAZÁRIO, Luiz. *Opus cit.*, p.608.

<sup>58</sup> ANDRADE, Mário de. **Macunaíma** *apud*: JARDIM, Eduardo. *Opus. Cit.* p. 49.

Apesar de, no excerto acima, a descrição andradiana versar sobre a morte, é possível perceber que sentimentos correlatos como dor, medo e angústia são desmerecidos em troca da ironia e do humor. Este tipo de “compromisso com padrões estéticos reconhecidamente modernos”<sup>59</sup> foi, decerto, um compromisso deliberado pelos autores dos manifestos, em torno do que se considerou por moderno. O modernismo paulista, assim sendo, estruturou-se como um movimento planejado que, pretendendo atender às exigências de modernização da vida cultural do país, pautava-se por tudo aquilo que pudesse representar a coletividade, à guisa da função política e atual da arte.

Duas décadas após, em data comemorativa à Semana de Arte Moderna de 22, o autor de Macunaíma reconheceu a demasiada idealização do movimento, de que servir a uma causa coletiva também é passar pelo mesmo individualismo exacerbado a que se combate<sup>60</sup>. Todavia, a predominância do elemento formal conduziria a predominância da figura do fracassado nas obras dos romancistas anos 30, o que significaria, por sua vez, um conformismo enviesado, desprendido da base material<sup>61</sup>. A reflexão da crítica andradiana ao hedonismo e à politização da arte, vinte anos depois, se conserva, apesar dos parâmetros terem se refinado conceitualmente.

A preocupação ética pelo novo não estão está veiculada apenas a formas de identidade do ser, mas também a um vir-a-ser, “na direção de um horizonte de possibilidades que ainda está fora do nosso alcance”<sup>62</sup>. Seria esta a proposta utópica do expressionismo: desmantelamento da representação a guisa de uma apresentação ou, em outras palavras, de

---

<sup>59</sup> JARDIM, Eduardo. *Opus. Cit.* p. 40.

<sup>60</sup> “O individualismo esteve na base da exacerbação do experimentalismo característico do cenário artístico moderno.” e “Mário de Andrade propôs que o artista contemporâneo assumisse uma atitude estética, pela qual passaria a subordinar a sua inventiva às exigências materiais envolvidas no fazer arte” JARDIM, Eduardo. *Opus. Cit.*, p. 63 e 52, respectivamente.

<sup>61</sup> “Foi a inflação da figura do indivíduo artista que motivou uma alteração completa da técnica musical, ao desprender-se da base material e, finalmente, conduzir ao desvio formalista.” E “A presença recorrente dessa figura [do fracassado] nos romances da época motivou o comentário de que se tratava de um traço distintivo do estado de espírito da nova geração – o conformismo. Para Mário de Andrade, o grupo modernista a que pertencia fora composto de uns inconscientes. A geração atual, pior que a sua, era decididamente abstencionista” JARDIM, Eduardo. *Opus. Cit.*, p. 67 e 92-3, respectivamente.

<sup>62</sup> CARDINAL, Roger. *Op. Cit.*, p. 110.

uma “cinética expressiva” “drasticamente bicromática”, espessa e constante<sup>63</sup>.

A força da expressão dramática aponta, assim, para o inumano e o horror das tensões fronteiriças “que frequentemente implicam crises de indecisão e gestos hiperbólicos dirigidos simultaneamente em direções contrárias”<sup>64</sup>. No tremor da angústia, as possibilidades ou perspectivas se desorientam à medida que se inacabam. Por meio deste inacabamento, “os princípios fundados no prazer [da escritura], diversamente do desconforto ou dor, tornam explícitos os esforços a reabilitar os aspectos experienciais do corpo vivo”<sup>65</sup> e que consiste na enunciação de um desejo mais físico e imediato<sup>66</sup>.

A convivência antes perdida, se reestabelece ao figurar “múltiplas incorporações engendradas pelo movimento do estilo”<sup>67</sup>, de modo a circunscrever a similitude da diferença. Quer dizer, a fruição parece funcionar como uma espécie de contraponto ao dualismo, na medida em que a circunscrição parte da diferença, pois nela resta a similitude (exceto em casos extremos, quando o esforço é de inserir a similitude na diferença).

A similitude assim experimentada arma uma recusa da violência. De fato, a parte incerta, imprevisível e indefinível da diferença gira em torno da existência de outrem. Aí está a peça imantada da similitude, na medida em que a projeção da experiência particular de um suposto espectador gera mais rumor do que o tema e as intenções de um corpo escritural. E como o espectador em generosa passividade abrange uma gama de relações, pode-se talvez encará-la como se fosse uma polifonia, um conjunto de vozes gráficas emaranhadas pelo desejo intumescido, não reativo. A pedra angular da modernidade está exatamente aí, na força associativa das imagens em torno de um mesmo espaço ou de um espaço em comum. Segundo Mário de Andrade, esta é a maior conquista da “poesia modernizante”<sup>68</sup>. A prática

---

<sup>63</sup> **Sem título** in: PEIXOTO, Mário. Poemas de permeio com o mar. *Op. cit.*, p. 22-23.

<sup>64</sup> CARDINAL, Roger. *Op. Cit.*, p. 17 e 25.

<sup>65</sup> “the body is governed by principles founded on pleasure, rather than discomfort or pain, makes explicit his effort to rehabilitate the experiential aspects of the lived body” JUDOVITZ, Dalia. *Op. Cit*, p. 23. *Tradução minha*.

<sup>66</sup> MARQUES, António – **O Interior: Linguagem e Mente em Wittgenstein**, São Paulo: Edições Loyola, 2012, p. 79 e STAROBINSKI, Jean. *Op. Cit*, p. 218.

<sup>67</sup> “multiple embodiments engendered by the movement of style.” JUDOVITZ, Dalia. *Op. Cit*, p. 27. *tradução minha*.

<sup>68</sup> “Estou convencido de que a simultaneidade será uma das maiores senão a maior conquista da poesia modernizante” DE ANDRADE, Mário. A escrava que não é Isaura *apud*: CUNHA, João Manuel dos Santos A lição aproveitada – Modernismo e Cinema em Mário de Andrade. São Paulo: Atêlie, 2011, p. 235.

radical destas premissas consiste no conceito filosófico do barroco, no que tange ao capricho e à extravagância hedonista<sup>69</sup>. Mas, afinal, o que legitimaria o procedimento singular e imediato do desejo ao patamar das imagens distintas, incluindo as não evidentes?

“Fulano” alisa três fêlpas a esquerda, do bigode de arame, e espera junto à lampada bojuda da mesa, abrigado no pára-sol de papel pregueado.

As cartas estendidas no mata-borrão escuro têm uma história a contar no ambiente de sortilégios; e na luz cúmplice da metade sombra dos objetos, ele segue-me o dedo que pousa numa delas:

- Dama de copas – digo – Encara verde como você, “Fulano”... Muito banho de mar!... – acrescento. – Escuta:

Encosto-lhe ao ouvido o caramujo que serve de peso de papel.

“Fulano” tem uns estremeções elétricos, e coça repentinamente a orelha.

- Sei: água, nem filtrada, não é?

Desculpe. O bom jogador identifica-se com as cartas para jogar melhor.

Pensa... Em todo caso...

Muito banho de mar!... Conheci-a na praia. Queria sorvete, sem dinheiro. Toda nervos. Subitamente apática. Sentada, segurava os tornozelos, como quem toma febre por engano. Perguntou-me de que costumava brincar quando criança. Ela enterrava bonecas em latas de biscoito, e sete dias depois, chorava na exumação dos corpos mofados e úmidos. Armava e desarmava circos em miniatura, para contemplar as marcas do picadeiro no chão. Nessa manhã, não adiantou mais. Limitou-se a umas articulações soltas, concordando com tudo que eu dizia, para não prejudicar a abstração.

---

<sup>69</sup> DE QUINCY, Quatreme. *Dictionaire historique d'architecture apud* SARDUY, Severo. Obra completa vol. II, p. 1199. Severo Sarduy analisará os procedimentos barrocos à guisa da repressão ou recalque moral, com forte viés lacanianos.

Um dia levou-me a uma casa; apresentou-me:

- Mamãe.

Um “que” de primadona e massagista, cheirando a água-de-colônia; boca franzida, molhada nos bordos, como a beira dos lábios de papelão de uma máscara servida. Oferecia-me pastilhas de uma sacola rendada, o pulso sardento agitando o cadeado de ouro da pulseira. Perguntou-me se tinha pai.

- Vai tocar, filha! Aquela valsa “Quando o amor morre”...

- A valsa do seu número de equitação – confiou-me; e parecia a cavalo na cadeira.

No volante, num surto de revolta, Lia deixou escapar:

- Isso não se faz!...

Não compreendi logo.<sup>70</sup>

A linguagem tornea o contexto e o uso com asserções que tencionam um reflexo oblíquo do mundo no modo pelo qual é chacoalhada a partir de um desconforto, em função do prazer gerado<sup>71</sup>. O prazer estético e o gozo da linguagem rumorejam incidentes com tal tino que dissimulam a tensão planejada, descambando num sentido oculto e pleno de si. A exegese mascarada torna-se iluminativa no sentido hiperbólico e quase místico do termo<sup>72</sup>.

Há inúmeras passagens na obra peixoteana que denotam este sentido alegórico e barroco, em cuja descrição delira imaginativamente pormenores, como neste supracitado monólogo do narrador com o gato “Fulano”, acerca de um jogo de cartas chamado “Bézigue”. As imagens retalhadas e justapostas entre si orbitam, intensas e profundas, em torno da *performance* “do prazer mesmo do Desejo” por outrem<sup>73</sup> e que por sua vez concebe analogias

---

<sup>70</sup> OIDCU, p. 63-65.

<sup>71</sup> JUDOVITZ, Dalia. **The Culture of the Body: Genealogies of Modernity**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001, p. 19-22.

<sup>72</sup> MOTTA, Leda Tenório da. **Roland Barthes – uma biografia intelectual**, *apud*: BUENO, Iury Carlos. O olhar sem a fome da definição. RELEM, jan-jul, 2015, p. 105.

<sup>73</sup> “Talvez seja a imaginação do pormenor o que define especificamente a Utopia (por oposição à Ciência Política); seria lógico, já que o pormenor é fantástico e realiza por esse motivo o prazer mesmo do Desejo” BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, P. 121. Sobre outrem: “[B]aroque reason brings into play the infinite materiality of images and bodies. And this being so, it always



afins.

Essas analogias, porém, não se resumem às temáticas barrocas hiperbólicas entre forças absolutas e extremadas<sup>74</sup>. A literatura contemporânea, em geral, lidou com o problema da precariedade do ser. Essa precariedade absorve, contudo, um impulso fornecido pela escritura, a pondo em movimento ou à deriva, na espontaneidade descritiva, na redefinição das fronteiras. Segundo Roger Cardinal<sup>75</sup>, a espontaneidade corresponde a uma prática expressionista, o que não a torna tributária do movimento chamado Expressionismo<sup>76</sup>.

O mesmo equivale em relação ao barroco e a sua prática. O quinhão paradoxal do Eu<sup>77</sup> que agremia simultaneamente o forte apelo visual às colocações estanques, junto a passagens que relatam crueldade, corrobora para que *O inútil de cada um* tenha, em alguns trechos, tons expressionistas, como as relacionadas a Cássio praticando experimentos científicos com os animais:

---

has to do with otherness as desire.” BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity**. London: SAGE, 1994, p. 139.

<sup>74</sup> “Thus, the hyperbole and the demon thematize the problem of baroque poetic speech, since the interplay of literal and figurative effects is recovered in terms of illusion and deception”. JUDOVITZ, Dalia. *Opus Cit.* p. 57.

<sup>75</sup> CARDINAL, Roger. *op. Cit.*, p. 36,88 e 106 e também GONÇALVES, Aguinaldo José. **A Estética Expressionista na Pintura e na Literatura** In: GUINSBURG, J (org). *op. cit.*, p. 710.

<sup>76</sup> Aguinaldo J. Gonçalves corrobora com o argumento dizendo que os elementos advindos do Expressionismo são passíveis de reconhecimento nas mais “representativas manifestações da arte da primeira metade do século XX (Cubismo, Surrealismo, Dadaísmo etc.)” e que a maior parte dos praticantes “não estavam diretamente ligados ao movimento”, concluindo que “[e]m nenhum movimento anterior a ele a forma encontrou uma coragem de ser forma tão profundamente sem pedir desculpas às referências do mundo” GONÇALVES, Aguinaldo José. **A Estética Expressionista na Pintura e na Literatura** In: GUINSBURG, J. (org.) *O expressionismo. op. cit.*, p. 680. Aguinaldo revelará ao longo do ensaio a dificuldade em definir um estilo expressionista, bem como os representantes do Expressionismo. Citando Dietmar Elger em “Expressionismo: Uma Revolução Alemã na Arte”, suspeita que o movimento artístico esteja ligado a “uma fase temporária e bastante curta de toda uma evolução artística”. *ibidem*, p. 686.

<sup>77</sup> “A poesia expressionista tornou-se expressão do Eu absoluto – portanto era necessário que girasse ininterruptamente, mesmo na longínqua visão, em torno do Eu, que era o cerne da vivência. Mas este Eu não era sentido como uma unidade orgânica, regida por leis, coesa, e sim como um caos de contradições interiores e contrastes dilacerantes” MARTINI, Fritz. **Was war Expressionismus?** *apud*: FLEISCHER, Marion. *Idem. In: GUINSBURG, J. (org). op. cit.*, p. 68.

Senti afagar-me a mão. Suspendi-a devagar até a cintura, cobrindo-a, cerrada, com a outra. “Ruivo” escapulira até a porta: precisamente neto do outro...

Morreu repentinamente, dias depois, com um abscesso na orelha mutilada. O exame revelou o mesmo bacilo que Cássio cultivava no laboratório. À espera da carroça, atiraram-no sobre o lixo da estrumeira. Na cabeça disforme, passeavam três varejeiras nojentas...<sup>78</sup>

O movimento centrífugo do expressionismo, assim como no barroco, conta com particularidades<sup>79</sup> que impulsionam ao “para além do mundo sombrio das superfícies dolorosas”<sup>80</sup>, escapando assim ao sentido histórico da dramaturgia “onde não se escolhe caminhos que se deseja seguir e segue-se por aqueles que não se pode evitar”<sup>81</sup>. São os cortes abruptos, em dimensão vertical, de uma linha a outra, “nos quais a tensão e o relaxamento muscular são levados ao extremo”. A fuga, entretanto, será inútil, pois o destino é inevitável. Vê-se com mais clareza essa característica em alguns poemas de *Mundéu*, por exemplo:

saiu do nevoeiro  
ninguém viu  
ninguém sentiu

vencendo despenhadeiros  
gargantas  
sorvedouros  
veio da bruma

---

<sup>78</sup> OIDCU, p. 115.

<sup>79</sup> “In this world [baroque] with no centre, no site, no fixed point of reference, 'the centre is everywhere and the circumference nowhere': 'the fixed point has become a point of view' BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Op. Cit*, p. 134.

<sup>80</sup> CARDINAL, Roger. *Op. Cit*. P. 60.

<sup>81</sup> FILHO, Paulo Venâncio. *Op. Cit*, P. 44.

da eterna névoa

então nasci

impressões  
pensamentos  
vieram vindo  
tive a noção do tempo  
minutos  
horas  
longos dias

com os primeiros desgostos  
sofri com desespero  
até que à vida  
me resignei

ele veio da névoa  
iluminou-me a existência  
por um momento  
e sumiu-se  
diluiu-se  
desapareceu na eterna bruma  
nasceu do caos  
e a ele voltou<sup>82</sup>

A dramaturgia, que é a apreensão das relações de inteligibilidade do mundo, se particulariza, na medida em que participa das dissonâncias instituidoras<sup>83</sup>. O imediatismo desta paixão que urge, se angustia, desorienta e desumaniza, como salienta Roger Cardinal, não é gratuita, à medida que “antevê a reação do público”<sup>84</sup>, partindo do princípio que há uma

---

<sup>82</sup> **Ele** in: M, p. 79 e 80.

<sup>83</sup> BARTHES, Roland. **Cinema, Direita e Esquerda** in: Inéditos vol. 3 – imagem e moda. *Opus cit.* P. 32.

<sup>84</sup> CARDINAL, Roger. *Op. Cit.*, P. 28.

espera em curso que possa ser capturada como testemunho. Isso, por sua vez, difere de uma relação de teor puramente contemplativo, como nas obras românticas e também nas naturalistas. Os pontos de vista peculiares à particularidade são assim tramados na busca radical de sentido que possa inteirar, agregando ações. A captura faz-se, portanto, pela decomposição do “motivo” gerador<sup>85</sup>, dando margem a registros de forte intensidade, como aferido em *Salgueiro*, publicado em 1935, de Lúcio Cardoso:

Naquele delíquio, sentindo o cansaço cortar-lhe impiedosamente a respiração, pressentiu a agonia. Queimava-o todo o pavor de uma consciência despertada ante o irremediável. Morrer? Deus do céu, não era possível que já fosse a sua hora; e no entanto sentia a dor cortar-lhe friamente o coração.

Repentinamente, sentiu o peito molhado, a camisa grosseira grudada ao corpo, o frio arrepiar-lhe a carne. A vela tremia no fundo da parede. E sangue grosso escorria de sua boca, descia em fio pelo peito descoberto.<sup>86</sup>

Há, assim, um fascínio pela tirania e pelo macabro. Mas se considerarmos o monólogo delirante do jogo de “Bézigue”, que tipo de espera há quando a causalidade é perdida e não podemos reconhecer mais as figuras? Resta a sensação inchada e isenta de dramaturgias encenadas; o gesto e o fôlego da linguagem, da escritura; a forma e o estilo<sup>87</sup>. É o momento da afirmação das nuances da descrição, antes negligenciadas pelo abrupto corte<sup>88</sup> e que se revela “no ponto em que o contínuo escrito, reunido e encerrado de início numa natureza linguística perfeitamente inocente, vai tornar-se enfim um signo total, engajando o escritor na evidência,

---

<sup>85</sup> GONÇALVES, Aguinaldo José. *Op. Cit.* p. 694.

<sup>86</sup> CARDOSO, Lúcio. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007, P. 26.

<sup>87</sup> “O estilo é sempre um segredo, um silêncio que não provém da natureza móvel e condicional da linguagem, mas de uma lembrança encerrada no corpo do escritor” BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971, p. 21.

<sup>88</sup> CARDINAL, Roger. *Op. Cit.* p. 95 e 86.

e ligando a forma ao mesmo tempo natural e singular de sua fala à ampla História de outrem”<sup>89</sup>.

São os trechos onde o desvio anômalo das formas precedentes corresponde a algum tipo de experiência rarefeita, cujas imagens, em geral opacas, ressoam e são refletidas entre si, mais pelo que insistem do que pelo que consistem<sup>90</sup>, como as supracitadas do “Bézigue” ou as de “Brulé”:

- Está velho, não está?

- Quem?

- O “Brulé”. Espia – e passou-me o retrato com a dedicatória.

Sentara-se; começou a rabiscar num envelope.

Minha atenção escoava-se do retrato para o lápis de

Victor esboçando no papel. Pareceu-me uma coruja. Citei o trecho de uma história de bruxedos:

- ... “pio lúgubre de coruja e choro agourento de crianças pagãs”...

Victor suspendeu o lápis, caçoando:

- Bonito, mas não é.

- Não é coruja?

- Urú, não vê logo!?... – pôs-se a fazer outro, sem levantar a cabeça.

Daí a pouco, considerei, distante:

\_ É... tem razão...

\_ De que? – indagou Victor, ainda no desenho.

\_ O “Brulé”... você não disse?<sup>91</sup>

Na obra peixoteana, como inferimos anteriormente, o peso da desolação e da

---

<sup>89</sup> BARTHES, Roland. *Op. Cit.*, p. 23.

<sup>90</sup> “Language, the field of the signifier, presents relations of insistence, not consistence: centre, weight, meaning are dismissed” BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Op. Cit.* p. 140. *tradução minha.*

<sup>91</sup> **OIDCU**, p. 73.

fragilidade se estabelece numa melancolia dita pelo narrador onisciente que “numa ânsia crescente de perceber até ao ínfimo, e que só o grande silêncio sabe trazer”<sup>92</sup> impressionava-se antes mais com as paixões humanas e suas contradições do que com a parte moribunda e aberrativa das formas que norteiam o pensamento expressionista.

Daí os personagens do romance adotarem comportamento dúbio. Por exemplo, quando Cássio ao perceber que “Ruivo”, o cão da família, está ganindo, insere no pescoço do animal algo que aos olhos do narrador aparenta ser um bico da caneta de pena, deixando-o coberto em sangue. O narrador tenta capturar a representação desta perversão nos olhos “muito abertos, que não viam, obcecados” de Cássio, que apesar disso aparenta fragilidade com suas mãos femininas, além de aparentar ser “tímido e meigo”. Pelas contradições, faz com que os personagens se materializem inteiramente e não apenas como antítese de algo estabelecido. Inclusive a representação do “instrumento de açougue” que lembra um “urubu em jejum” é corrigida: o narrador perceberá que a caneta da pena se tratava de um palito de fósforo<sup>93</sup>.

O desconcerto do narrador peixoteano agrega valores na medida em que se despe das dinâmicas expressionistas rumo ao romanesco<sup>94</sup> da escritura, pela maneira como confia os pensamentos à maneira de um diário íntimo. Temos assim um texto requebrado em dizeres sutis e delicados, seguido por conexões escoadas e difusas, como se estivesse constantemente inaugurando o texto:

Levantei-me, enfiei os chinelos e tomei nas mãos a fotografia. Carecia de moldura... E lembrei-me de uma escura e discreta que me acompanhara tanto tempo com um certo retrato... Examinei atento, se

---

<sup>92</sup> OIDCU, p. 41

<sup>93</sup> OIDCU, p. 40-1.

<sup>94</sup> Sigo aqui a distinção urdida por Barthes entre romanesco e romance. Neste, o texto apoia-se nos indícios propositadamente deixados a fim de que possa se estabelecer uma investigação, um ‘apontar a máscara com o dedo’ por quem detém o conhecimento ou o poder de fazê-lo, apoiado em valores estabelecidos. Naquele, por sua vez, o texto ‘veste a máscara’ a ponto de se isentar de um juízo analítico (por exemplo, ir ao cinema e escrever sobre o como foi da ida ou sobre as impressões que se têm ao assistir a um cinemascope – sensações antes de se configurarem como ideias), quer dizer, retêm-se o que o desejo desperta e inscreve nas suas mobilidades. O inscritível é, portanto, o romanesco sem o romance. É o particular e não o saber que está em questão.

aquele também podia significar o mesmo. Não os tomo nunca, como o desta ou daquela pessoa – mas gente, evocação anônima de gente. Sempre tive em conta de companheiro um retrato emoldurado que não fala, mas coincide olhar-me da maneira que quero, no momento que convêm. Tem a vantagem de ser menos que um parente e mais que um amigo. Sofre com a bagagem a escuridão da mala, com a mesma cara que, sobre a cômoda, acompanha a toilette da manhã, num quarto de hotel. Pode-se respingá-lo de sabão, com um movimento esquerdo do pincel de barba. E é curioso, como a gente pede-lhe desculpa, penalizado, ao passar o dedo pelo vidro. Torna-se um hábito – o culto do retrato. E acaba-se trocando com ele mais segredos, num olhar, que numa vida inteira de palavras. Um retrato é alguém, não é? Para mim, anônimo. Quantos têm o seu, e não descobrem?!<sup>95</sup>

A escritura peixoteana é híbrida, como obra que se utiliza de procedimentos expressionistas com o propósito de investigar a “realidade por trás da realidade”<sup>96</sup>. Isto por si só firma uma fenda, em imagens que não se sustentam por muito tempo, por mais que o fluxo da escritura insista. É a maneira que encontra para buscar quem o espera, possibilitando um dizer mais imediato (e menos mediado) de um “mundo que não chega mais na forma de um objeto, mas de uma escrita, isto é, de uma prática”, um “outro tipo de saber (o do Amador)”<sup>97</sup>. Isso implica numa projeção da enunciação sobre o enunciado, como em “Um retrato é alguém, não é?” e “Quantos têm o seu, e não descobrem?”, deslizando a apreensão dramática num tom confessional e de proximidade com aquele que o espera. É o momento da simplicidade generosa, do romanesco, da emoção designando o que se ama. O valor se funde na própria emoção, como forma de disposição da escritura.

---

<sup>95</sup> OIDCU, 47-8.

<sup>96</sup> CARDINAL, Roger. *Op. Cit.* P. 60.

<sup>97</sup> BARTHES, Roland. “Durante muito tempo deitei-me cedo” *in*: O rumor da língua. *Op. Cit.*, p. 249.

É inegável a influência do modernismo paulista na obra de Mário Peixoto, sobretudo em *Mundéu*, como aferi pela presença de onomatopéias, por exemplo:

pim bim bim bim bim bim bim  
piú

pim bim bim bim bim bim bim  
piú

temperador  
itacaundi  
diu

itacaundi  
diu

itacaundi  
diu

barril grande  
chamador

tum tum tum tum tum buicum  
bacum

tum tum tum tum tum buicum  
bacum<sup>98</sup>

Também pelas especificidades da língua que, segundo Mário de Andrade, “todos os socialmente brasileiros têm de se servir, se quiserem ser compreendidos pela nação inteira”<sup>99</sup>, além da presença do verso livre e do ritmo sincopado:

---

<sup>98</sup> **Jongo**, M, p. 45 e 46.

<sup>99</sup> "Fala brasileira - I", crônica de Mário de Andrade de 25/5/1929 *In*: LOPEZ, Telê (org.) **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. *Apud*: JARDIM, Eduardo. *Modernismo revisitado*. Estudos Históricos, vol. 1, n. 2, p. 234, 1988.



eta  
venham todos ver  
no papuri  
como é que se bate pilão

soca pilão  
soca pilão  
soca pilão

com jeito  
com força  
eta  
soca pilão

um  
dois<sup>100</sup>

Os experimentos poéticos de desestruturação correspondem a uma dupla acepção: visual e sonora – quase tão concreta quanto abstrata – pautada numa carga valorativa afixada, e reconhecida pelos “mestres” modernistas na época:

Depois de ler e reler este *Mundéu*, estou convencido de que Mario Peixoto é a melhor revelação de poesia que tivemos esse ano. [...] Dois elementos líricos principais formam a criação de Mario Peixoto e a separam nitidamente em duas obras: a terra e o mistério. [...] Os poemas, digamos legítimos, [...] se caracterizam especialmente pela rapidez. Se tem a

---

<sup>100</sup> Papuri, M., p. 57.

impressão do jato violento, golfadas irreprimíveis.<sup>101</sup>

Com raízes profundas nos complexos da infância e no desolado ambiente da vida rural sul-fluminense, a poesia de Mario Peixoto impõe-se por um senso trágico da existência: é uma poesia forte, de ritmo muito peculiar, bem caracteristicamente brasileira.<sup>102</sup>

Mas algo parece escapar à audição deles. Eles escutam “a vida rural”, “a terra” “caracteristicamente brasileira” e se impressionam com aquilo que não ouvem: Mário de Andrade apelida o fenômeno de “mistério” e Manoel Bandeira de “peculiar”. Por isso escrevem suas críticas a fim de que melhor possam ouvir. Fracassam - ainda que também por razões editoriais ou particulares de Peixoto - e tanto que na antologia poética de 1969, Manoel Bandeira o cita timidamente, o último de uma lista de 15 poetas que souberam afirmar a “própria individualidade”, alegando que o autor emudecera “após promissora estréia”<sup>103</sup>.

Aos olhos destes idealizadores a expressão soava como qualidade estética aproveitável, à medida que representa algo socialmente, numa visão macroscópica, isto é, pelo nacionalismo ou universalismo<sup>104</sup>. A função social da arte é pensada como forma de

---

<sup>101</sup> ANDRADE, Mário. **A respeito de Mundéu**. In: M, p.2.

<sup>102</sup> Trecho assinado por Manoel Bandeira, extraído da cinta que envolvia a edição original de *Mundéu*, que desagradaria a Mário Peixoto: “Com raízes profundas nos complexos...’ que até parece ironia!” Vide a nota escrita ao pé de página dos inéditos *Cadernos Verdes No. 1*, p. 102. Disponível no AMP, pasta **48A**.

<sup>103</sup> BANDEIRA, Manoel. **Apresentação da Poesia Brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1969, p. 176.

<sup>104</sup> “Em uma primeira fase, os modernistas entenderam que a vida contemporânea brasileira, descrita frequentemente de forma ingênua, exigia a incorporação de meios expressivos novos adequados a ela [...] A simples incorporação de linguagens expressivas consideradas modernas deveria possibilitar o acesso ao patamar moderno. [...] Na verdade, interessava apenas que elas manifestassem um compromisso com padrões estéticos reconhecidamente modernos.

A partir de 1924, os modernistas se deram conta de que [...] por maiores que fossem os esforços de modernização dos meios expressivos, a incorporação não se efetuava. [...] Isso acarretou uma virada na trajetória do modernismo, que determinou o ingresso no segundo tempo do movimento, no qual o ideal universalista desdobrou-se nas teses nacionalistas” JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade: a morte do poeta**. *Op. Cit.*,

unificação e renovação das diversificadas semânticas regionais, numa arte moderna engajada em brasilidades e em políticas combativas à cultura importada<sup>105</sup>. No tempo das polarizações ideológicas, a intelectualidade brasileira fomenta um pensamento crítico em torno do modo pelo qual as literaturas românticas sentimentalizaram a relação social, ora mitificando, ora subestimando<sup>106</sup>.

Independente da crença estabelecida, havia uma preocupação pela definição das realidades sociais e políticas estabelecidas. Diferentemente dos outros modernismos em que houve um descrédito pelo passado, no caso brasileiro a diferença não é obtida pela confrontação à tradição vigente, mas pela integração das brasilidades existentes, passíveis de atualização e refundição<sup>107</sup>.

Nós temos que criar uma arte brasileira. Esse é o único meio de sermos artisticamente civilizados. Quem dentre nós refletir ideais ou apenas sentimento alemão, português ou mesmo americano do norte é um selvagem, não está no período civilizado de criação. Está no período da imitação, do mimetismo a que o selvagem é levado pela dependência, pela ignorância e pela fraqueza que engendra a covardia e o medo.<sup>108</sup>

Essa militância pelo “abrasileiramento do brasileiro” estabelece parâmetros morais para o que seja singular e merece ser incorporado, numa preocupação historicizante do que se produz e do que se quer produzir. É o caso de *Os Corumbas* de Amando Fontes, romance

---

p. 42-43 e **Modernismo revisitado**. Estudos Históricos, vol. 1, n. 2, p. 236-237, 1988.

<sup>105</sup> O bojo destas idéias adveio do Manifesto Pau-Brasil (1924), cujas premissas foram lidadas de maneira diferenciada por seus partícipes, em especial por Tristão de Athayde, que tinha uma proposta antimodernista, ao defender o classicismo e, sobretudo, ao ironizar a concepção oswaldiana de literatura genuína e, por isso, exportável. JARDIM, Eduardo. **Modernismo revisitado**. *Op. Cit.*, p. 222.

<sup>106</sup> Vide debate acurado no capítulo **Os novos retratos do Brasil in:** MARTINS, Wilson. História da Inteligência Brasileira Vol. VII. São Paulo: Cultrix, 1979, p. 1-17.

<sup>107</sup> JARDIM, Eduardo. **Modernismo revisitado**. *Op. Cit.*, p. 224.

<sup>108</sup> Carta de Mário de Andrade a Joaquim Inoja p. 340-34-1 *apud: Ibidem*, p. 232.

publicado em 1933, laureado como o prêmio Felipe de Oliveira e bem aceito pela crítica da época. Mário de Andrade, por exemplo, comenta-o como “uma impressão bem superior à literatura”, ao tratar “o trágico cotidiano, a procissão dos seres, a infelicidade miúda” sem que “aparecesse nenhuma palavra-feia, nem nenhuma cena escabrosa”<sup>109</sup>.

O esforço para a determinação dos predicados estéticos da realidade brasileira é tendencioso, na medida em que inutiliza a experiência, pois ela não só cria “a necessidade, o objetivo, os meios, e até os obstáculos”, mas a indeterminação<sup>110</sup>, quer dizer, nem sempre podendo ser mediada. Entre outras palavras, o poder alcançado pela escritura valida elementos particulares e imediatos, conferindo peso imaginário ao que não tem peso e também pela interposição ou fusão de outras formas dramatúrgicas à expressão, aproveitando parte da descrição presente na narrativa para deslizar e coadunar elementos diversos.

Mário Peixoto parece adotar *O inútil de cada um* como baluarte do seu modo muito particular de compor:

Levantei-me e espiei fora da porta. Ninguém. Então, por um momento, obriguei-me ali de pé, de costas para o interior, como se, virando, temesse não me achar mais só! Minha mão no umbral sentia o peso de um olhar em cima, um pressentimento a remoer-me:

- “Havia cartas que eu não tinha levantado”...

“A mulher” conseguiu chorar lá fora, e desfraldar os crêpes, soluçando...

Somo: Dama de copas + Valete de paus + Valete de ouros +  
Cartas não viradas = Explosivo que aspiro.

Então, nas borbulhas da adição efervescente, flutua uma  
chave:

Yale pequena, 121:

- “Atelier” de Victor. Visitá-lo-ei na volta, - decido.

---

<sup>109</sup> ANDRADE, Mário. **71 cartas de Mário de Andrade**. p. 49-51.

<sup>110</sup> BLANCHOT, Maurice. **A morte possível in: O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 89.

Levo um fio de teia no cabelo, que esticou até romper-se.  
“Fulano” – um novelo de lã rolando pela escada...<sup>111</sup>

Põe-se em questão a delicadeza que o poeta insere na criação da obra e que repercute inclusive nas pausas ambíguas e indefinidas, na profundidade vazia criada quando o texto interrompe o curso natural<sup>112</sup>. Apesar de moldada cultural e moralmente, a delicadeza não é nem uma nem outra. Ela é “uma pulsão, uma exigência do próprio corpo”<sup>113</sup>.

O preenchimento do vazio pelo corpo e pela subjetividade pode por vezes se dar na linha divisória com o delírio, ou mesmo mergulhado nele. O vazio possui uma dinâmica condenatória baseada em antíteses: se há inspiração, precisa-se da expiração; se alguém dorme, esse alguém precisa acordar; se alguém contém algo, é preciso gastar ou sonhar (o que é uma maneira de gastar). Isto por si só se fundamenta na descontinuidade, no inacabamento. E quando há esfumaçamento da premeditação, há o traço acidental e, por conseguinte, aleatório. Aleatoriedade e acidentalidade complementam-se em diferentes formatos e alcances, legitimando a sensação. O que está em pauta e em circulação são as imagens do pensamento, acrescentadas, remontadas a partir de alguma interrupção, de algum intervalo.

Pode-se dizer que a obra de escritores cariocas como Mário Peixoto, Lúcio Cardoso, José Geraldo Vieira (Território Humano), Jorge de Lima (O Anjo), Barreto Filho (Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos), Lúcia Miguel Pereira (Em Surdina) e Cornélio Penna tergiversa um tal estado de aridez expressiva que suplanta a dimensão comunicativa e social esperada daquilo que se possa dizer. Entregue à fruição das intensidades, o trabalho crítico insurge como uma aposta. Como as bases deste estilo não se sustentam na fome da definição, a crítica se apoiará sob linhas que possam resistir à crítica estabelecida. Parte da intelectualidade católica e conservadora carioca preenche um papel importante na afirmação e defesa deste grupo. Octavio de Faria, divulgador das obras de Nietzsche no Brasil nos anos 20, e Lúcia

---

<sup>111</sup> OIDCU, p. 71 e 72.

<sup>112</sup> BLANCHOT, Maurice. **A morte possível** *Op. Cit.* P. 119.

<sup>113</sup> BARTHES, Roland. **Cy Twombly ou Non Multa Sed Multum** *in: O óbvio e o obtuso : ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 159.

Miguel Pereira, foram os principais representantes. É possível perceber uma diferenciação na postura da crítica carioca com aquela produzida em São Paulo, como constato abaixo:

Foi bem diverso o destino dos dois grandes romances que o ano de 1933 nos deu: *Os Corumbas* e *O inútil de cada Um*. Não faltou nenhuma consagração ao livro do Sr. Amando Fontes. Da última das nulidades aos críticos de maior responsabilidade, todos vieram trazer o seu aplauso ao nosso maior romance. A compreensão dos poucos que realmente ainda interessam no nosso meio literário, juntou a aceitação inocente da imensa maioria. E emergiu da mediocridade dos romances do ano numa tal saliência que nem mesmo o peso de um prêmio literário foi capaz de diminuí-lo. Do romance do Sr. Mário Peixoto: *O inútil de cada um* ninguém falou. Não me consta que sobre ele tenha sido escrito nem um só artigo, nem mesmo uma simples nota de aparição nas revistas literárias. [...] Em contraste com a série de artigos escritos sobre *Os Corumbas*, nada mais significativo do que esse silêncio total...

É um esforço quase do mesmo valor de *Limite* o que *O inútil de cada um* representa, sobretudo, se considerarmos as condições do nosso meio literário. Pois o livro do Sr. Mário Peixoto é um dos romances mais difíceis, mais trabalhosos que se tem publicado entre nós. Não conheço nenhum outro mesmo que leve mais a sério as exigências do verdadeiro romance – no sentido em que os franceses e os ingleses escrevem romances, - no único sentido aliás [*sic*] em que é possível escrever romances, mesmo no Brasil...

[...]

Nesse momento em que a obsessão de mostrar sob o ângulo do romance os diversos aspectos característicos do país faz esquecer a tantos que, no romance, o que existe de essencial é sempre “o humano” e não o regional, o nacional ou o social (que tem que vir depois dele, em função dele...) num momento

desses o romance do Sr. Mário Peixoto tem uma significação especial que merece toda a nossa atenção.<sup>114</sup>

Para um Green, a vida pode ser incompreensível – mas o que há nela de horrível não lhe escapa. Já é, pelo menos, um começo.

Entre nós penso que apenas dois livros marcaram essa tendência; dois livros desiguais, cheios de grandes qualidades e de algumas falhas, mas sinceros e penetrantes – e que não tiveram a repercussão merecida: *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, de Barreto Filho, aparecido há alguns anos, e *O inútil de cada um*, de Mário Peixoto, que também não parece ser extremamente recente. Em ambos sente-se a dolorosa fragmentação do homem moderno. [...] Esses dois escritores que não cortejaram a popularidade, [e] se embrenharam pelos meandros caprichosos da alma humana num país onde, mais do que na França, pensa-se que a função da literatura é “distrair os leitores pacatos”<sup>115</sup>

Tal qual em *Limite*, filme de Mário Peixoto exibido em 1931, *O inútil de cada um* era atraente também pela mesma razão que justificava o filme, isto é, por ser interpretado como “estritamente artístico, sem nenhuma concessão ao público”<sup>116</sup>, “pois obriga a pensar”<sup>117</sup>. Apesar de filme e romance serem obras distintas, a estratégia crítica era similar.

Enquanto Mário de Andrade idealizava a cooptação de formas modernas “adequadas à representação da vida presente”<sup>118</sup>, a crítica carioca idealizava calcar as bases do romance

---

<sup>114</sup> DE FARIA, Octavio. **O Inútil de cada um** in: OIDCU, p. 11 e 12.

<sup>115</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel. **Literatura interiorizada e o real** in: A leitora e seus personagens. Rio de Janeiro: Graphia, 1992, p. 53-54.

<sup>116</sup> DIÁRIO DA NOITE, autor não identificado, publicado em 28/04/1931, AMP, 4A.

<sup>117</sup> DIÁRIO CARIOCA, autor não identificado, publicado em 9/5/1931, AMP, 4A.

<sup>118</sup> JARDIM, Eduardo. **Modernismo revisitado**. *Op. Cit*, p. 225.

moderno nas potencialidades trágicas e fatais do cotidiano<sup>119</sup>, como “obra de pensamento, para ser lida e meditada por uma *elite*”<sup>120</sup>. Entendiam por elite como “leitores de sensibilidade aguçada”<sup>121</sup> que, “tendo boa educação”<sup>122</sup>, conseguem discernir a singularidade da expressão pela universalidade “dos grandes problemas humanos”<sup>123</sup> pois, “afinal de contas, as barreiras entre as nacionalidades são obras mais de políticos do que da natureza [e] o homem é mais ou menos o mesmo em toda parte”<sup>124</sup>.

O romance advindo de conflitos de consciência é assim potencializado por “não ter um valor restritivo” como o romance proletário, burguês ou aristocrata, ademais “a classe não pode determinar o indivíduo, porque o humano sobrepuja o social”<sup>125</sup>. Este conflito entre o social e o íntimo, universalismo e nacionalismo, ideológico e renovação formal, segundo Antônio Cândido, se estabeleceu desde o século XIX classicizando a distinção entre o discurso direto (popular) e o discurso indireto (culto)<sup>126</sup> e preconiza claramente a posição política de uma parte da intelectualidade católica carioca, interessada em tensões íntimas que

---

<sup>119</sup> “Criação supõe liberdade, e se temos liberdade de dar a vida a quem queremos, não podemos dar como queremos. A criação é condicionada pela vida real, por ela dirigida e restringida [...] É um grito de angústia, mais do que uma expressão de arte”. PEREIRA, Lúcia Miguel. **O fascínio do Cinema** in: *Opus Cit.* p. 35 e “Confundi-se romance com testemunho, com obra educacional, com geografia, com história, com propaganda (nacional ou antinacional), com pornografia, com vinte outras coisas. Escreveram-se romances, realmente? Salvo um ou outro, não creio que se possa responder que sim.” DE FARIA, Octávio. **Excesso de Norte** in: MARTINS, Wilson. História da Inteligência Brasileira. Vol. VII. *Op. Cit.* p. 46.

<sup>120</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>121</sup> *Idem*. **Literatura interiorizada e o real**. In: *Op. cit.*, p. 52.

<sup>122</sup> *Idem*. **Personagem e Classe social**. In: *Op. cit.*, p. 45.

<sup>123</sup> *Idem*. **Regionalismo e espírito nacional**. In: *Op. cit.*, p. 39. Segundo Kasimir Edschmid, este é o estatuto mítico intencionado pelo Expressionismo: “Ele [Expressionismo] é supranacional. Ele não é somente assunto da arte. É exigência do espírito. Não é programa de estilo. É um problema da alma. Uma coisa da Humanidade” DE LIMA, Mariângela Alves. **Dramaturgia Expressionista** in: GUINSBURG, J. (org), *Op. Cit.*, p. 191.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel. **Personagem e Classe social**. In: *Op. cit.*, p. 43 e “[I]nsistia em nos aborrecer com os seus falsos elogios à nova descoberta de sensação: o romance proletário – esse disparate de importação recente que nos está fazendo perder um romancista de real interesse e ameaçando outro bem seriamente...” DE FARIA, Octavio. *idem*, p. 10.

<sup>126</sup> CÂNDIDO, Antonio. **A Nova Narrativa** in: A educação pela noite & novos ensaios São Paulo; Ática, 1989, p. 202-3. Vide os pormenores desta contenda no capítulo assinalado.



conduzem a disponibilidades bem-aventuradas nos valores cristãos<sup>127</sup>. Eis aí o sentido da expressão em intensidades destrutivas, obsedantes, mórbidas e, por vezes, indeterminadas “mas onde tudo encontra eco, tudo ressoa”<sup>128</sup> em alguma forma de absoluto ou força sobrenatural, como averiguável em Cornélio Penna:

E eu sabia, pressentindo-os, que entre eles havia doentes de toda a sorte, que ali estavam na ânsia de alívio e de salvação, que surgiria, para eles, com o sol. A fé formava um halo em torno daqueles corpos inanimados, e todo o pátio parecia habitado por uma só alma adormentada.

Contemplei-as, na penumbra, pois o luar não penetrara até ali, a todas aquelas misérias, divinizadas por uma esperança comum, abstraí-me, pouco a pouco, de toda a agitação que me angustiava momentos antes, e, ao penetrar, insensivelmente, em uma região mais pura, vi-me diante de meus próprios olhos, voltados para dentro.

Bem longe, em meu coração, brotava um canto incerto, lembrado sem surpresa. Era como uma adolescência de sangue pobre, lânguida e cortada de luzes de primavera, muito suave e muito humilde.<sup>129</sup>

E em Lúcio Cardoso:

Madalena perguntava a si mesma se teria Maria esperado o dia todo, na mesma posição, indiferente ao tempo e às sensações exteriores... Possivelmente. Mesmo ela, ao defrontar aquela docilidade, aquele ar de indiferença e de abatimento diante do egoísmo do mundo, sentia-se ferida por uma inquietação

---

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel. **Literatura interiorizada e o real**. In: *Idem*, p. 53.

<sup>129</sup> PENNA, Cornélio. **Fronteira**. in: *Romances Completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 159.

inesperada, sensação de alguma coisa dolorosa de repente no fundo da sua alma como um sentimento desconhecido de culpa. Sozinha, subiu para o seu quarto e acendeu as luzes, acalentada por essa visão familiar do velho quarto que conhecia todas as suas penas e todas as suas alegrias. Rapidamente, a lembrança de Maria desapareceu ainda uma vez do seu pensamento, e uma nova idéia começou a absorvê-la: Pedro viria jantar? E no mesmo instante, sentindo o coração bater mais forte, pensou que isso era extraordinariamente difícil, quase impossível. Ultimamente, sem que ela pudesse saber por quê, Pedro passava fora a maior parte do seu tempo. Mas, naquela noite, por mobilidade de convicção ou um certo pressentimento mais forte, agarrava-se absurdamente a essa esperança.<sup>130</sup>

Em *O inútil de cada um*, contudo, há uma inteligibilidade específica que passa ao largo do grotesco e do religioso<sup>131</sup>, atravessando as questões morais na medida em que a escrita tergiversa pelos mais variados temas que vão da imitação da fala popular à descrição psicológica de um narrador irrequieto, mas ainda que melancólico e por vezes trágico, evita prostrar-se por completo, pelas idas e vindas do pensamento traçado:

Tudo em equilíbrio – beco, lampião, botequim. Parede fóssil, com contas de multiplicar e nomes... a carvão. O beco – “Cavalgada dos paralelepípedos”

.....

- Não compro o Urú, já disse!

---

<sup>130</sup> CARDOSO, Lúcio. **A luz no subsolo**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003, p. 40-41.

<sup>131</sup> Um exemplo do grotesco e religioso é a poesia de G. Heym: “da interpenetração dos momentos trágicos e cômicos nasce uma cena terrivelmente grotesca, que reflete drasticamente a realidade dessas vidas inutilizadas e esmagadas em sua essência. É assim que o poeta lhe atribui valor, pois torna-os objeto da compaixão.” FLEISCHER, Marion. *Idem In: GUINSBURG, J. (org). op. cit.*, p. 73.

- Não tem outro no mercado, freguês!
- ... Caro p'rá xúxú!... bicho da terra... vergonha!
- Fica por vinte, tá aí.

Esperei no carro. A atenção, mal à toa – já para o botequim de novo:

- ... ahn.
  - De noite fomo pro cais. Panhei laranja boiando.
  - ... ahn.
  - ... Cascava c'os dentes e ria pra mim. Gemi pra ela:
  - Minha negra... - Pegou, parou de cascá.
  - ... ahn. Tinha lua?
  - Tinha... Novinha!
- Cuspiu o cigarro.
- Daí?
  - ... Trás d'um jacá alto...
  - ... ahn.
  - Depois largou c'um poveiro. Teve três mês no xadrez.
  - ahn... Também tive uma ansim.
  - Fugiu?
  - Casei.<sup>132</sup>

O espaço cênico se estabelece logo nas primeiras linhas, como se se tratasse de uma peça teatral. O perspectivismo é ampliado a ponto de se desperspectivizar na medida em que, aos poucos, a configuração imagística provoca sensações que atenuam as referências ao mundo, penetrando na percepção inconsciente do gozo e, por conseguinte, do estranhamento. No decorrer da obra, as inserções súbitas e as mudanças radicais de cenário tornarão o discurso narrativo difuso, fragilizando a escritura, pelo silêncio que lhe é imposto. O extremo deste movimento estaria na desfiguração por completa da experiência cotidiana, até que não

---

<sup>132</sup> Optei por seguir as edições de 1934 [pasta 64A1] e 1935 [pasta 64A2] depositadas no Arquivo Mário Peixoto, pois na edição republicada em 1996 não há mais o espaçamento entre os textos e as reticências ou pontos acumulados antes do início do diálogo. Não se sabe ao certo a razão desta alteração na edição da Sette Letras.

“reste sequer um indício”<sup>133</sup>. A dramaturgia peixoteana às vezes pende a isso, mas sem soçobrar por conta da circunscrição proporcionada pela flutuação romanesca da escritura sobre uma “linguagem dinâmica da cor”<sup>134</sup>.

A “individualidade frente a esse ato de excessivo abandono”<sup>135</sup> é capaz de jogar de variados modos, de acordo com a dinâmica dos personagens. Há personagens com forte teor moral, como principalmente Cássio que apesar de pisar “com os sapatos finos de verniz...”<sup>136</sup> pratica experimentos científicos no cão ‘Ruivo’; personagens onipresentes que aparecem sobre o formato de reminiscências, como “Adriana”, a figura materna dotada de sensualidade, e “Atahualpa”, a paterna figura dominadora; e personagens secundários meramente esboçados sob escritura errante, como “Victor”, segundo excerto abaixo:

Examino as brochuras amarelentas, sem dorso, espalhadas pelo chão:

- Quem gosta de ver figuras, “Fulano”, devia ter um padrão como Victor.

Não teria muito carinho, mas em compensação, desenhos e mais desenhos, para acompanhar o contorno com a cabeça, as orelhas a prumo, sentado muito direito, como você faz.

[...]

“Fulano” espichou-se de novo, calmo.

Não poderei contar-lhe de alguém, que usa fisionomias como gravatas; porque, na certa, logo indagaria a cor...

Suponha um ambiente qualquer, em véspera de mudança, e onde falte apenas o último telefonema. Coloque Victor nele, estranho a tudo, que irá feito ao telefone pedir o número da “Transportes”. Coincide. Certo, como a prega traseira do próprio casaco... Mas alguma coisa os corrompe; vê-se... Num, não é o suicídio... No outro, não é o ouro que ele tem ao lado. Ambos: um só, aliás.

- Louro?

A interrogação prolongou-se suspensa, percebendo na parede uma

---

<sup>133</sup> DE LIMA, Mariângela Alves. *Idem In: GUINSBURG, J. (org.) Op. Cit.*, p. 197.

<sup>134</sup> CARDINAL, Roger. *Op. Cit.* p. 64.

<sup>135</sup> *Ibidem.* p. 67 e 69, respectivamente.

<sup>136</sup> **OIDCU**, p. 111.

sombra imóvel. “Fulano” chegou-se. Acariciei-o, voltando-me aos poucos imperceptivelmente:

- Cássio!

A assombração é que me fitava assombrada:

- Que é que está fazendo aí, gente?! ...procurei!... procurei!...

- Nada! fecha a porta. E a Melania?

“Fulano” não quis saber dos meus dedos nos ouvidos...<sup>137</sup>

De repente, telefonema e Victor dão vazão a uma interrogação sem resposta e completamente inesperada. Essa “coisa” corromperia o indivíduo “Victor” enquanto sujeito histórico, responsável pela carga valorativa do enunciado, e o objeto “telefone”, diretamente veiculado ao sentido que o narrador onisciente torna polissêmico em Victor, dissolvendo-o em perda de nome e imagem. “Louro?” poderia ser a fala de Victor ao telefone, mas não há continuidade que ateste esta lógica corrente. Quanto mais polissêmico, menos taxativo. O prazer da linguagem articulada é, portanto, suspenso, o distanciamento se instaura pela sustação que coagula valores improváveis ou impossíveis como um “Louro?”, por exemplo.

A diluição dos lugares de fala, entretanto, parece não ser inteiramente arbitrária, porque não se trata de um disfarce daquilo que os personagens dizem, mas de um discurso com significados incertos pelo fato de ecoarem diferentes sentidos e imagens<sup>138</sup>. Uma linguagem instável pautada na experiência, o que corroboraria para a ideia de uma escritura com tonalidades abstratas. Abstrata por conta dos contornos confundirem-se, tais quais na pintura, seja na fusão, associação de ideias distintas ou em cortes abruptos<sup>139</sup>. A relação do Expressionismo literário com a pintura se faz necessária, uma vez que se trata de uma arte manifestada pela ação e para o ser<sup>140</sup>.

---

<sup>137</sup> OIDCU, p. 68-69.

<sup>138</sup> JUDOVITZ, Dalia *Op. Cit.* p. 50.

<sup>139</sup> O conceito é definido por Roger Cardinal, em “O expressionismo”, p.80-81 e 85 e “Uma forma é abstrata não porque deixa de remeter a um objeto, mas sim porque remete a esse objeto como movimento e, neste sentido, como algo literalmente irreproduzível” KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio da luz: a pintura in: O silêncio primordial.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, p. 134.

<sup>140</sup> GONÇALVES, Aguinaldo José. *Idem In: GUINSBERG, J. (org). op. Cit.* p. 694 e 695. Aguinaldo constata também que “o termo Expressionismo, primeiramente utilizado para designar uma forma de manifestação plástica, apenas tardiamente foi utilizado para descrever o fenômeno literário.” *Ibidem*, p. 710. Neste sentido,

Isentos de um centro ou prioridade, os gestos performáticos ganham poder político naquilo que instantaneamente exagera e desorienta o fluxo narrativo<sup>141</sup>. Neste momento, o movimento se torna uma forma de escapatória ao desânimo e à claustrofobia das forças opressivas que traumatizam o indivíduo<sup>142</sup>. A partir do esfumaçamento das referencialidades, peculiar à dinâmica expressionista, a escritura improvisa, em entusiasmo e convicção íntima, como consta no *shot* 852 de *OSSAR*:

vê-se mulher pelas costas, e que ainda dá uns dois ou três passos, aproximando-se mais do mar, e olhando para ele - assim que mulher para, a Câmera avança para ela, suspendendo o ângulo que era visto quase do chão (isto é: ângulo visual, de Gupi acororado) e indo focalizá-la em *close-up*, pela nuca - Câmera ainda não terminando a aproximação, a mulher vira-se de frente para a objetiva como se fosse dar uma resposta a Gupi - Câmera estaciona, ao mesmo tempo que a mulher perdendo o ímpeto com que se virou, presta subitamente atenção ao rolar das ondas, que ficaram às suas costas - a mulher como que se sente fascinar um instante por elas, embora continue olhando para a frente - a fotografia desfocaliza-se lentamente de sobre a mulher, surgindo então em foco, o fundo do quadro, onde se vê as ondas rolando fragorosamente na praia - a cerração continua - só a beira da praia é nítida, o mar ao fundo, permanecendo a mancha cinza toldada pelo nevoeiro - o ruído das ondas cresce em nitidez e intensidade, junto com a mudança, como se a Câmera, além do foco, houvesse também se aproximado - durante o rápido instante dessa mudança, o rosto da mulher continua sempre visível em primeiro

---

a abstração parece um caminho necessário à estética expressionista. Sobre o expressionismo abstrato: FELDMAN, Morton. **Notas biográficas** in: *Pensamiento verticales*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012, p.21-25;; e KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio da luz: a pintura** in: *Idem*. p. 133-158.

<sup>141</sup> “Um quadro ou um poema podem assumir uma forma que deva sua origem não mais a uma solicitação externa, mas ao próprio ímpeto de usar o pincel ou a caneta: o impulso expressivo em sua forma essencial. É aí que o ato criativo alcança uma misteriosa transcendência. É aí que o pintor ou a pena, libertos de qualquer intenção prévia, funcionam em toda sua potencialidade, e cumprem sua finalidade nos seus próprios termos”  
CARDINAL, Roger. *Opus Cit*, p. 105.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 88.

plano, apenas quase desmanchado pela desfocalização - em seguida, o foco volta para o rosto da mulher, ao mesmo tempo que as ondas ao fundo, perdem a nitidez, e o ruído diminui bruscamente, como se a Câmera se distanciasse - a mulher esboça um sorriso e fala, desta vez então, olhando para Gupi: “JÁ SABIA DISSO...!” - assim que a mulher fala (ao mesmo tempo que a Câmera afasta-se ligeiramente, o suficiente para que ela seja vista até pouco abaixo dos ombros), mulher vira-se de novo, um instante, para o mar, vendo se vê algo, e faz menção de tornar outra vez para Gupi e subir a praia - assim que começa a virar-se de novo –

A decupagem surpreendentemente minuciosa de Peixoto tenta potencializar os dramas amorosos vivenciados pelos personagens. A câmera participa neste processo oferecendo toda uma plasticidade de movimentos e perspectivas, endossados pelo recurso musical, e acentuado ao estertor pela aproximação ou distanciamento da imagem. O silêncio permeia uma tensão reveladora porque por mais que a descrição tente idealizar de forma absoluta a captura da representação de maneira dramatúrgica, os personagens, na vivência das paixões, são trágicos por serem incognoscíveis. O mesmo se aplica a *O inútil de cada um*, com a diferença de que neste a linguagem pode ser torcida e sabotada mais vezes, escapando aos sistemas de inteligibilidade, pois o corpo se faz granularmente, letra a letra.

A improvisação à luz de conteúdos finos e frágeis, “eclode toda a vez que o signo visual entra em conflito com sua significação esperada”, acedendo a expressões que extrapolam a descrição representativa.<sup>143</sup> Assim como nas manifestações expressionistas, a dramaturgia das linhas, cores e formas se configuram gestualmente. Todavia a escritura peixoteana não trata apenas de angústias acerca do amor e da perecibilidade da vida, mas também do distanciamento pela equipolência das mesmas. Entre outras palavras, a escritura sugere, permitindo o cortejo de ideias em torno da não-aniquilação, um passo para a suspensão do juízo e ao grau zero da significação<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> MOTTA, Leda Tenório da. **Barthes em Godard: críticas suntuosas e imagens que machucam**. São Paulo: Iluminuras, 2015. p. 33

<sup>144</sup> BARTHES, Roland. **O Neutro**. *Opus Cit.* p. 299-300. O conceito de “cortejo” cunhado por Barthes é também desenvolvido por Blanchot: “Contrariamente às ‘revoluções tradicionais’, não se tratava apenas de tomar o

O percurso peixoteano inicia as primeiras páginas com diálogos que remontam o modernismo dos Andrades, mas logo deriva para algo mais sombrio e angustiante como a literatura intimista de base expressionista, produzida no Rio de Janeiro naquele momento. Decerto, a estruturação de *O inútil de cada um* apresenta dinâmicas distintas em meio a um mesmo problema metafísico (morte\inutilidade), o que o faz dela um palimpsesto impuro e espiralado, coincidindo às vezes o ponto de partida e o de chegada, e em tergiversações que potencializam a escritura.

Entretanto pode-se dizer que haja nele um “brasilianismo” andradiano, pois apesar da voz solitária do narrador, há miríades de vozes datadas. A representação mostra a cultura do circo, dos cinemas no centro do Rio, com os neons e cartazes espalhados ou ainda o litoral fluminense dos pescadores, diferindo assim dos romances de Lúcio Cardoso, onde a miséria humana se concentraria nos mangues das prostitutas, nas favelas, em lugares esquecidos pelo poder público. O diretor de *Limite*, por sua vez, não se força a ir aos lugares decadentes. E isto por conta do tom memorialista que permeia a sua obra conduzindo a algumas afinidades bem específicas e em argumentos fugidios, mais imediatos e dissonantes.

O pensamento imagético se dá pela montagem, naquilo que a imagem revela ou dissimula, na realidade que a sensação inaugura. Improvisa o prazer, em expressões pouco usuais, mas fortemente visuais. Na ausência de um referencial, vibram “os próprios materiais do seu meio de expressão”<sup>145</sup>, como forma de evadir da máscara vulgar do tempo. Como efeito, a escrita o põe em movimento, num presente em constante transformação e em definição. Quer dizer, os momentos expressionistas de luz baça e obscura da trama terminam por intercambiar espontaneidades radiantes num tom confessional, em correspondência. Imagens, portanto, não mais capturadas ou agarradas, e sim resgatadas; imagens apaixonadas que ganham estatuto de gerúndio<sup>146</sup>, servindo de ponto de apoio para um algo a mais da experiência “que possa tocar com o dedo o valor *virtual* daquilo que tentamos apreender sob o termo *visual*”<sup>147</sup>. Entre outras palavras, sair da intelecção dicotômica e adentrar na leitura de

---

poder para substituí-lo por outro [...], mas de deixar manifestar-se, fora de qualquer interesse utilitário, uma possibilidade de estar-junto” BLANCHOT, Maurice. *La Communauté inavouable* apud: PELBART, Peter Pál. **Excursão sobre o desastre** In: Barthes/Blanchot: um encontro possível? Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 72.

<sup>145</sup> CARDINAL, Roger. *Op. Cit.*, p. 105 e 110.

<sup>146</sup> KOVADLOFF, Santiago. *Op. Cit.*, p. 157.

<sup>147</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem como rasgadura e a morte do deus encarnado** in: Diante da



um afeto com o código esvaziado, um *terceiro sentido*<sup>148</sup> ou ainda também o romanesco, pelo que os procedimentos diarísticos proporcionam.

Em *Limite*, o drama vivenciado pelos personagens no barco à deriva não se resume às vidas particulares. Como a própria crítica anuncia, trata-se do vivenciamento da limitação humana em meio a inutilidade de todo o fazer<sup>149</sup>, isto é, o drama particular (do sujeito) recria o coletivo (do humano). Daí os personagens não terem nome definido. Daí também o lirismo poético, da obra que se quer sublime em sua verticalidade, contemplação para os olhos.

No entanto, em *O sono sobre a areia*, os personagens têm nomes próprios e a dramaturgia se estabelece na encenação da relação conflituosa entre eles, a maior parte das vezes pautadas nos diálogos. A passagem rápida de um lugar para outro dá margem a uma poética espacial ancorada em muitos pontos de vista, seja na perspectiva do personagem, no objetivo do referencial e em estranhas arbitrariedades<sup>150</sup>. Uma poética que tenciona esgotar a representação, a perder o Eu que escreve. Cito OSSAR, trecho do *shot 770*:

Gupi na cama; agora calmo e dormindo profundamente - (voltando à mesa, e do outro lado, aonde ainda a Câmera não esteve): - Marco sentado numa cadeira, a cabeça apoiada sobre a mesa (Câmera desce ao longo do seu braço) e o braço esticado, sobre a mesma (Câmera continua a descer-lhe até a mão) - perto da mão, um pouquinho ainda afastado dos dedos, que ele conserva estendidos (como se tivesse deixado o copo naquele instante), um copo conservando ainda um pouco de bebida no fundo - e por baixo desses mesmos dedos de Marco, a mão de Eva, que segura um cigarro aceso (e sobre a qual ele pousa a sua), e que se retira assim que a Câmera a detalha - Câmera

---

Imagem. São Paulo: Editora 34, p. 187.

<sup>148</sup> Sobre a definição barthesiana: “Trata-se de um conceito que se refere a uma utopia da linguagem, um estado de ‘a-linguagem’, de bloqueio em que parece ser abolido todo desejo e toda necessidade de proliferação e de desdobramento: signo de uma plenitude que suspende a linguagem.” FONTANARI, Rodrigo. **A inquietante Câmara Clara**. *Op. Cit*, p. 37.

<sup>149</sup> Vide publicações de Octávio de Faria, Saulo Pereira de Mello, Marcos André, Maria Eugênia Celso, dentre outros no Arquivo Mário Peixoto. PASTA 4B.

<sup>150</sup> SZANIAWSKI, Jeremi. *Cinema of Alexander Sokurov: Figures of Paradox*. London & New York: Wallflower press, 2014, p. 48.

suspende, acompanhando a mão da mulher, que se retira, indo focalizar Eva (então em *medium-shot*; busto) terminando de levar a mão à boca, com um olhar meio compadecido, e tragando uma baforada do cigarro (Eva, está sentada na quina da mesa com as pernas cruzadas); acompanhando em seguida a longa baforada de fumo que a mulher sopra; Câmera (como se quisesse nela se diluir) continua-lhe na direção, nela penetrando, indo focalizar adiante, a parasita, que está pendurada ao fundo, na janela de caixilhos - agarrado ao toco, resta apenas uma haste pendida, onde as flores estão secas; no declive do caixilho embaçado (que se abre só na parte de baixo, apoiando-se sobre dois ganchos que o afastam pelo lado de fora), escorrem e depois gotejam, em derradeiros vestígios do temporal que estiou  
- DESFOQUE -

A lida memorialista do romance em torno da fatal perda do ente amado se dá por uma lógica parecida ao filme, na pretensão de esgotamento da representação, pela articulação de múltiplas vozes e pontos de vista, pelo “excesso de linguagem”, tendendo ao excessivamente teatral e diversificado<sup>151</sup>. O resultado desse processo está na flutuação do Eu que se pressupõe coletivo, pois fragilizado recompõe-se em outrem. Não seria outrem a principal dinâmica do corpo escritural?

Vale ressaltar, portanto, que não se trata de uma linguagem plenamente autárquica da forma, sem intenções comunicativas. Isto porque a significação permanece – ainda que provisoriamente – mesmo que não haja um interesse expresso em comunicar. Há o impulso vertical, mas há a intenção também em trazer para perto o interlocutor, pelas ocorrências incidentais. Não se trata de uma obra radical, indiferente e histriônica, como a vanguarda extrema o é, em suas polainas românticas. Há uma transparência no sentido da determinação, para o estabelecimento de relações, ainda que superficialmente.

O poder alcançado pela insinuação no silêncio dos interditos, e que se faz enquanto breve intervalo, frase solta colocada separadamente ao parágrafo, é ambíguo e indefinido,

---

<sup>151</sup> CULLER, Jonathan. **Barthes: a very short introduction**. *Opus cit.*, p. 38 e 77.

abrindo espaço às identidades dissimuladas em disponibilidades interpretativas<sup>152</sup> e às profundidades ornamentais provenientes do estilo, mas também às superficialidades do Neutro, como desdobrarei no capítulo a seguir.

---

<sup>152</sup> “A singularidade de Valéry é que dá à obra o nome do espírito mas de tal modo que o concebe de maneira equívoca como forma. Forma que ora tem o sentido de um poder vazio, capacidade de substituição que precede e possibilita uma infinidade de objetos realizáveis, ora possui a realidade plástica concreta de uma forma realizada. [...] A poesia, a criação, é assim a ambiguidade de um e de outro”. BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 91.

## CAPÍTULO 2: TÁTICAS DE FALSEAMENTO

When something is rooted in me when I know its source to be myself, I am absolutely sure that it won't be wrongs it won't be falsified.<sup>153</sup>

A “cor brique” – uma frase sem procedência, sem expressão, sem vida, mas que pela segunda vez acordava em mim violento desespero, exaltação mórbida antes, pela submissão com que a ela me entregava, deixando-a crescer, instigando-a, até tornar-se prazer.<sup>154</sup>

No capítulo III do romance, o narrador discorre sobre o modo pelo qual instituiu a “cor brique” a partir da cigareira antiga, herdada de sua recém-falecida mãe. Advinda como por um “estalo” de uma “visão aguda de intuição”, o narrador vê na cor a rasgadura de um mundo “para além do qual a lógica mostra a sua falha”<sup>155</sup>. Pela rasgadura desloca-se o sentido constituído pelo tempo histórico do “isso-foi” do luto representado pela cigareira rumo à instituição do “isso-é” compositivo, do figurado ao figurante, liberando-o “da camisa-de-força do modelo objeto-designação”<sup>156</sup>.

Mas onde está, afinal, o ponto cego no qual toda a estrutura colapsa? Na literalidade da cor. Por meio dela, os dedos peixoteanos imprimem uma força de enunciação intensa,

---

<sup>153</sup> **Interview with Hélène Cixous** *apud*: MACGILLIVRAY, Catherine A. F. Introduction: The Political Is — (and the) Poetical. *In*: CIXOUS, Hélène. *Manna: for the Mandelstams for the Mandelas*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. p. xiv.

<sup>154</sup> **OIDCU**. p. 20.

<sup>155</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. *Op. Cit*, p. 187.

<sup>156</sup> HEBECHE, Luiz. **Conceito de imaginação para Wittgenstein**. *In*: *Natureza humana*. Versão 5, n.2, São Paulo, dez. 2003, p. 393.

permitindo um efeito de duração no tempo<sup>157</sup> enquanto conexão de elementos distintos entre si. Por exemplo, ao observar um cartaz ou uma carteira de cor similar ou afim ao objeto de recordação, desdobra um tempo, um lugar, em que optou por conceber a cor no nome. Talvez porque a cor é mais intensa que o nome, dado o fato de que é uma literalidade e, por tanto, está no cotidiano, entregue a quem se dispõe a olhá-la. A cor é assim o que sai do sentido afixado para o sentido que escapa e o efeito de duração é, portanto, atópico. No entanto, o que faz dela algo instigante à beira de “tornar-se prazer” está no modo como ela se reveste, abandonando a pele conformada no tempo histórico em troca de uma frequência oscilante na duração, pelo espaço imaginativo do vir a ser do visível.

Engendrar a literalidade “cor brique” sobre a descrição de uma cigareira não é abolir o sentido, mas esboçar pela escrita, na armação dele, um ritmo específico na duração, sensibilizando-se à fulguração de relações imagéticas enquanto a frágil alquimia perdurar. O artifício de emanação é o salto que encontrou para o tempo inalcançável de sua mãe, cuja lembrança direta causa uma “inquietação perene da alma presa que não se identifica, que agoniza, que quer sempre!”<sup>158</sup>, e já não pode. Como consequência, o indireto torna-se uma maneira de lidar com a mortificação, ao aprofundar o requinte do gosto no gesto que se desdobra e se faz sutil.

Um jogo se estabelece neste “solevamento do real”<sup>159</sup> e da lógica sistêmica, pela potência sem precedente da negação<sup>160</sup>. Por intermédio dela, o sentido escava o visível apontando para um ponto cego onde as imagens agregam-se. “O que informa é óptico. O que relaciona é linguístico”<sup>161</sup>. Isso significa ferir a legibilidade no que tange a ordenação dos dispositivos representados, uma perspectiva que, *a priori*, inexistia. Entre outras palavras, a virtualidade se instala enquanto “espetáculo interno das sensações”<sup>162</sup>.

O lugar do narrador atormentado pela realidade espessa cede espaço, então, ao esfumamento da referencialidade, que se basta na “mistura que valida a realização da linguagem, pelo espanto e instituição no plano pictórico”<sup>163</sup>. Pela rasgadura, as imagens

---

<sup>157</sup> KIRALY, Cesar. **Ceticismo e política**. *Op. Cit.*. P. 329-330.

<sup>158</sup> **OIDCU**, p. 21.

<sup>159</sup> BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 39.

<sup>160</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. Cit.* P. 188-189.

<sup>161</sup> BARTHES, Roland. Dentro dos olhos. *In: O óbvio e o obtuso*. *Op. Cit.* P. 278.

<sup>162</sup> **OIDCU**, p. 21

<sup>163</sup> KIRALY, Cesar. **Ceticismo e política** *op. Cit.* P. 337, 339 e 340

autorizam um desvio, um distanciamento, no viés indireto, diferindo do enredo, nos movimentos acelerados que auto-realiza. O desvio da imagem remete à postura de Roland Barthes perante o regime das *dóxas*, do evidente e do já instituído, no sentido de considerar o estranhamento como significativo para a instituição do novo\diferente. Por exemplo, em *OSSAR* no close-up *shot* 625, a metafísica do “campo cego”<sup>164</sup> se enuncia:

Gupi acabando de debruçar-se ao lado da mulher - Gupi beija-lhe a face, depois os olhos, a testa e por fim os lóbulos da orelha - em meio de beijar-lhe os lóbulos da orelha, a Câmera faz um rápido panorama, para os pés dos dois mais embaixo na pedra, que estão molhando-se n'água, sem que eles pareçam dar por isso - Câmera volta em panorama rápido e focaliza o busto dos dois, de novo, enquanto Gupi já beija a face de Eva, acabando por beijar-lhe a boca - assim que beija mulher na boca (que parece insensível às carícias dele, olhando-o estranhamente, sobre a testa), Câmera roda pelo infinito, ao redor, e volta a focalizá-los ainda no mesmo beijo - Gupi vai beijar-lhe a mão - em meio do gesto de ir beijar-lhe a mão -

Diante de expressões afetuosas de Gupi, a recusa da mulher. A tática empregada é de movimentar o olho, girando-a numa tal vontade de escrever a aflição no olhar enquadrado e vazio da câmera, preenchendo-a de nervos e arestas<sup>165</sup> instituidoras de um deslocamento traumático, enquanto experimento dramaturgico. Este tremor, verificável também em *Limite*, fornece ao espectador a sensação de que algo se deflagrará naquela paisagem com tantas dinâmicas envolvidas ao mesmo tempo.

Os elementos alegórico-metafóricos são inúmeros em *OSSAR*. A concepção de que “o

---

<sup>164</sup> BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia.** *Op. Cit.*, p.86.

<sup>165</sup> O conceito de “campo cego” foi definido por Steven Ungar, com as seguintes palavras: “Whatever pertinence there happens to be comes only in the margins, the interpolations, the parentheses, aslant; it is the subject's voice off, as we say, off-camera, off-microphone, offstage. UNGAR, Steven. Persistence of the Image: Barthes, Photography, and the Resistance to Film *in*: UNGAR, Steven; MCGRAW, Betty R. (org.) **Signs in Culture: Roland Barthes Today.** Iowa: University of Iowa Press, 1989, p.140.

sentido não para grosseiramente na coisa dita”<sup>166</sup> remete para um além ou aquém de uma temática protocolada e da locução obsessiva do Expressionismo<sup>167</sup>, em prol de crenças mais indiretas e insuficientes.

O *shot* 86 “[...] mulher dá uns passos para a frente e suspendendo o rosto olha para a copa das árvores” seguido pelo subsequente *shot* 87, “ponta das árvores, negras, no céu –” vincula alegorias metafóricas regulares a que se atribui o sentimento da personagem mimeticamente reproduzido na paisagem. Primeiro a forma trazida pela “ponta”, um galho sem folhas, depois a coloração “negras”, empregada no sentido de reforçar o tônus trazido por “ponta”. Inscrições na descrição que enfraquecem radicalmente a imagem, ao torná-la previsível, representante de uma dada realidade.

A metáfora luminosa, entretanto, assenta uma elasticidade<sup>168</sup> do sentido instituído, como em “acompanhando-lhe o lábio em cima, o traço mais claro do bigode rapado, como um pano de fígado.”<sup>169</sup>. Ela se define como um “[p]onto de encontro entre o arrebatamento que liberta e a compreensão que organiza<sup>170</sup>” e sua parte luminosa se deve ao fato da materialidade ser aplacada na descrição, mas mantida na enunciação. Daí “pano de fígado” se referir a língua. Esse procedimento poético expressionista de subtração e transmutação, pela via metafórica<sup>171</sup>, não traduz em termos familiares o que é estranho, mas estranha o que é habitual<sup>172</sup>, numa espécie de “sentimento superlativo do real” ou esfumaçamento do previsível. No caso do *shot* do Gúpi beijando a mulher, apesar de estarem com os pés na água

---

<sup>166</sup> BARTHES, Roland. **Caro Antonioni** In: Inéditos Vol. 3 - Imagem e Moda. *Opus cit.* p. 245.

<sup>167</sup> “[O] expressionismo passou a buscar motivos puramente sentimentais”, “mergulhad[o]s em si mesm[o]” BROCH, Hermann. **Espírito e espírito de época: ensaios sobre a cultura da modernidade**. *Op. Cit.* p. 93 e FLEISCHER, Marion. **O Expressionismo e a dissolução de valores tradicionais** in: GUINSBURG, J. *Op. Cit.*, p.74, respectivamente.

<sup>168</sup> “A metáfora é uma via de acesso ao significante: à falta de algoritmo, é ela quem pode evacuar o significado, sobretudo se se conseguir desoriginá-la (chamo metáfora inoriginada a uma cadeia de substituições onde nos abstermos de assinalar um termo fundador)” BARTHES, Roland. *S/Z. apud: NAVA, Luis Miguel*. Roland Barthes, romancista in: COLÓQUIO BARTHES. Leituras de Roland Barthes. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982,p. 193.

<sup>169</sup> OIDCU. p. 111.

<sup>170</sup> KOVADLOFF, Santiago. A palavra no abismo: poesia e silêncio In: **O silêncio primordial**. *Op. Cit.* p. 32

<sup>171</sup> “O problema da metáfora é central no Expressionismo”. GONÇALVES, Aguinaldo José. *Idem in: GUINSBERG, J. (org).* *Op. Cit.* p. 711.

<sup>172</sup> KOVADLOFF, Santiago. *Op. Cit.*, p. 32.

e não se darem por isso, a câmara estranha o habitual.

A enunciação da escritura a partir de um princípio flutuante faz falhar a “caixa da representação”, compelindo à carga de uma perversão ou gozo enquanto perda da consciência<sup>173</sup>. Uma vez que a causalidade é perdida, sobram as paixões e as abstrações, não o drama. Na disposição das curvas como quem se esquiva da reta, as sensações compelem por uma duração efêmera o bastante para instituição de ficcionalidade/falseamento. Friso a distinção entre falseamento e falsificação: falsificar é o modo pelo qual a atenção se concentra exclusivamente em imitar, copiando *ipsis literis* uma assinatura, “dando a perceber apenas o que já sabemos”<sup>174</sup>; falsear é expor-se à queda no espaço em risco, no “sem lugar”<sup>175</sup> da escritura.

E quando a literalidade é atravessada pela regularidade, desfaz-se a força da enunciação como possibilitadora de outras significações, desanimando a experiência política. Sem assombro e criação imaginativa, o caráter descritivo passa a conduzir os embates passionais reduzindo a potência do texto a uma coisa imitada e previsível. O indireto, neste caso, reanima a literalidade instituída, aguçando sentidos e diretrizes desconhecidas pela regularidade:

Estremeço, sem dar logo com a volta de César pela escada. Recalco a dedução instintiva da corrente e do níquel da chave, que ele vem rodopiando na mão. Experimento dessa vez um olhar mais seguro sobre ele, até bem próximo – mas penso ainda assim na outra coisa – na chave de Lia.

---

<sup>173</sup> Em entrevista à revista UMI, em 1972, Barthes salienta o gozo como algo diferente do prazer, pois “os textos do prazer são textos em geral do campo de cultura, que admitem a cultura, que psicanaliticamente se referem à cultura, à superfície imaginária do ego, por conseguinte a zonas muito reconciliadas, muito pacificadas do sujeito. Ao passo que o gozo sempre reside, afinal, na perversão ou, para falar muito grosseiramente, numa espécie de perda da consciência, de fetichização do objeto, de sismo, enfim de traumatismo muito rápido. Os textos chamados *modernos* estão, em geral, no campo do gozo” BARTHES, Roland. **Pela libertação de um pensamento pluralista** In: Inéditos Vol.4 – política. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 180 e **O prazer do texto** *op. Cit.*, p. 80.

<sup>174</sup> LODGE, David. O narrador não-confiável In: **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 162.

<sup>175</sup> “uma espécie de atividade que chamo atópica, quer dizer, sem lugar e em certa medida sem propriedade” BARTHES, Roland, **Inéditos Vol.4 – política**. *Op. Cit.*, p. 175.



E indago:

- Já vem? – referindo-me ao táxi.

César, antes de replicar, sentou-se ao meu lado, na posição displicente de quem afasta um chapéu para o alto da cabeça e recolhe uma corrente de chaves ao bolso da calça.

- Tive que telefonar para dois postos – explica-me aborrecido.

Reparo nas suas mãos vazias.

A chuva deixa-se cair ainda, com a má vontade de provisão desapontada que se vê esgotar muito depressa. Nenhum de nós se move. E enquanto aliso a capricho, com o polegar, a palma da mão que me interessa, parece-me ouvir, muito tênue, com os últimos respingos do aguaceiro, a longínqua cadência de extinção de outra chuva remota...

Vibro a acabrunhadora sensação de uma luz esmaecida e leitosa, da visão branca daqueles copos de há pouco.

“Acerco-me do bordo do copo cheio, com indizível repugnância – arrepio-me todo como se nunca mais escapasse ao confronto – uma, duas, três vezes repito gesto idêntico – e é eternamente aquilo – porque não forço nem falo”.

Mas, desta vez, sofro, então, a intrusão do “verde” – da roupa e do “feltro” verde de montaria de Adriana; e com ele – não sei porque só aí – chegando vêm, um a um, os incidentes esparsos que compuseram o todo:

... Embora estivessem na dianteira, deixando os outros atrás, pude vê-las.

Não que as observasse, mas por acaso – e pelo meu demônio também que nesse dia devia reinar – é que, estacando o meu cavalo, com certeza, esperei que Adriana, apeando, entregasse as rédeas a Lia<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> OIDCU, p. 141-142.

O narrador, por excelência, detém o poder de falsear\ falsificar a naturalidade de uma confidência. Por sua vez, não detém a imagem quando a sensação corre sobre o que vê: a capacidade predicativa da enunciação escapa pela imaginação até que “a imagem fique sem sujeito, a imagem enquanto imagem de sonho”<sup>177</sup>. A partir daí não é possível mais se falar em falsificação, pois não há modelo que a absorva e a preencha. O embaralhamento, a trapaça com aquilo que gruda e está inevitavelmente em todo lugar, como o tempo histórico, a resiliência da memória e a própria experiência, passam a responder pela falta e pelo risco da escritura em processo.

Sonhar e sentir são, para Mário Peixoto, indissociáveis. O não-lugar da escritura está onde Mário aceita e se abandona, verificável nos artifícios de acréscimo: o espaçamento entre os parágrafos aparentemente desconexos entre si, a pontuação frouxa, as analogias traçadas de maneira quase aleatória ou com uma lógica sub-reptícia, as aspas como expressão de pensamentos alucinados. Acrescentar é aqui tudo aquilo que aumenta, chegando a contradizer, precarizar e a variar<sup>178</sup>. O universo plástico da sensação é experimental a partir do momento em que força a enunciação, dissolvendo a mediação pela agremiação de valores arredados em novas rimas.

Outros chegam olhando para o relógio, e saem olhando para ele. Desses, guarda-se a cor de um olhar vago, um gesto rápido, e esquece-se. Se têm um elástico de metal na manga da camisa?! Um dente de ouro?! Um pigarro?!... Lembro-me do anel preto de um – tinha escarrado no chão. E há aqueles também, que se deixam ficar esquecidos numa mesa do canto, o pensamento perdido dentro deles. O café esfria na xícara, e o cobrador ronda-os com olhares de polícia. Têm a barba e o cabelo crescidos, e um olhar parado que busca a “brevidade” e os dois bolinhos da mesa, como identificando-se com eles na prisão de vidro. Podiam levantar a coberta, tão fácil! Mas só os apressados é que o fazem, e esses, saem ainda mastigando, com o palito na mão.<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. Cit.*, p. 193-194.

<sup>178</sup> STAROBINSKI, Jean. *Op. cit.* P. 246.

<sup>179</sup> OIDCU, p. 96.

Retardar é tanto escapar aos domínios da interpretação quanto obter um poder por intermédio de um ritmo estabelecido sobre o rito da leitura. É o arbítrio do “eterno ritmo que encontro em tudo”<sup>180</sup> onde se dá à observação do ruído, em revirar os sentidos de cima para baixo, de um lado para outro, quantas vezes for desejado, sem propósito imediato, senão o de bosquejar caminhos.

A atitude é montaigniana no que tange à escuta e leitura do corpo vestigial, “a fim de entender as limitações” “através dos hábitos, dos costumes, das doenças, dos prazeres. O corpo, como objeto de nossa observação, daquilo que consideramos como mais privado, pessoal e íntimo”<sup>181</sup>. Trata-se de uma forma de identificação afetivo-emocional com outrem, atitude que difere da estética expressionista, pelo caráter opinativo e transitório do sofrimento, quer dizer, sem aderir ou repelir ao conflito, numa dinâmica de autonomia política, cuja dramaturgia não se faz mais necessária.

Portanto, dois são os tipos de indiferenciação: os que ficam “esquecidos numa mesa do canto” e os que “saem ainda mastigando, com o palito na mão”. Duas maneiras de aprisionar-se ao tempo histórico, de se desanimar politicamente. De um lado, um alguém anulado pelas regularidades; de outro, um alguém preenchido pelas regularidades. No meio, o narrador atribuindo toda a carga do seu artigo definido à observação do cotidiano, evitando assumir, mas sem deixar de participar.

Muitos são os modos de se caminhar. Entre um pé e outro, pode-se intercalar um passo, uma duração, um norte sobre uma meta de valores instituídos, cuja suspensão é o efeito de menor gravidade. Solução chapliniana: entre “Estados Unidos” na esquerda e “México” na direita, opta pela fronteira, pondo um pé na esquerda e outro na direita<sup>182</sup>. Ou ainda, na linguagem peixoteana, num verso de *Mundéu*: “quando ouvia alguém tossir, assobiava”<sup>183</sup>. Eis a ideia do Neutro, expresso sobre o conceito da “cor brique”:

---

<sup>180</sup> **OIDCU**, p. 143.

<sup>181</sup> “Montaigne urges us to listen to and read the body, in order to understand the worldly limitations that define it through habits, customs, sickness, and pleasure. The body, as the object of our observation that we consider to be most private, personal, and intimate.” JUDOVITZ, Dalia. *Op. Cit.* P. 22. *Tradução minha*.

<sup>182</sup> Alusão ao curta-metragem de Charles Chaplin intitulado **O pastor de Almas** (*The Pilgrim*), exibido nos E.U.A, em 1918.

<sup>183</sup> **Baque** *in: M*, p. 35.

...Fora no dia do concerto do “Stutz”. Tomara um ônibus em companhia de Flávio para voltar para casa e tinha na mão, exatamente como agora, a cigareira antiga. Estendendo-a, ofereci-lhe um cigarro e ele elogiou-me o objeto. Falávamos com a voz entrecortada pela trepidação.

- É antiga – expliquei – Foi presente de Adriana.

E curvando-me para a esquerda, com a mão segura no encosto:

- Mamãe, sabe?

Comecei a lembrar que havia já três anos que dela só a retratos, objetos... E então, estalou-me uma visão aguda de intuição, ao mesmo tempo que a “cor brique”. Observei que passávamos o Teatro Municipal, entrando na Praça Marechal Floriano. “Cor brique”? repetia surpreso, o pulso acelerado como que pressentindo alívio, em ter achado aquela solução enorme. Solução do “eu soffro”, por tudo e com tudo, inquietação perene da alma presa que não se identifica, que agoniza, que quer sempre! Solução do imenso “inútil de cada um”! Continuava a acompanhar, com dupla agudeza, o espetáculo interno das sensações, e não o sentia. Analisava-o com a segurança de um vidro interposto.

- Bom título para aproveitar – pensei atordoado – a “cor brique”.

Mas o que ele me fazia sentir, ou ainda – não sentir – repetindo-o, bastava-me. Fechei a carteira com um estalido. Aquilo, que se me afigurava um objeto forte, quase eterno, aos boléus do auto-ônibus pareceu-me terrivelmente frágil.<sup>184</sup>

A “cor brique”, assim sendo, é pensada como uma “solução” a partir do momento em que autoriza uma des-identificação com o objeto amado, por um narrador que aceita a fragilidade e se aproveita disso para tergiversar sobre outras impressões. É um distanciamento que equivale a uma suspensão de juízo, porque o faz tranquilo, apesar de atordoado;

---

<sup>184</sup> OIDCU, p. 21.

autárquico, apesar de hesitante em relação às ações e palavras.

O romance é iniciado na voz do autor que ainda abotoa o texto com a necessidade de quem precisa dizer algo com urgência, seguido por capítulos curtíssimos, como se contabilizados estivessem sob a forma de pequenas notas, em silêncios plenos derivados da hesitação, prática que mais adiante irá descartar por completo. A “cor brique” é o que o faz trazer o estranhamento à escritura, diferindo assim da escrita pontuada em torno da dramaturgia do enredo, numa história de um amor pela mãe e de um pai ausente. Ele assim descreve o recebimento da cigareira:

[E] sem saber o que fazer, à toa, apanhei a cigareira no penteador.

- Gosta?

- Linda!

- Pode ficar... – ofereceu; como quem diz: - Vai ser sua mesmo...

Acertou – com quarenta e oito horas de antecedência. Deixou-me dez contos de renda por mês e a casa da Bocaina.

A coroa foi de lírios.

Não vesti luto.

Usei a cigareira.<sup>185</sup>

O corte frase a frase, verso a verso, é uma característica presente no romance em algumas passagens e expressa uma concisão haikainiana, quer dizer, de forma direta e breve, sem solenidades ou asperezas discursivas. É interessante notar o espaçamento como sinal de intensificação da expressão, a fim de que isoladas, possam afetar mais fortemente. O romance em si é irregular em sua estrutura, com capítulos que crescem de tamanhos, o silêncio resvalando em pausas e rumores que tremem a escritura, sob um narrador que se obstina a se

---

<sup>185</sup> ODICU, p. 53 e 54

compor, pelo embrenhar, aglutinar, desdobrar das imagens. Há variação rítmica em toda a obra. Mas o argumento da “cor brique” concede um momento de interposição e de flexão da escritura:

Quando começa a escurecer e as luzes acordam em sentinela, quando o burburinho é intenso na Avenida, e o tráfico impossível, transpirando febre, grandiosidade, balbúrdia; quando a cidade resfolega como um trem estafado parando na estação – aí, eu saio. Saio, para sentir-me também na onda que regurgita, empurra, comenta, que corre pelas ruas e calçadas para apanhar o ônibus, transmitindo no contágio a realidade estupenda de viver! Amimo a sensação na palma, cada vez mais embrenhando-me na multidão, na ânsia de polir alguma aresta nova...<sup>186</sup>

A “aresta nova” ou “levantar de coberta” mobilizam um olhar que foge à lamúria conflituosa sim-não, regulada e controlada pelas convenções. O esforço para o “desvendamento do enigma cotidiano”<sup>187</sup> distingue as coisas do mundo “como uma citação, não como uma fatalidade”<sup>188</sup>, desinflando qualquer expectativa que não seja a do contágio, em efeitos disparadores nem sempre conhecidos. “A flor no asfalto”, em Drummond; a “rede de brilhos alvejantes” num “beco fétido”, em Schulz<sup>189</sup>; o poeta sem rumo que se dispõe a pensar sobre os trejeitos graciosos da atendente, em Walser<sup>190</sup> ou as errâncias quixotescas do personagem Taugenichts<sup>191</sup>. Todos comprometidos com as potencialidades gratuitas das ordinárias literalidades, pelas argamassas da intimidade.

Sem fugir às particularidades, observam os jogos sociais e especulam relações entre causas distintas. Na liberdade destas causas, intervêm, interpretando imprudências com um

---

<sup>186</sup> OIDCU, p. 117.

<sup>187</sup> KIRALY, Cesar. *Op. Cit.* p. 341.

<sup>188</sup> BARTHES, Roland. *In: Inéditos – volume 3- Imagem e Moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 121.

<sup>189</sup> SCHULZ, Bruno. **Pã**. *In: Lojas de Canelas*. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1996. p. 69.

<sup>190</sup> WALSER, Robert. **Passeio de Domingo** in A Rosa. Lisboa: Relógio d’água, 2004. p. 14-7.

<sup>191</sup> EICHENDORFF, Joseph. **A vida de um imprestável**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

tom jocoso. São as causas sendo lidas como crenças, no que diz respeito a algo que permanece e a algo que muda. E pela impostura do silêncio, trapaceia o fato. Porque a escritura não se rende à descrição, mas a põe à frente, pelo perspectivismo moral e pela não-evidência. E aqui estamos no terreno do implícito, dos caprichos “delicodoces”<sup>192</sup>, a moldar o que seria uma crença composta ou, o que seria melhor, compositiva.

Um passo a mais no aguçamento e o enunciado estrepitoso descola-se da câmera-olho, cai no chão e roda: é o desejo que se aproxima no desdobrar da realeza íntima do gesto, na acentuação intensiva do até então inaudito, que não mais espelha o caminho pelo qual o outro caminha. Eis o poder do distanciamento que escapa às proposições maniqueístas do julgo, da relação interessada. E é esse raiar do campo imaginativo sobre a simplicidade nítida que propicia a deflagração da cor neutra, onde o falso é firmamento.

Explorava o olhar do gato e da mulher; entretanto, mais alguma coisa os aproximava. Não era apenas o olhar erguido dos dois na meia-luz estudada, nem o ângulo tomado do alto, favorável aquele efeito singular. Não. No fundo das retinas, arrematadas pelo oblíquo das sobrancelhas suspensas, lá, bem no fundo, onde a objetiva não alcança, e em certas dobras do cabelo jogado para trás, é que Adriana e o gato se encontravam!...<sup>193</sup>

Na indefinição ou no indireto, o fundo da imagem desaba dando voz a dilatações variadas que se cruzam, mesmo em se tratando de retas paralelas, autorizando a fabulação da relação que não se vê. Falsear torna-se um espaço ao céu aberto para o abandono decorrentes do movimento propalado pela intimidade, que permeia as malhas da literalidade constituída pela experiência cotidiana. Essa simpatia pelo “fulgor do real”<sup>194</sup> expõe a não-evidência da materialidade, pois indeterminada e insuficiente. Isso implica no reconhecimento de que as relações são vivas e se estabelecem de modo fugidio. A simpatia passa a ser o mote principal do Neutro, perante a perecibilidade das coisas no mundo.

---

<sup>192</sup> WALSER, Robert. A rapariga singular in: **A Rosa**. Lisboa: Relógio d’água, 2004, P: 94.

<sup>193</sup> **OIDCU**, p. 131.

<sup>194</sup> BARTHES, Roland. **Aula**. *Opus cit.*. P. 18

Embora o termo “neutro” remeta a impressões de monotonia e indiferença, instituí-lo é uma maneira de perceber mundos em equivalência entre si, o que resulta numa aporia: a profundidade encoberta, a nuance do “ainda não”, do “nem-nem”<sup>195</sup> ou a “ebriedade da água pura”<sup>196</sup>. Uma neutralidade ardente. A cor natural peixoteana é a cor ardente da sensação, na medida em que sentir torna-se ver e ver tornar-se sentir: uma forma de conceber, locomover. A concepção do Neutro gira em torno da disponibilização à afetação, à respiração<sup>197</sup> e sensação cética. O zero, portanto, interessa a prática cética. Por meio dele, o gesto torna-se tranquilo e sem finalidade última se não a do jogo da experiência com os costumes, como forma de apresentação e composição da química afetiva – o que, por sua vez, desarma o paradigma<sup>198</sup>: ponto chave para a suspensão do juízo.

Fala o lugar da instituição, no argumento definitivo, num *contra-plongée* cristalizado e...é como se as palavras fossem ditas antes mesmo de sair da boca. É o que Barthes define por sentido óbvio<sup>199</sup>. A parcialidade viabiliza a fluência e o escorrimento das imagens do pensamento, no que tange às reutilizações do espaço, às movimentações impulsionadas pela maturidade do gosto, enquanto cabedal de técnicas operativas (travessões, reticências, espaçamentos, metáforas e metonímias oblíquas, frases\pensamentos arbitrários).

Ainda que minorem a delicadeza da imaginação, uma vez que martelam pregos, parafusos, gonzos, sobre a superfície lisa do branco, confinando-a a um determinado lugar, eles servem como parâmetro para que posicionamentos estéticos se dêem mais incisiva e instantaneamente. Quando a apresentação do personagem investe em tudo, passando a seguir ao argumento labiríntico da linguagem, no uso do espaço então suprimido\trapaceado, a imagem e a própria lógica se abrem pela negatividade e silêncio, justamente pela incapacidade de tornar visível e legível. Neste sentido, contraditoriamente, a aceitação da vida cotidiana pelo viés da materialidade é responsável pelo seu próprio afastamento, enquanto

---

<sup>195</sup> *Idem. O Neutro. Opus cit.*, p. 108-9; 164-6.

<sup>196</sup> DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Opus cit.* p. 40.

<sup>197</sup> “Pensar es respirar porque pensamiento y vida no son universos separados sino vasos comunicantes: esto es aquello.” PAZ, Octavio. *La imagen in: El Arco y La Lira*. México: FCE, 2008, p. 106.

<sup>198</sup> “deformar de maneira a que ele não se inscreva uma repetição puramente fúnebre” Barthes, Roland. *n/d apud: NAVA, Luis Miguel. Roland Barthes, romancista In: COLÓQUIO BARTHES. op. Cit.* p. 198.

<sup>199</sup> “O sentido óbvio é aquele que já vem engajado numa forma de expressão, antes mesmo do ato comunicativo (o que pula na frente).” e “É o decorativo (cenarismo)”. MOTTA, Leda Tenório da. **Barthes em Godard: críticas suntuosas e imagens que machucam.** *Op. Cit.*, p. 120 e 124, respectivamente.



reserva e imaginação atribuídos ao modo fugidio como se experimenta o corpo escritural.

“No que faço, vejo apenas o que me cabe fazer”, é a frase montaigniana<sup>200</sup>. Se a incapacidade for pensada visando um fim, inaugura-se a pureza, o mito inviolável, da expressão irretocável. Eis a diferença fundamental de quem planeja a expressão: os afetos não são negociáveis. Caso haja desejo em mostrar dor ou amor, este não se mostra. Assim sendo, o afeto é o que mais se aproxima do risco da fusão, que seria sua volubilidade extrema na série de instantes descontínuos, cuja soma não chega a constituir um conjunto. É o caso do sentido obtuso barthesiano que aqui remeto<sup>201</sup>, expressado no potencial da significação não codificada, “na confusão da totalidade do sentido”<sup>202</sup> e do não-lugar compreendido, apesar de não verificável. Há inúmeras passagens na obra peixoteana que denotam uma espécie de devaneio de um corpo que não consegue reunir suas energias, especialmente no capítulo XII, em cuja descrição delira os pormenores de um jogo de cartas chamado “Bézigue”:

Melania, filha de escravos de meus bisavós, era o meu ponto estável na corrida. Perdido o equilíbrio, bastava vê-la, ou repetir: Melania... filha de antigos escravos... etc.... para encontrar-me. Fundo ainda obscuro de genealogia. Sempre gostei de mapas...

Da cadeira, examinava Cássio bulir nas cartas, a claridade rosa da lâmpada, brilhando-lhe no traço fino do bigode e na gravata azul com pastilhas brancas. Mostrou-me uma:

- Valete de “Bézigue”.

- Victor! – acrescentei, mas percebendo logo a distração.

Cássio julgou-me doido:

- O que?

Atrapalhei-me:

- Nada... é isso mesmo... Victor... é, ia perguntar se aquele cabelo pode chamar-se louro...

Vi-lhe uma ruga formar-se na testa, como a prolongar-se abaixo, na

---

<sup>200</sup> MONTAIGNE, Michel. Ensaios. In: STAROBINSKI, Jean. Montaigne em movimento. *Opus cit.* p. 218.

<sup>201</sup> “O sentido obtuso é um significante sem significado, daí a dificuldade para nomeá-lo: minha leitura fica suspensa entre a imagem e sua descrição.” BARTHES, Roland. O terceiro sentido *in: O óbvio e o obtuso* *Op. cit.*, p. 54.

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 56.

pequena divisão do queixo. Bateu de leve com a carta na quina da mesa, virado para a luz, que lhe deu um olhar de vidro. Jogou-a por fim sobre as outras, levantando-se. Reparei o baralho: damas, reis, valetes... Ali estava um, que me acompanhou à Bocaina, em vésperas de exame... e tinha salvo meu ponto de equilíbrio.

- Cássio!

Já tinha ido<sup>203</sup>.

No ato da nomeação, a visibilidade começa a se condensar, enrijecendo os contornos gradativamente. Nomes e adjetivos se somarão respaldados pelo ordenamento do enredo. Os personagens, como seres dotados de identidade e papéis específicos, ganham consistência, são particularizados. Isto minora os ruídos da imagem pela nitidez dos conteúdos. A fascinação peixoteana pela leveza desprovida de sentido aparente aponta para uma narrativa ficcional, uma atividade de resistência que permeie tanto no tempo fotográfico fixador do instante que se passou quanto no tempo do que se quer defender, mas cuja mistura se converte no não-tempo da escritura. Entre outras palavras, há uma insistência virtual que destoa da ideia de um sentimentalismo, na medida em que as imagens fotográficas se precarizam sob efeito de uma rasgadura. Esta inserção da fusão na trama textual abre a chance de dizer de outra forma<sup>204</sup>: a enunciação sobrepe-se ao enunciado, pluralizando o conteúdo analógico e fragilizando “a maneira como a sociedade pensa disso que se comunica”<sup>205</sup>, isto é, a representação.

No interior da interlocução, o discurso fragmentário é o discurso das imagens enevoadas, fronteiriças, lacunares, que estranham, alumbram ou frustram justamente pela distanciação do referente. E desta distanciação algo se inscreve como um traço gráfico no escoamento dispersivo – o que significa dizer que não mais reflete, tal qual estivesse “em estado permanente de depleção”<sup>206</sup>. Descontínuo e errante, os traços agravam devaneios, sequências esvaziadas e inúteis que propiciam algum tipo de experiência imersiva não

---

<sup>203</sup> OIDCU, p. 70-71.

<sup>204</sup> JANEIRA, Ana Luísa e BABO, Maria Augusta. **Entre o fragmentário e o aforístico** In: COLÓQUIO BARTHES. *Op. Cit.*, p. 243.

<sup>205</sup> BARTHES, Roland. Título não discriminado *apud* BATCHEN, Geoffrey título não discriminado In: BUENO, Iury Carlos. **O olhar sem a fome da definição**. RELEM, jan-jul, 2015, p. 101.

<sup>206</sup> BARTHES, Roland. O terceiro sentido In: **O óbvio e o obtuso** *Op. Cit.*, p. 55.

conhecida ou não praticada na descrição.

O cinematismo escritural renova o fôlego do sentimento a partir da virtualidade, onde a intensidade se dá em sua pura sorte, ao permanecer por mais algum tempo, insistindo o olhar a ponto de tudo deixar escapar e a tudo perder. Desta insistência, fruto de um desejo elíptico de atravessamento, o olhar é dificilmente nomeável, por não exigir clareza. Sua exigência é apenas a de olhar, isentando-se do destaque ou da declaração como forma de detalhamento<sup>207</sup>. Quanto mais acentuada a ênfase performativa, mais intratável é a interpretação. Entretanto, há uma diferença significativa entre o que lhe oferece ao olhar e o que se quer ver<sup>208</sup>. O máximo atrevimento que o experimento pode proporcionar é quando legitima a fissura da imagem pelo argumento extremado de preenchimento. Ao tentar, pelo preenchimento, para o movimento, a imagem racha e o tempo é abolido. Assim sendo a literalidade passa a ser crível novamente pela enunciação, pois visualizada ao nível da falta como uma projeção da experiência para um além-túmulo da visibilidade.

Legitimar, pela enunciação, o poder especulativo e, por isso, efêmero, da imagem é recortar, pôr em relevo determinados contornos, à força de uma *máscara-crença*<sup>209</sup> performativa. É estabelecer uma predominância do dizer sobre o dito. E é também se deparar com a surpresa, por acaso. Dá-se a inversão dos termos: a obra não mais espelha a realidade, mas realidades são espelhadas no que salta aos olhos e se autoapresenta enquanto materialidade. Assim sendo, não há um valor de utilidade. Aí está o furta-cor barthesiano, a “cor brique” cinemática que, impura, tudo equilibra pela *epoché* ou suspensão do juízo.

São poucos os momentos de suspensão de juízo, especialmente quando o narrador emerge perante dias chuvosos, numa marca notadamente expressionista, como se gritasse por toda a estrutura o tempo hedonista do seu querer e não poder. Contudo este tempo timidamente extravagante e elíptico parece delinear paradoxais atitudes romanescas, como se o narrador interrompesse subitamente a passagem agônica e dramatúrgica em torno da inutilidade do agir, para pôr entre parênteses uma confissão, para não deixar vir nomes à linguagem – uma generosidade comezinha ao leitor. Desliza a apreensão a ponto de suspender o juízo, trazendo à baila comentários incidentais, tais quais aqueles colocados nos diários de forma espontânea. Este tipo de escritura acaba por propiciar uma projeção da enunciação

---

<sup>207</sup> DIDI-HUBERMAN, Didi. *Op. Cit.*, p. 343.

<sup>208</sup> *Idem*. Diante dos olhos. In: **O óbvio e o obtuso** *Op. Cit.* P. 278-9.

<sup>209</sup> STAROBINSKI, Jean. *Op. Cit.*, P. 281.

sobre o enunciado, cuja base está na familiaridade:

Pobre Cássio!...

Nesse mesmo ano fui mandado para o colégio e, ao despedir-me, o beijo que me deu espontaneamente não me abalou nem a metade dos ensaiados nas suas roupas. Pelas raras cartas que trocamos durante os dez anos da minha ausência, cada vez me afastei mais – tornei mais visível minha incapacidade para querer bem. Numa das últimas, onde me comunicava a entrada para a Escola de Medicina, narrou-me o desfecho de uma primeira experiência sentimental. Terminava bem; literariamente falando – terminava com uma carta. Repetia-me por escrito o trecho decisivo:

‘Tenho pena de saber que você não goza perfeita saúde. Mas você está doente mesmo, ou está interpretando, encarnando algum galã romântico? (Olhe que eu já despertei para a realidade). Desejo-lhe saúde e modernismo, duas venturas sem as quais não se pode viver bem...’

Quando voltei para o Brasil, tinha completado minha obra; podia explicar sem nenhum remorso:

- Conheci Cássio. De fato. Foi no terceiro dia depois de minha chegada, que travamos relações... Nesse ponto, ele também teve sua pequena perfídia, presenteando Adriana, no dia, com o quadro de “Rugendas”. Quanto à conversa, girou em torno do seguinte:

Ele há tempos, durante uma parada de trem, n’uma viagem de recreio, distinguira, sentada na Estação, a mulher ideal! E detalhava: Bem feita, justa n’uma capa com cinto de fivela (era um dia chuvoso), as pernas cruzadas e braços estirados no encosto do banco. [...] Quis descer, a fim de convidá-la a tomar parte no espetáculo de amadores em que andava interessado. Dar-lhe o cartão. Enfim, não perdê-la de vista, explicando-lhe a raridade do acontecimento; expor-lhe até inconscientemente princípios filosóficos... – No fundo era verdade, sem o que não aliviaria o transvasamento interno. Hesitou. Por fim o trem partiu. E terminava revoltado: - ‘O pior, é a certeza de que nunca

mais encontrarei aquela desgraçada, que nem sequer supôs, no momento, ter alguém se interessado por ela, daquele jeito!

Sob aquela nova casca de defesa, eu podia com facilidade perceber ainda – não sem alguma graça – o antigo ‘órfão desgraçado’<sup>210</sup>.

Há passagens que lembram a ideia de *Limite*, em torno do sujeito partido, cindido, limitado. A última frase pontuada em *O inútil de cada um*: “Eu queria ajudar César, ajudarme, mas não podia.”<sup>211</sup>, revela alguma fatalidade do destino, de ordem moral ou existencial, que é mantida oculta e em dor.

Em linhas gerais são dois os tipos de abrangências: pela sideração ou rasgadura imagética presente no sentido obtuso e pelo romanesco. Ambos os tipos posicionando de maneira a fazer esquecer o desprazer do fim e a sensação de término/morte. “A verdade está na consistência”, escreve Barthes ao citar Poe<sup>212</sup>. Acrescento entre parênteses: do corpo afetivo. Porque a insistência do que faz martelar conteúdos e resoluções nos deixam ocupados ou preocupados, privando-nos do direito de levantarmos a cabeça. E na resignação não há cortejo ou “afluxo de ideias, de excitações, de associações”<sup>213</sup>, típicas às expressivas inexpressões de neutralidade.

A arbitrariedade das imagens deste corpo cravejado de consistências traceja um movimento impreciso na experiência, o que termina pondo a descrição à frente daquilo que se

---

<sup>210</sup> OIDCU, p. 45-46.

<sup>211</sup> É importante salientar que utilizei, neste caso, a versão de 1935, pois a terceira edição publicada em 1996 está incompleta, por conta do único exemplar disponível no Arquivo Mário Peixoto na época, ter sido aquele que Mário empregou para refeitura da edição de 1984, e que estava em péssimas condições. A última página estava aparentemente rasgada e, com isso, incompleta. Por isso foi publicado como “Eu queria [...], mas não podia” (OIDCU, p. 153). Não é possível saber se foi rasgada propositadamente por Mário ou se trata de um mero acidente de percurso. Há chances que tenha sido tramada pelo Mário, por todas as predileções que ele tinha acerca da fragmentação da memória. Mas o fato é que junto a estes dizeres se perdeu também o local em que assina o texto, presente nas edições de 1934 e 1935: “Fazenda Santa Justina, Junho de 1933.” Vide “notas da digitadora” sobre a edição digitada de 1934, pasta **64A1**.

<sup>212</sup> BARTHES, Roland. *Apud*: DE MORAES, Marcelo Jacques. O rumor do autor em Fragmentos do discurso amoroso *in*: NOVA, Vera Casa e GLENADEL, Paula. (orgs) *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7letras, 2005, p.172.

<sup>213</sup> *Idem*. Escrever a leitura *In*: **O rumor da língua**. *Op. Cit.*, p. 27.

possa querer capturar, do que possa se estabelecer como um fim. A dissimulação apregoada pela Literatura constitui um poder à revelia do saber, isto é, não há poder sem segredo. Mas no caso romanesco e Neutro, isto significa direcionar para a menor crueldade, o mínimo da representação. Daí a imprevisibilidade ajustada pelos silêncios, pelas pausas e rumores. O mínimo funciona como pretexto ao consentimento. Apesar do aparente intumescimento, aquilo que se quer preencher de maneira extrema se repete, podendo ser capaz de se reconhecer limitado, em fadiga. E frente ao rumo da limitação, as pausas e os silêncios desgovernariam, ressecando a expressão, a ponto dela se perder em nuances retocadas, por sensações mais dinâmicas com outrem.

Portanto, a escritura peixoteana respaldada pela reciprocidade obra-corpo, eu-outro, boicota a representação e enxerga qualidades “não observáveis”<sup>214</sup>, na fraqueza da imagem arbitrária<sup>215</sup>. Um sentimento moral de familiaridade e estranhamento entre as partes é comunicado, na medida em que o imiscuimento da forma silenciosa/atópica com o fato representado valida uma situação ou efeito situacional pela enunciação. “Um vigor nasce da constatação da fraqueza”<sup>216</sup>, pois ainda que regida por uma dramaturgia de metafísicas e temores psicologizantes, crê no trapacear da redoma do luto, das perdas indizíveis, pela própria fragilidade da estruturação. É instituído à sensação o poder de confundir, deslocar conteúdos e formas para o lugar do gozo (o não-lugar), à experiência precária de se estar entre as partes, numa superfície imantada que se faz centro energético da percepção, pelo olhar confiado:

Quero conter-me em mil detalhes, aproximando, e raciocinar como sempre; mas o desusado da situação calca-me um ferrete de entusiasmo, na vontade a desmembrar-se. As andorinhas assustam-se no rendilhado partido dos beirais – ao mesmo tempo, chega a meus ouvidos o escarvar impaciente de um cavalo atrás da casa. De um salto, colo-me à porta, o coração aos baques. Felizmente não dei

---

<sup>214</sup> MARQUES, António – **O Interior: Linguagem e Mente em Wittgenstein**, São Paulo: Edições Loyola, 2012. P. 17.

<sup>215</sup> Diferentemente da imagem analógica ou homóloga, cuja relação motiva-se numa estrutura rítmica estabelecida que se repete, como se metamorfoseassem organicamente, uma nas outras, incorporando-se a um sistema estético assentado na cultura dos símbolos, na consistência do gosto.

<sup>216</sup> STAROBINSKI, Jean. *Op. Cit.* P. 214-215.

alarme, verifico, e estendo a mão trêmula para a maçaneta. O contato do metal percorre-me num arrepio de receio. Levanto a cabeça, assustado – de uma teia, batera-me um pingo no rosto, escorrendo pelo couro salpicado e, não sei porque, no brusco imprevisito, ocorre-me a deprimente noção de uma ridícula e demasiada roda na minha capa.

O termo do dia avança rápido, com outro aguaceiro em iminência.

- “Abro, ou não?” – encaro dessa vez o trinco, enervando-me; e em seguida, dominado, num só atrito de ferragens velhas, escancaro a porta de supetão.

Do fundo da sala escura, sobre o antigo tablado do palco, recebo a visão verde da “montaria” de Adriana.

Então, com os estalidos de madeiras empenadas, posso encostar a porta lentamente, atrás de um nosso mesmo sobressalto. Adriana, de pé, retém ainda as mãos em César, seguras a altura dos ombros. Que até eles tenho uma distância a vencer – eu sei, e entre nós, a mesa encarquilhada de bilhar. O desconcertante também, da roda da minha capa, encontra onde ameaçar com um infinitésimo de sensação...

E no espaço relâmpago que tudo enovelou, o olhar direto de Adriana é dos que galgam mais esse posto, com o risco.

- “Teria ela me alcançado até ao fim?” – sorrio secretamente.

Subo os degraus do palco e, num lampejo ainda, creio entreouvir, fora, uma algazarra de andorinhas. Mais próximo já deles, com a frieza e resolução dos sem palavras, beijo tanto um como outro.<sup>217</sup>

Há um poder de síntese que desacelera o desespero da escritura, afastando, ainda que momentaneamente, o grande drama. As reticências parecem ir neste rumo, num mutismo expectante, ao passo que as travessões vão no rumo oposto, sobrepondo discursivamente o texto, a voz. No fundo, “um sistema de composição por fraturas internas”, como bem observa Flora Süssekind ao analisar a poesia de Emily Dickinson<sup>218</sup> e que poderia se aplicar à prosa

---

<sup>217</sup> OIDCU, p. 145.

<sup>218</sup> Frase extraída do evento *Encontros de Interrogação*, que teve *O Risco na Literatura* como tema e a escritora Noemi Jaffe como curadora. Gravada em novembro de 2012, no Itaú Cultural, em São Paulo/SP.

peixoteana<sup>219</sup>.

A fluidez do romanesco permeia significâncias muito diversas, no que tange à importância do devir na escrita, nos gracejos escriturais. O romanesco suspende o juízo pelo desvio realizado à dor, como quem não se responsabilizando mais, realiza comentários ou registros sobre efemérides do cotidiano, num retorno à familiaridade. Neste sentido, “resistir à obra é facilitar a escrita”<sup>220</sup>.

Nos Diários<sup>221</sup> de Mário Peixoto, há algumas posturas que podem indicar o amadurecimento de determinados gestos ou descrições. Breves anotações incidentais sobre a filmagem de *Onde a Terra Acaba*<sup>222</sup> dividem espaço com seleções de cartas copiadas. Vez ou outra, em releitura do diário, Mário comenta suas observações e, por vezes, diverte-se consigo mesmo. Por exemplo, quando reflete sobre a possível folha em branco, no *Caderno Número Um*, datada de “Segunda-feira 12” (de julho de 1931 – a última data no diário sobre a filmagem):

---

<sup>219</sup> Principalmente concernente à segunda versão do *OIDCU*. A partir dos anos 60, Mário Peixoto se debruça na reescrita e ampliação da primeira versão (ou *proto-Inútil*, segundo expressão cunhada por Saulo Pereira de Mello) de *OIDCU*. Isto resultará em seis volumes de mais de 1800 páginas, cujo primeiro volume foi publicado pela Record, em 1984, a pedido de Jorge Amado. Os demais permanecem inéditos. Vide correspondência entre Mário Peixoto e Saulo Pereira de Mello - 24 de março de 1983 a 1 de agosto de 1984 e livro inédito *Threads in a Tapestry* de Saulo Pereira de Mello, ambos disponíveis no Arquivo Mário Peixoto, pastas 105 e 64G1A, respectivamente.

<sup>220</sup> BARTHES, Roland. Isso pega in: **Inéditos, vol. 2: Crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 228.

<sup>221</sup> Correspondente a três cadernos e um suposto quarto caderno mencionado, mas não encontrado no espólio de Mário Peixoto. O primeiro, chamado *My diary*, escrito durante breve estadia na Inglaterra, nos anos 20. Os outros dois cadernos, de capa verde, a que faço referência, são apenas numerados e discriminados da seguinte forma: “os textos manuscritos embora constem de cópias de cartas por ele enviadas e recebidas são chamados de *Diários*. Mário também faz comentários que em geral coloca entre parênteses. A data que consta é de Maio de 1933, uma carta enviada a Octávio de Faria em resposta a algo dito por Octávio referente a alguma publicação”. Textos inéditos, disponíveis no Arquivo Mário Peixoto, pasta **68A**.

<sup>222</sup> O filme, entretanto, não foi finalizado, por razões de ordem material e pessoal, vindo a ser lançado por Carmen Santos com o mesmo título, mas com um roteiro e direção completamente diferente daquela arquitetada por Mário e, ao que aparenta, um fracasso de público. Vide a contenda no texto de Saulo Pereira de Mello “Mário Peixoto, *Onde a terra acaba – Sonolência (scenario original)* – Introdução, notas, comentários”, inédito e disponível no Arquivo Mário Peixoto, pasta 159.



Hoje, 9 de Abril de 1933, dia em que recomeço – ou por outra – inicio a pôr em ordem o meu diário, para continuá-lo, não posso deixar de sentir uma impressão estranha ao deparar com aquele “12...zinho” escrito ali em cima, eternamente à espera de umas sensações (tão falsas meu Deus – tão “à la americana”!) que jamais serão descritas!<sup>223</sup>

Várias imagens emergem daquele não-escrito: imagina o branco da página como uma “boca entreaberta que se extasiasse para sempre no momento de falar”, que só uma lembrança errante e jocosa, poderia instigar ao drama do “querer-escrever mais”<sup>224</sup>. E prossegue afirmando que mais interessaria a cópia delas por um desejo de “regozijo estético e vaidoso (porque é bela)” e não pela “ligação”, isto é, pela estrutura constante e progressiva do diário, espelhada no tempo histórico e organizáveis pelas impressões imediatas. Quer dizer, tergiversa a linguagem do diário para a linguagem romanesca fundamentada na fuga ao gozo da escritura. No entanto, onde há “regozijo estético” há gozo. A seleção da confissão autoriza a produção de uma obra, que é uma forma de fazer com que o produto seja produção e que a inteligibilidade seja gozo<sup>225</sup>. A “profunda irrealidade”<sup>226</sup> presente na obra é a busca pela estetização do cotidiano através das cartas, um caminho para a auto-ficção fundada na imaginação. Assim, escreve como se pensando em confessar para os futuros leitores:

Se conservo a parte cinematográfica desse diário (19 de Junho – 11 de Julho) – é por espírito de medicina: tudo n’ele é tão “falso” (\*\*\*) como pretendo ser “verídico” de hoje em diante  
(\*\*\*) – Pegam o sentido em que é empregado o termo “falso”, aí, não?...<sup>227</sup>

---

<sup>223</sup> **Caderno Número 1**, p. 87-88, disponível no Arquivo Mário Peixoto, pasta 68 A.

<sup>224</sup> COMPAGNON, Antoine. **Barthes Moderno e Antimoderno ou O romance de Roland Barthes** in: De volta a Roland Barthes. Niterói: EdUFF, 2005, p. 24.

<sup>225</sup> BARTHES, Roland. Variações da escrita in: **Inéditos Vol. 1:Teoria Op Cit** p. 235

<sup>226</sup> BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. *Opus cit.* p. 168.

<sup>227</sup> **Caderno Número 1**. *Idem.*

O falso é o não-identitário, o que escapa à entonação, àquilo que se vê e faz sofrer existencialmente; e o verídico seria antes o verossímil, a crença numa temporalidade ambígua, plástica. Falsear torna-se um espaço a céu aberto para a instituição e significação decorrentes do movimento propalado pela intimidade que permeia as malhas da literalidade constituída pela experiência cotidiana. O caráter instituidor da intensidade passa a ser o mote principal do experimento *cor brique*, rumo ao Neutro.

A assistemática do Neutro conjuga com a passividade não-inerte<sup>228</sup> da forma naquilo que ela tem de mais efêmera e tranqüila, e que por sua vez soa como algo insólito, impura e inacabada<sup>229</sup>. A escritura persiste nas vias afetivas, trapaceando a continuidade pela contiguidade de sentido particular, em base predicativa. Os contornos imagéticos de outrem emergem sem se prestar a um grau de exemplaridade. Outrem é aqui um “‘outro’ muito relativo”, pois referendado por uma instância moral não estabelecida. A invenção de outrem é o trabalho de articulação que a prática exerce “enquanto estratégia retórica de compilação”<sup>230</sup> “para além de si mesma”<sup>231</sup>, isto é, do outro ontológico. Este exercício de reificação funciona como “uma hesitação prolongada entre imagem e sentido. Não sendo meramente uma questão de pausa cronológica, mas de poder de suspensão que funciona na própria imagem”<sup>232</sup>, sobre um sentido anterior. Não se trata, assim, de uma revelação pela representação, mas da apresentação de algo múltiplo e diversificado: outrem.

Entende-se aqui a hesitação oriunda da suspensão como algo que desvia à cisão das partes erigida pelo julgamento do outro e do eu ontológico, que é por um lado historicizante e por outro demasiadamente alambicado em premissas purificadoras. Esse tipo de hesitação do que não soube preencher, do não localizável visivelmente, passaria a ser responsável por um

---

<sup>228</sup> PELBART, Peter Pál. Excurso sobre o desastre *In: Barthes/Blanchot: Um encontro possível?* André Queiroz, Fabiana de Moraes, Nina Velasco e Cruz (Org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 69

<sup>229</sup> BROCH, Hermann. *Op. Cit.* P. 102.

<sup>230</sup> DIDI-HUBERMAN, *Op. cit.*, p. 93

<sup>231</sup> *Ibidem.* p. 70-71.

<sup>232</sup> No original: “a prolonged hesitation between image and meaning. It is not merely a matter of a chronological pause, but rather a power of stoppage that works on the image itself” AGAMBEN, Giorgio. **Difference and repetition: On Guy Debord’s films** *in:* FRIAS, Joana Matos. *Esse cinema com cheiro: Filme e poesia nos modernismos português e brasileiro.* Revista Matraca, v.22, n.37, jul/dez. 2015, p. 61. *Tradução minha.*

tipo de ética da linguagem<sup>233</sup>? Se sim, para onde levaria? Para uma nova ética do desejo, isto é, para a potência rasa, porém instituinte do não-poder?

A intertextualidade das formas de abordagem romanesca confere um movimento de aceitação da falha e da irregularidade, a iniciar pela verosimilitude, cuja radicalidade estética descamba no despojamento de si à “exigência anônima de alteridade”<sup>234</sup>, num “presente sem presença”<sup>235</sup> ou de um presente autônomo, pois esvaziado. A postura inicial desse processo ainda não radicalizado diz respeito ao procedimento cético da suspensão do juízo, pela inserção da incerteza na verdade, do indestrutível na destruição, pelas contradições acumuladas que potencializam o silêncio como fundamento político, naquilo que não pode ser capturado, nem cooptado inteiramente.<sup>236</sup>

Se existe uma ética na linguagem, ela se deve como resistência ao exílio do Ser, pelo ensejo raso da aparência, pois não havendo algo para dizer ou possuir, produz-se uma sensibilidade ao cotidiano independente do que o sujeito quer escrever e capturar, tal qual apontasse a uma experiência pré-verbal do sentir, no gesto de linguagem. O gesto reanima o sabor pelo que ensaia respaldado nos laços de simpatia atados à materialidade/literalidade, de modo a reforçar a adesão ao enunciado<sup>237</sup>, fazendo da cartografia um modo de celebração do mundo<sup>238</sup>. Aí reside sua delicadeza:

o silêncio é uma delicadeza singular que somente se revela na impossibilidade de sua aparição. A delicadeza reside nessa recusa de deixar-se impor a fala ou de dar poder àquele que é um dos mais cruéis dos dispositivos: a linguagem<sup>239</sup>

---

<sup>233</sup> MOTTA, Leda Tenório da. **Barthes em Godard: críticas suntuosas e imagens que machucam**. *Op. Cit.* p.62.

<sup>234</sup> PELBART, Peter Pál. Excurso sobre o desastre. *In: Barthes/Blanchot: Um encontro possível?* *opus cit.* p.69.

<sup>235</sup> BLANCHOT, Maurice. *Op. Cit.* p. 20.

<sup>236</sup> BARTHES, Roland. **Aula**. *Opus cit.* p. 41.

<sup>237</sup> STAROBINSKI, Jean. *Op. Cit.* P. 237

<sup>238</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. Cit.*, p. 315

<sup>239</sup> RIBEIRO, Helano Jader. **Pensar o Neutro e seu silêncio: esta radicalidade em potência**, Revista outra travessia n. 18, 2º Semestre de 2014, p. 166.

O silêncio é a condição da delicadeza a partir do momento em que, mostrando-se desconfortoso em suportar o mundo, o flutua. Esse movimento se dá pela produção de um tipo de experiência a partir da hesitação ou frustração de uma expectativa, alargando, por conseguinte, a esfera política. O conceito de frustração aqui empregado está longe de ser pejorativo, pois desperta em termos de sensibilidade e expressividade imaginativa<sup>240</sup>. Logo, a frustração que não seja dor apenas, mas a redescoberta de uma dimensão mínima da representação pela experiência, cuja falência da representabilidade resulta na acrasia.

O Neutro acata a dor sem sê-la<sup>241</sup>. O Neutro age em colaboração aos elementos díspares, obtusos e verdadeiros do que se é levado a fazer inventivamente para fuga, como se indiferenciado estivesse. Mas o Neutro não está indiferenciado. A dor e a pureza estão. Seja mediante o desejo idealizado de purificação ou às maquinações de um *terceiro sentido* “indiviso, impenetrável, inominável” “posto ao longe como uma miragem” e que seria o “ponto de fuga do gozo”<sup>242</sup> recorrente, as paixões humanas existem para serem ouvidas. Eis o princípio máximo da delicadeza cética.

Há um princípio de delicadeza governando a dinâmica de *O inútil de cada um*, no que tange à participação constantemente no refazimento da experiência vivenciada no tempo histórico. Pelo artifício do deslize, a fronteira entre o possível e o impossível se funde, e o sujeito desfaz-se nos emaranhados das sensações e das paixões. A ideia em mesclar a narrativa regular com intertextualidades referentes às cartas ou memórias endereçadas, é também por si só algo experimental. Tal qual Montaigne se apropriou de argumentos convencionais para fabricar o movimento formal do ensaio, a escritura de Mário Peixoto, se movimenta à luz de representações parciais e fragmentadas, desfiadas amorosamente a prestações<sup>243</sup>, como se

---

<sup>240</sup> “E na mesma medida em que esse fracasso tem lugar, o não sabido aparece, já não como o que não designamos, mas como o que nunca poderemos designar e, em uníssono, como aquilo ao que primordialmente importa remeter através da obra” KOVADLOFF, Santiago. *Op. Cit.* P. 156.

<sup>241</sup> “O Neutro abole o sentido oculto. O branco da linguagem é o desmascaramento das exegeses, o sentido pleno de si, nu, não-predicativo, iluminativo no sentido quase místico do termo. O que dá sentido ao Neutro é sua capacidade de se desviar, de não deixar encurralar nas malhas do emotivo e tampouco dos instrumentalismos acadêmicos.” BUENO, Iury Carlos. **O olhar sem a fome da definição**. RELEM, jan-jul, 2015, p. 105.

<sup>242</sup> BARTHES, Roland. **A Câmara clara: notas sobre fotografia**. *Op. Cit.*, p. 76.

<sup>243</sup> RECKERT, Stephen. “Império dos signos ou imperialismo dos significantes?” *in*: Leituras de Roland Barthes *op cit.*, p. 65.

inventivamente buscasse produzir tanto o leitor quanto o escritor. A inserção de rápidas sensações põe tanto o leitor quanto o assunto em movimento, respondendo a uma descontinuidade estilística<sup>244</sup>.

A incorporação simultânea de outros tempos, conseqüentemente, outras vozes no texto, bem como os usos metalinguísticos do narrador que se apresenta também como leitor do romance que escreve, define a alteridade na sua complexidade, sob distintas analogias. As interrupções sucessivas da narrativa, por si só, institui uma incomensurabilidade da heterogênea outrendade<sup>245</sup>, a partir do esfumaçamento da imagem de origem, tornando-a ilocalizável e afeita às intervenções – ademais, a outrendade “está sempre menos cansad[a] que eu”<sup>246</sup>. A linguagem absorve tal qual a página em branco fosse uma tela e as imagens dispõem-se a partir de inferências, em impressões dentro de ideias. As relações temporais, assim sendo, se tornam relações de espaço<sup>247</sup>.

Pelas inferências espaciais a representação é partida em camadas, projetando a virtualidade sobre a visibilidade, o que reflete num embaralhamento, “numa ausência que se vê porque ofuscante”<sup>248</sup>. Assim são os personagens peixoteanos antes figuras oníricas do que personagens no sentido tradicional do termo. O lugar de fala é hipostasiado pela queimação da experiência, não submetida à intencionalidade.

Ele recostou-se na cadeira, fazendo um rolo do jornal, e eu livre a garganta do pigarro seco:

- Não sendo cego, continuo como sempre a acompanhar seus atos, pelo menos visualmente. E deixe que eu lhe diga com franqueza, César, falta-lhe – coisa talvez que ninguém lhe dissesse ainda – falta-lhe uma certa harmonia, um certo equilíbrio externo, que, num rapaz como você, trai o indivíduo! Erro ou não, afirmando que muitas vezes, renega seu naturalíssimo “sem saber porque”, por minha causa?! Sem

---

<sup>244</sup> JUDOVITZ, Dalia. **The Culture of the Body: Genealogies of Modernity**. *Op. Cit.* p. 37.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>246</sup> HOPPENOT, Eric. **Escritura e fadiga nas obras de Roland Barthes e Maurice Blanchot**. *In: Barthes/Blanchot: Um encontro possível?* *Op. Cit.* p. 83.

<sup>247</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem** *opus cit*, p. 195.

<sup>248</sup> BLANCHOT, Maurice. *Op. Cit*, p. 25.

necessidade alguma, note-se, porque afinal de contas, nada mais natural – é assim que as coisas se devem passar. Há dias, em que sua amizade cai, acaba. Por esta ou aquela razão, não tem importância – há sempre um vício atrás de cada porta – o fato é que cai... Está muito bem. Está certo. Lembre-se: continuidade – história! Mas você, não. Não quer. Às vezes nem tem coragem! Mas o aborrecimento – ele – ali está persistente! – Que maçada! – Aí, para respirar, para fazer qualquer coisa enfim que torne numa solução, você vai e ingenuamente abre uma das portas do apartamento... Na soleira, o vício em grande gala curva-se até o chão: - Oh!.. que amabilidade! ... Vir abrir-me?!... E vai, você então mente. Quando não, falta à sinceridade – à naturalidade, antes – e não imagina como me aparece nessas ocasiões! Acontecimentos que me esconde, quer por vontade, quer por precaução, para manter-se em plano superior ao meu, ou por também achar que não é obrigado a dizer-me tudo, ora essa! – perfeito, humano; mas péssimos meios... Não repara na maneira com que um fica a olhar para o outro depois dessas?

Fiz uma pausa, buscando propositadamente o eco das minhas palavras nele.

No café, gritavam por uma laranjada, despejando o verão todo pela voz...

Continuei mais seguro:

- Suposto que tivéssemos o hábito de sair sempre juntos, um belo dia, penteando-se em frente do armário de espelho, você diz consigo:

- Hoje não há de ser assim...

Depois, a luz estando contra, com um gesto natural, puxa a porta do móvel para si. E matematicamente – inventa. Porque é preciso que eu lhe diga uma coisa: Não é só atrás das portas, que o vício se esconde - dentro dos armários também. E esse agora, micróbio terrível que é, habitando sempre uma série de domicílios vagos, como o oportuno, o prestes, o nesse instante, o já, achou portas ao vento... E você então, inventa. Ou vai e pensa:

- Hoje torna-se-me pesado sair com ele...

O que também não o priva de inventar. Resultado – sobrecarrega

uma bagagem crônica, que não é só sua! Observe a cara com que fica diante do espelho, a olhar-se um tempo precioso!... Se esconde uma situação, não cria outra! Pode arrastá-lo a equilibrar-se em ambas!... Crê que assim vive num plano superior a qualquer – ao meu, por exemplo? Esquece o principal, bem mais próximo, por isso mesmo, perto demais para entrar em foco à toa: É que outros podem ser assim também!

Em suma – comparei rindo – imagine a máquina que quisesse saber porque apita!?!...

César não dizia nada.

[...]

Por fim, arrumei um jeito de passar o braço no espaldar da cadeira e estudar o teto. Não pude deixar de sorrir: - foi sempre o que me fez descer das grandes revoluções...E se César também o encarasse naquele momento, como eu, talvez compreendesse meu ponto de vista. Afinal, onde esse tanto, por um nada?

- Inútil! – volvi num ímpeto – i-nú-til! Afinal de contas, é tudo mais simples, meu Deus!...não é?

E ouvi – ouvi a sofreguidão surda da cidade, pesando nos trilhos, calcando eternamente o asfalto!

César instintivamente seguiu-me o olhar. Naquele momento, fitamos juntos as tábuas de um branco duvidoso, do mesmo teto:

- Tudo aquilo poderia ter sido assim – pensava eu.<sup>249</sup>

No jogo figural, as produções visuais não cessam de insistir e retornar rançosamente sobre si mesma até que possa finalmente resistir em algum desvio, a partir do princípio de sideração da imagem. Aberta, iniciativas surgem em vão, isto é, prescindindo dos fins, de maneira supra-sensível. Escapar ao que é essencial, é um passo para a distância irrazoável da imagem viva, ferida que é sacrificada pela invenção chamada morte, o que é outra maneira de

---

<sup>249</sup> OIDCU, p. 99-102.

dizer que não há exceção: ela é de quem quer morrer, mas também de quem espera morrer.

Há algo, portanto, que distingue, pois particular, específico movimento, e também algo que se assemelha, porque exato. Em tese é a própria imobilidade (a morte ou o enraizamento) que parece suscitar pela fissura oriunda da crueldade da perda/falta, uma gestão móvel da impureza, como modalidade de convívio. Entre outras palavras, a fuga reforça a imobilidade; e o convívio neutro e inexato do particular permite um afastamento da profundidade<sup>250</sup> regida pelo tempo histórico, na “paz das designações”<sup>251</sup>.

Todavia crer na ética da escritura, é crer na insistência da imagem, no duplo desejo paradoxal “de matar a morte e de imitar a morte ao mesmo tempo”<sup>252</sup>, quer dizer, concebendo as causas com a força de crenças. A partir do modo pelo qual a imagem se refaz constantemente, alternando-se e alterando-se enquanto desejo que se recusa a fechar-se num estilo ou tema, que se recusa a ser completamente e, por isso, põe-se à furtar, à desconjuntar e a inverter. É um movimento virtual de atualidade, cujo olhar, revolvido pela aparência, suspende-se em um não saber mais o que ver. “Se deixo para trás alguma coisa por ver, volto; qualquer caminho é meu caminho, porque não tenho itinerário predeterminado”, salientou Montaigne<sup>253</sup>.

Quem se posta diante da imagem, encontra um obstáculo no meio do percurso, uma interrupção que faz retrair, o conjunto e conteúdo, em função da advenção de algo. Não há assim uma privação, mas uma relação de diferença. Eis a experiência do abandono como risco real e impossível, na desordem nômade ao entorno da imagem essencial. Portanto, da intencionalidade do gozo extático à intensidade da fuga impura, da essência do eu à periferia do outro.<sup>254</sup> É de que intensidade se fala? Não de um outro, como alternativa e substituição ao mundo em que se vive, mas de uma vivência outrem, quer dizer, um outro que esteja sendo buscado neste vai e vem do fora e que não se completa.

Há um desejo de enunciação que tenta libertar-se da fadiga que “não acaba de acabar” e que se materializa em escritura. Mas a escritura só se consagra a partir da fadiga, que é como um postulado a quem se presta a continuar indo em frente, na teatralidade habitualizada

---

<sup>250</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Opus cit*, p. 259, 266, 278, 284, 291, 292.

<sup>251</sup> BARTHES, Roland. O terceiro sentido *in*: **O óbvio e o obtuso** *Op. cit.*, p. 55.

<sup>252</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Opus cit*, p. 293.

<sup>253</sup> MONTAIGNE, Michel. Ensaio *in*: STAROBINSKI, Jean. *Opus cit*. P. 226.

<sup>254</sup> PELBART, Peter Pál. Excurso sobre o desastre. *In*: **Barthes/Blanchot: Um encontro possível?** *opus cit*. p. 72.



deste sujeito exaurido e contínuo. Fragmentação e fadiga se misturam. No extremo, isso tem um efeito revelador, de refazimento, quando passa a haver uma troca com as imagens a partir de seu desaparecimento, na hospitalidade com um outro que não tem rosto definido.<sup>255</sup>

A distorção em torno da vacuidade do desejo ora comenta e ora concebe um deslizamento sem finalidade aparente. O risco desta interação é o desaparecimento da voz do outro e o surgimento da afasia ou de longos monólogos. A fadiga, como a frustração, funciona no âmbito do Negativo, quer dizer, não empurra ao entrincheiramento e sim permite dispor uma “busca incansável” por uma radical alteridade, “por meio da qual uma voz que não seria produzida por uma enunciação pudesse fazer ouvir alguma coisa do rumor do mundo”<sup>256</sup>.

A dinâmica desta busca inquieta está no gesto passivo que se estabelece com o Fora, com presenças fantasmáticas e até espectrais. O gesto é aqui, portanto, o que sobra da ação comunicativa. Ele é tanto contrário à fadiga quanto indeterminado. O gesto torna-se uma maneira de confundir tenuamente pelas circunstâncias pequenas que despertam um tipo particular de experiência. Ele é, assim sendo, autárquico e se revela a partir de um apagamento da aparição do visível.<sup>257</sup> Mediante a coleta de imagens específicas, a relação com a ontologia torna-se de desconfiança, pois desacreditada.

Visar o esgotamento da visão é incorrer num reparo constante e numa imagem angular e para além do tempo. É, portanto, na virtualidade do gesto que a intensidade se dá em sua pura sorte. Em *O sono sobre a areia*, a câmera ao permanecer por mais algum tempo insistindo o olhar no espaço vazio onde o personagem outrora ocupou (*shot* 204, 72, dentre outros). Porque o espaço não está inteiramente vazio, mas carregado de presenças partidas e que “devem ser olhadas radicalmente até esgotá-las”<sup>258</sup>. Essa é a promessa para a morte definitiva e planificada do silêncio. Entretanto, algo se desloca, tal qual houvesse um vazio remanejante. O que seria o âmago da utopia enquanto estrutura coesa ou definitiva, se fragiliza aderindo novas ideias ao arcabouço, pequenitades que provocam e incitam a imaginação deste Outro inominável. São as arritmias trazidas aos espaços vazios, que parecem mostrar mais do que aparentam e que também, de alguma forma, parecem tirar a

---

<sup>255</sup> HOPPENOT, Eric. *opus cit.* In: Barthes/Blanchot: Um encontro possível? *Op. Cit.*, p.88.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>257</sup> SCHOLLHAMMER, Karl Eric. **O Nascimento da Arte – Um diálogo entre arte e escrita.** In: Barthes/Blanchot: Um encontro possível? *Op. Cit.*, p. 163.

<sup>258</sup> BARTHES, Roland. **Caro Antonioni** In: Inéditos Vol. 3 - Imagem e Moda. *Opus cit.* P. 247

importância do que se tem mostrado importante. Trazido à baila está o conceito de *punctum* bartesiano, ferida que desbalaceia a regra estabelecida *a priori*.

O experimento estético também proporciona algum tipo de experiência imersiva pela aproximação excessiva da câmera ou pelo desfoque, conectando o leitor/espectador pelo estranhamento, incômodo ou alumbramento, como no *Shot 396* de Gúpi jogando “o cigarro fora com maus modos e pula[ndo] para a pedra defronte, como que entrando pela objetiva adentro” ou *Shot 638* da mulher “terminando de retirar o cigarro da boca, expel[indo] uma longa baforada para a frente (o campo da objetiva tolda-se quase que completamente, devido a fumaça que é soprada como se fosse dentro da lente) - imediatamente, antes da fumaça se desfazer, a fotografia se desfocaliza, como se tivesse sido o próprio cigarro que o ocasionasse”. Essa intensificação ou ardência é também uma forma de fundir o eu com o outro, pelo desfoque da imagem. A câmera também promove a dissolução nos movimentos arrebatados e análogos aos dramas dos personagens, ao avançar rapidamente sobre uma panela até o desfoque, logo após Gúpi ter queimado a mão no fogo (*Shot 84*), intensificando a ação pela aplicação estetizante no movimento.

No *Shot 535* o efeito aplicado por Mário na fotografia é o máximo atrevimento que o experimento pode proporcionar, pois legitima a fissura da imagem pelo argumento extremado de preenchimento pelo movimento, através de uma referencialidade própria paradigmática. Descrito como um “efeito fotográfico” de “uma rápida mancha indistinta passando, indo este, porém, terminar brusco, num nítido *close-up*, onde se vê a cabeça de Gúpi, focalizada pelo lado de trás, à altura da nuca, e as mãos de Eva, que surgem ao mesmo tempo, cercando-a impulsivamente pelos cabelos”, a imitação do deslocamento da luz solar é tratada no sentido de acentuar ainda mais o deslocamento aparente. Poderia utilizar o corte da montagem, entretanto a continuidade do olhar que se desloca entre dois objetos faz sentir mais intensamente os momentos nos quais os personagens passam. Trata-se de um detalhe a ser capturado, cujo elemento “mancha” mostra-se como uma questão tênue a ser desvendada por aquele que detendo o conhecimento correto da técnica (pois se trata de “um efeito fotográfico”), decide soberanamente um sentido, no visível. O caráter testemunhal da fotografia é o momento do afeto, do olhar da cumplicidade do outro, das delicadas sutilezas<sup>259</sup> e da autenticidade do referente<sup>260</sup>. Entretanto, a parte que não cabe

---

<sup>259</sup> FONTANARI, Rodrigo. **A inquietante Câmara Clara**. *Op. Cit*, p. 37.

<sup>260</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. Cit.*, p. 314.

ao detalhe é a mancha, enquanto presença amorfa.

A manipulação dos instrumentos operativos instituídos temporalmente pelas práticas culturais e amalgamados no gosto, autorizada pela imaginação, fermenta uma crença compositiva naquilo que não pode ser descrito, “na representação que não pode ser representada”. Em suma, “onde cessa a linguagem articulada, inicia a significância”<sup>261</sup>. É um “não-sei quê”<sup>262</sup> de sentido que foge à necessidade do autor e ao mundo cultural do espectador, fenômeno nomeado por Barthes como *punctum*. E ele se expressa enquanto “desconcertante” mancha na capa do narrador, vindo a ameaçar “com um infinitésimo de sensação”.

Neste ponto, não se trata mais de um detalhe a ser capturado ou de uma soberania, mas de um acaso trazido pelo estilhaçamento da forma, projetado quase às cegas<sup>263</sup>. Isto não significa um fracasso, e sim uma aporia, de algo exato e detalhado sendo reconhecido como algo inexato, pautado em cor ou forma. É a precária dimensão intermediária do quase, no que se quer imitar, sem ser descrito como tal. Pois diz “roda”, como se quisesse dizer “mancha”, dado os atributos cabíveis aos efeitos de mancha, isto é, de algo mal regulado, acidente de foco e também da descrição<sup>264</sup>. Aquele que adota um critério de visibilidade com propósito flutuante, é aquele mesmo que olha e “não espera do visível uma solução lógica (antes percebe o quanto o visível dissolve todas as lógicas)”. A mancha, como a cor, seria o “momento mais latente – a figura em potência – e mais metamórfico”<sup>265</sup>.

Não há, assim, um lugar para o Neutro. Ele é insituável, pois as relações costumeiras do local e do global se acham perturbadas, não sendo possível que o local seja “deduzido do global, como no caso do detalhe”<sup>266</sup>. Um desejo de Neutro é menos o que se arquiteta e mais o que se oferece em termos de reconhecimento, flutuação e des-perspectivização, a partir de um quase nada. Das variadas formas de neutralidade que se concebe, a hospitalidade da benevolência com a coisa pública se dá principalmente no caso do experimento “cor brique”, quando o narrador descobre um modo de fazer extraindo algo dos acontecimentos não para falar deles ou com eles, mas para suspender o juízo acerca do que lhe aflige: a dor da perda. O

---

<sup>261</sup> BARTHES, Roland. O terceiro sentido. In: **O óbvio e o obtuso** Op. Cit. p. 57 e 58.

<sup>262</sup> FONTANARI, Rodrigo. **A inquietante câmara clara**. Op. Cit., p.38.

<sup>263</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit. P. 322, 323, 325 e 326.

<sup>264</sup> *Ibidem*. P. 327 e 328.

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 343 e 344, respectivamente.

<sup>266</sup> *Ibidem*. P. 329

Neutro consegue identificar o mal como um dentre muitos, de modo a coexistir os interesses mais variados, o que é uma maneira de equilibrar movimentos elípticos, pelo enunciado mínimo. São os momentos de compilação no plano da existência compartilhada.

A busca, entretanto, não se dá pelo que quer buscar, mas pelo que é levado a buscar. O romanesco, neste sentido, também confere um movimento de hospitalidade da benevolência com a coisa pública. E o fato de haver a incerteza e a pequenitude, faz com que o destacamento do verdadeiro perante o falso seja apenas um momento de destacamento e não algo essencializante que torne o falso menos legítimo ou menos capaz de participar da contenda. E isso por conta do desejo ser um mediador imperfeito. A ampliação do espaço, por conseguinte, verifica-se no âmbito do arbitrário, com aquilo que se pode crer – o inconcebível.

## CONCLUSÃO

Uma participante, fazendo restrições ao modo aparentemente mal informado com que eu falava do misticismo, observou, a respeito da figura “delicadeza”, que, quando Buda oferece uma flor em silêncio a seu discípulo, para significar que transmite sua herança não se trata de delicadeza: a flor é a flor do conhecimento. [...] No episódio da flor, não se trata de Buda: Buda não passa de um nome, como um nome de uma personagem de um romance. Poderia ter sido eu, eu poderia ter dito: quando quisesse transmitir minha herança (que não tenho), pegaria uma flor e a daria publicamente a um amigo (por exemplo, no meu último curso em 1975!) – se escolhi Buda, foi, permitam-me dizer, para lhe fazer um mimo! Pois gosto de Buda. Mas o melhor modo de gostar de Buda será falar dele segundo a História, ou segundo minha atualidade? Segundo a vida dele ou segundo a minha vida?<sup>267</sup>

A delicadeza do gosto aqui defendida por Barthes é uma das mais belas passagens de *O Neutro*. E isso se deve à postura amorosa que adota a partir do que configurará como a falibilidade da experiência. A experiência é como a areia: quanto mais agarrar com a palma da mão, mais escapa pelas laterais. Paradoxalmente quanto mais independente se torna do agarrar, mais rápido escapa por outros meios, porque é menos a se escapar. O risco não pode morrer ou ser conduzido com coleiras. Por isso a delicadeza não se faz com saberes inoculados, partimentalizados, mas com a aceitação da efemeridade, dada a impossibilidade da totalidade.

“Nada é mais cultural e, logo, mais social, que o prazer”<sup>268</sup>, dizia Barthes. A distinção entre prazer e gozo, como vimos anteriormente, é sutil e ambígua, pois se faz enquanto familiaridade, quer dizer, parte do que se é verificável e comum, apesar de contar com propósitos distintos: o prazer tenciona ao refinamento do gosto, da saciedade e do conforto ao

---

<sup>267</sup> BARTHES, Roland. *O Neutro*. *opus cit*, p. 134-5.

<sup>268</sup> *Idem*. *O grão da voz opus cit*, p. 168.

passo que o gozo tende para a perda e o abalo.

O embordamento delicado do gosto se compõe pela mistura entre prazer estético com satisfação ética, no desfiamento da familiaridade, no distanciamento. Em linhas gerais, a vida prática associa valores culturais sistêmicos que ordenam até que possa escapar à medida, fundando um sistema lógico próprio. A base desta sensação terrivelmente saborosa está nos afetos e crenças impingidas no sentido, na pictorialização da imagem figurativa. A fronteira é tênue e a imagem sonhada é uma coisa que se trança – o começo da escritura.

A escritura peixoteana prova que o conhecimento sensível é relativo e também que é possível que se diga como as coisas aparecem, mas não como são em si mesmas; e que sobre este último ponto deve-se suspender o juízo. Porque a tendência da linguagem é derramar sobre si própria e o Fora se renova constantemente, em esquecimentos e descobertas. Sua potência estaria, portanto, na aceitação desta vulnerabilidade combinada a um desejo não para entender, mas estender o sistema de referência a quem o lê e participa, de maneira que possa saborear saboreando. O cortejo com a experiência impulsiona a busca pela “cor brigue” em ações que despertam as impressões à materialidade presente na vida cotidiana, no sentido participativo, como quem se interessa num meio-local por onde possa passear, sem ser incomodado com efusivas contendas daqueles que defendem um lado, como quem defendem uma língua própria. Passeando na cor, a juventude transparece no amorismo, que é a maneira pela qual se disponibiliza a reciclar as ideias e as certezas de primeira ordem.

Como salientei nos capítulos anteriores, a beleza da suspensão do juízo está exatamente na contradição que suporta, pois a aposta também tem a sua importância instituidora e sem o risco o espaço cênico se restringe. A dimensão espacial é uma das mais significativas, na medida em que responde pela plástica do movimento do corpo escritural. O silêncio e a pausa são, assim sendo, condições de possibilidade da expressão, tão relevantes quanto a coisa enunciada. Por meio dela, o gesto se faz presente processando distantes rumores. E isso porque o fazer gestual transborda o gesto, compilando valores, mas sem assentá-los sistematicamente.

A superficialidade responde pelo romanesco, na capacidade de assegurar um grau mínimo de participação nas “funções previstas pela instituição ou pelo ‘discurso’ social”, evitando que o indivíduo assumira uma identificação<sup>269</sup>. Daí o amálgama de possibilidades distantes, leves e convidativas a algum lugar nulo, não agressivo, isto é, ao romanesco. Em se

---

<sup>269</sup> STAROBINSKI, Jean. **Montaigne em Movimento**. *Op. Cit.* P. 253.

tratando de estruturas fragmentadas, cindidas e perdidas no tempo exegético, os enunciados impuros são coligidos, acariciados amorosamente, e assentados na imagem e pela imagem de duração específica em que se encontra. É uma maneira de afirmar a atualidade imagética, abolindo o desgosto do passado e a preocupação com o futuro.

A distância assim contribui com o advento da presença<sup>270</sup>. O destrinchamento pela força compositiva da enunciação implica, contudo, numa torção, numa perversão que beira à histeria monologar, se não fosse a presença de outrem. Outrem funciona então pelo que possibilita a conversação, quer dizer, não mais o sujeito que por si só enuncia monólogos à luz do objeto desejado, que quando está diante de alguém impõe o discurso agônico de modo ostensivo, para que possa assim deglutir, segredar, excluir um eu distante que se quer interagir a fim de proporcionar prazeres ou desprazeres. Deste modo, a crença é rebaixada a uma exigência estética. Todavia, no outro relativo de outrem, a instância moral não está ainda estabelecida, o que garante por sua vez a busca pelo espaço da mínima representação em comum. A autonomia política disso está na forma com que legitima uma postura inventiva pela negação.

As esquivas e o silêncio são cúmplices da trapaça com a escrita e estilo, que fariam um biógrafo não saber o que dizer<sup>271</sup>. Essa parte murcha da expressão participa de uma relação íntima o suficiente para se instituir enquanto ética de uma linguagem que, supurada, suporta a literalidade e a forma abstrata do pensamento para se instituir como um à parte da estrutura, como legibilidade, num pôr a sensação à frente da descrição que institui uma perspectiva hedonisticamente peculiar ao borrar os limites entre o que é dito e quem diz. A troca, por conseguinte, “de um valor de conhecimento por um valor de sentimento”<sup>272</sup>.

A ética presa pela preservação da autonomia do visível, encontra sua expressão no embate geral. A fadiga decorrente de um movimento agônico de preenchimento, dos múltiplos

---

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 231 e 232.

<sup>271</sup> “A confusão mais importante a se evitar nesse processo de retomada do eu empírico é a de identificá-la com um visão romântica da literatura, isto é, que pressupõe a transparência do sujeito, o que permitira ao crítico ler o texto como expressão do conteúdo do eu criador. Isto porque é próprio a essa perspectiva confundir o eu lírico ou o narrador com o sujeito empírico anterior à escrita” GAGLIARDI, Caio. **Disfarce e fraude autorial: por uma reconstituição do sujeito empírico na escrita**. Criação & Crítica – eu voltei No 12, p. 115.

<sup>272</sup> PINTO, Manuel da Costa. Um mundo enclausurado: a polêmica entre Barthes e Camus in: **De volta a Barthes** *op. cit.* p. 73 e STAROBINSKI, Jean. *Op cit.*, p. 241.

ecos de individualidade e totalidade da experiência, é capaz de transparecer uma forma justa. A justeza da fadiga, se assim existisse, estaria neste pequeno grão que se perde e que estaria representada em imagens esparsas propiciadas pela escritura peixoteana como os supracitados círculos na capa do narrador, os humores escritos no diário sobre anotações pretéritas, na metáfora do “levantar o lençol” ou a sugestão do assobio dado pelo poeta, bem como o sofisticado argumento da “cor brique”. Em suma, tudo aquilo que pudesse suspender o juízo, conduzindo para o mínimo da representação, para o Neutro da ação política.

Entre o modernismo paulista e o expressionismo alemão, entre o modernismo carioca e o experimentalismo barroco, o romance e o diário, o hedonismo e o ceticismo, a escritura peixoteana transita num espaço intermediário, como quem oscila nas posições, desfraldando um interstício nas imagens. Desta forma, os interstícios da imagem se tornam mais relevantes que a própria imagem. A heterogeneidade advinda dos interstícios diz respeito às colagens, simultaneidades e influências diversas sofridas pelo Eu fragmentado, cindido e preñado de melancólicas metafísicas em torno da dor e da morte, em memórias que disparam imagens como forma de constante readaptação. Entretanto, essa melancolia parece não se resumir a um sentimentalismo.

Um objeto documental, por exemplo, como uma fotografia, é absorvido como se assim, pela impossibilidade do nó, pudesse servir de trampolim para que imagens possam ser disparadas como um palimpsesto, no corpo escritural. Assim sendo, reconhecendo a inacessibilidade do passado e as constantes violências do mundo exterior, a escritura reduz-se a apoiar-se sobre si e a compor-se constantemente no instantâneo, resistindo ao luto e ao trauma causado pela crueldade e violência constantes. O passado não se pode trancafiar-se, porque impossibilitado pelo trauma e o luto, o futuro não é possível hipotecar, porque o presente não tem consistência. A duração torna-se, então, uma forma de abandono e confiança. Dado o reconhecimento deste estado de passividade ativa, a imagem paradoxalmente é rasgada.

O jogo introspectivo com a experiência traumática da perda propiciou cinematismos dos mais variados, traços que não se completam e nem se ancoram, bastando a mínima representação, um grão que seja para o disparamento imagético. Igualar o falso ao verdadeiro é considerar que a prevalência de um sobre o outro é construída tanto na universalidade quanto na separação, sendo conectadas pela ficcionalização do real.

A escritura experimenta analogias contemplativas cabíveis à moção desejante e



também, o mais surpreendente, analogias aleatórias, abonadas pela fadiga e pela negação do Ser que, roto, equilibra os pares, afrouxa a metafísica, para se isentar das contendidas, de maneira jocosa e irônica. Se durante o frenesi o desejo se coloria de vontade pelo esmiuçamento da linguagem, na captura do âmago da alma humana, no que há de mais digno a ser percebido em meio a tanta miséria e perdição, em moralidades pinçadas pelo refinamento e delicadeza do gosto, esse exercício de trapaça e suspensão do juízo, por sua vez, não tem moralidades em vista de captura. A trapaça é um ato de moralidade pela autonomia dos espaços de convívio e comunidade de imagens coletivas, disponibilizadas em comum. Isso implica na troca do tormento pela comoção, do já definido pela moralidade pela indefinição e pelo acaso como forma de moralidade.

O Neutro tem a potência de participar sem aderir, o que é uma forma de acatar múltiplas perspectivas, incluindo o paradoxo em dor criado pelo sentido obtuso. Conforme verificado no romance, a resistência se faz na duração, quer dizer, o argumento reticente e fragilizado não pode ser sustentado senão por um tempo determinado, sob o risco de sacrificar qualquer aproveitamento de si, pelas escolhas feitas. Desta forma, a fragilidade da vida sensível padece de um discernimento ético acerca de uma nova autoridade sobre si mesmo, que não reclama nenhum crédito e nem impõe nada, assemelhando-se ao modo de pensar de Michel de Montaigne<sup>273</sup>. O argumento cético apenas possibilita a paz pública e a sobrevivência da comunidade, pelo reconhecimento das contradições na vida em comum e de que a autoridade das instituições provém do fato delas serem crenças estabelecidas nos usos e costumes sociais, nas impressões sensíveis, e do poder que ela exerce sobre a imaginação dos indivíduos, pela limitação e insuficiência preenchida pela sensibilidade<sup>274</sup>.

É uma fala interessante de se ouvir, pois segundo a etimologia da palavra, o paradoxo é a forma pela qual a dor rearticula as *dóxas*<sup>275</sup>. Quando a indecisão é mais forte que a interpretação, não havendo apenas o particular envolvido, algo pode acontecer, dependendo do ritmo. Se acelerado, imagens rasgadas em sonho, desfazendo algumas conexões para possibilitar outras inéditas ou insólitas<sup>276</sup>. Se lentizado, a entrada no romanesco, na frase

---

<sup>273</sup> STAROBINSKI, Jean. *Op. Cit.* p. 274-275.

<sup>274</sup> *Ibidem.* p. 244,245 e 247.

<sup>275</sup> SZANIAWSKI, Jeremi. **Cinema of Alexander Sokurov: Figures of Paradox.** *Op. cit.*, p. 18 e 19.

<sup>276</sup> PELBART, Peter Pál. **A relação sem gramática in:** Da clausura do Fora ao Fora da Clausura: Loucura e desrazão. SP: Brasiliense, 1989. P.92.

tecida não mais como um discurso, mas como um comentário que mesmo não querendo forçosamente dizer coisa alguma, diz algo. O ensaísmo acerca das contraditórias paixões humanas direcionam uma espécie de busca pela dignidade, isto é, para algo atrás da expressão e que soa como efêmero e, portanto, irrevogável no humano. Por estas e outras, a obra peixoteana é atual e pronta para ser relida inúmeras vezes.

## REFERÊNCIAS

IX Colóquio de Estudos Literários: Diálogos e Perspectivas. SILVA, Filippi Fernandes. CORBRIQUE: INTIMIDADE E DRAMATURGIA EM O INÚTIL DE CADA UM (1934), DE MÁRIO PEIXOTO. UEL, Londrina, 2015. p. 171-185.

ANDRADE, Mário. **A respeito de Mundéu**. In: PEIXOTO, Mário. Mundéu. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, p.2.

\_\_\_\_\_. **71 cartas de Mário de Andrade**: coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: São José, 1963, p. 49-51.

BANDEIRA, Manoel. **Apresentação da Poesia Brasileira**. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1969.

BARTHES, Roland. **Aula**; tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Câmara clara: notas sobre fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Inéditos, vol. 1: Teoria**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **Inéditos, vol. 2: Crítica**; tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Inéditos, vol. 3: Imagem e moda**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Inéditos, vol. 4: Política**; tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Neutro**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escritura**. Tradução Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70. 1987.

\_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso.** Tradução: Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

\_\_\_\_\_. **O grão da voz.** Tradução Mario Laranjeira; revisão da tradução Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto.** Tradução J. Guinsberg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. **Escritos sobre teatro.** Tradução Mário Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **Como viver junto.** Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. **Sade, Fourier, Loyola.** Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES/ BLANCHOT: UM ENCONTRO POSSÍVEL? André Queiroz, Fabiana de Moraes, Nina Velasco e Cruz (Org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

BATAILLE, Georges. **La experiencia interior** (Seguida de Medio de meditación y de Post-scriptum 1953), trad. Fernando Savater, Madrid: Taurus, 1986.

BELLOUR, Raymond. “A carta diz mais” *in*: BELLOUR, Raymond **Entre-imagens.** Tradução Luciana A. Penna. São Paulo: Papyrus Editora, 2001. P. 294-312.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOAVENTURA, Maria Eugênia da Gama Alves. **Movimento Brasileiro: (contribuição ao estudo do modernismo).** São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços da Voz. *In*: **Barthes/ Blanchot: um encontro possível?** André Queiroz, Fabiana de Moraes, Nina Velasco e Cruz (Org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 141-147.

BROCH, Hermann. **Espírito e espírito de época : ensaios sobre a cultura da modernidade.** Org. e posfácio: Paul Michael Lützeler. Trad. do posfácio: Claudia Abeling. Tradução da obra: Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2014.

BUADAS, Elsa. **Limites do Moderno, de Eduardo Jardim de Moraes.** O que nos faz pensar no. 14, agosto de 2000.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. **Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity.** Translated by Patrick Camiller. London: SAGE, 1994.

BUENO, Iury Carlos. **O olhar sem a fome da definição**. RELEM, jan-jul, 2015, p. 99-118.

CALADO, Teresa Chaby. **Roland Barthes: o (meu) dizer do desejo** in: COLÓQUIO BARTHES. Leituras de Roland Barthes: Comunicações apresentadas ao Colóquio Barthes, Faculdade de Letras de Lisboa, 18 e 19 de março de 1982. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982. P. 123-133.

CAMPILLO, Antônio **El amor de un ser mortal**, in BATAILLE, George. Lo que entiendo por soberanía, Barcelona, Paidós/ICE de la UAB, 1996.

CÂNDIDO, Antonio. **A Nova Narrativa** in: A educação pela noite & novos ensaios. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.

CAPRETTINI, G. P. **Imagem**. In Enciclopédia Einaudi. No. 31 p.177-199

CARDINAL, Roger. **O expressionismo**. Trad. Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

CARDOSO, Lúcio. **Salgueiro**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007

\_\_\_\_\_. **A luz no subsolo**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

COLÓQUIO BARTHES. Leituras de Roland Barthes: Comunicações apresentadas ao Colóquio Barthes, Faculdade de Letras de Lisboa, 18 e 19 de março de 1982. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

COMPAGNON, Antoine. **Os anti-modernos: De Joseph de Maistre a Roland Barthes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. **Barthes Moderno e Antimoderno ou o Romance de Roland Barthes** in: De volta a Roland Barthes. Niterói: EdUFF, 2005, p. 24.

CULLER, Jonathan. **Barthes: a very short introduction**. Nova York: Oxford University Press, 2001.

CUNHA, João Manuel dos Santos **A lição aproveitada – Modernismo e Cinema em Mário de Andrade**. São Paulo: Atêlie, 2011

DE FARIA, Octávio. **O Inútil de cada um** in: PEIXOTO, Mário. O inútil de cada um. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **A respeito de Mundéu** in: PEIXOTO, Mário. Mundéu. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

DE LIMA, Mariângela Alves. Dramaturgia Expressionista *In*: GUINSBURG, J. (org.) **O expressionismo**. SP: Perspectiva, 2002, p. 189-222.

DE MORAES, Marcelo Jacques. O rumor do autor em Fragmentos do discurso amoroso *in*:NOVA, Vera Casa e GLENADEL, Paula. (orgs) **Viver com Barthes**. Rio de Janeiro: 7letras,2005,p.163-174.

DELEUZE, Gilles. **Kafka, por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34.

DIEUDONNE, Julien. Barthes, leitor de Malraux: uma ocultação terrorista. **Alea** [online]. 2003, vol.5, n.2, pp.213-223. ISSN 1517-106X.

DO CARMO, Maria Aparecida. **Certezas e incertezas em *O Inútil de cada Um***. Texto não publicado, disponível no AMP, pasta 66D.

EICHENDORFF, Joseph. **A vida de um imprestável**. Tradução de Fernando Miranda. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

EIKHENBAUM, B. La teoria del “método formal” *in*: **Formalismo y Vanguardia:Textos de los formalistas rusos Vol.1**. Traducción: Agustín García Tirado. Madrid: Alberto Corazón, 1973, p. 27-85.

FELDMAN, Morton. **Notas biográficas** *in*: Pensamiento verticales. Buenos Aires: Caja Negra, 2012, p.21-25.

FÉRIN, Madalena; MENDES, Manuela O sujeito à deriva *in*: COLÓQUIO BARTHES. Leituras de Roland Barthes: Comunicações apresentadas ao Colóquio Barthes, Faculdade de Letras de Lisboa, 18 e 19 de março de 1982. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982. P. 141-149.

FILHO, Paulo Venâncio. **A crise da personalidade e o “outro” modernismo: Cornélio Penna, Oswald Goeldi, Mário Peixoto**. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Rio de Janeiro: UFRJ/Escola de Comunicação, 1991.

FLEISCHER, Marion. **O Expressionismo e a Dissolução de Valores Tradicionais** *in*: GUINSBURG, Jacó (org.). O expressionismo. SP: Perspectiva, 2002. p. 65-83.

FONTANARI, Rodrigo. A inquietante Câmara Clara. **Cult**, São Paulo, No. 200, ano 18, Abril 2015, p. 36-39.

\_\_\_\_\_. Do Neutro ao *Punctum* - em busca do grau zero do olhar. Revista Linguagem & Ensino (Online) , v. 17, 2014, p. 277-294.

FRIAS, Joana Matos. **Esse cinema com cheiro: Filme e poesia nos modernismos português e brasileiro**. Revista Matraca, v.22, n.37, jul/dez. 2015.

GAGLIARDI, Caio. Disfarce e fraude autoral:por uma reconstituição do sujeito empírico na

escrita. Criação & Crítica – eu voltei No 12. Pp. 106-119

GONÇALVES, Aguinaldo José. **A Estética Expressionista na Pintura e na Literatura** in: GUINSBURG, Jacó (org.). O expressionismo. SP: Perspectiva, 2002. P. 679-721.

GUINSBURG, J. O expressionismo. SP: Perspectiva, 2002.

GOODMAN, NELSON. **Ways of Worldmaking**. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1978

HEBECHE, Luiz. **Conceito de imaginação para Wittgenstein**. in Natureza humana. Versão 5, n.2, São Paulo dez. 2003. P. 393-421.

HERTZ, Constança. **Fronteira: uma outra face modernista**. Rivista di Studi Portuguesi e Brasiliani , v. X, p. 47-52, 2009.

\_\_\_\_\_. **Cinema mudo: teorias da década de 1930**. Revista Garrafa, v. IV, p . 92-101, 2004.

HOPPENOT, Eric. Escritura e fadiga nas obras de Roland Barthes e Maurice Blanchot In: **Barthes/ Blanchot: um encontro possível?** André Queiroz, Fabiana de Moraes, Nina Velasco e Cruz (Org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 75-97.

JANEIRA, Ana Luísa e BABO, Maria Augusta. **Entre o fragmentário e o aforístico** in: COLÓQUIO BARTHES. Leituras de Roland Barthes. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982. p. 237-247.

JARDIM, Eduardo. **A morte do poeta**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_. **Modernismo revisitado**. Estudos Históricos, val. 1, n. 2, p. 220-238, 1988.

JUDOVITZ, Dalia. **The Culture of the Body:Genealogies of Modernity**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001

KIRALY, Cesar. **Ceticismo e Política**. São Paulo: Editora Giz, 2013.

KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. Tradução de Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral – Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LUCCHESI, Marco. **Sem título** in: Poemas de permeio com o mar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 19-25.

MACGILLIVRAY, Catherine A. F. **Introduction: The Political Is — (and the) Poetical.** In: CIXOUS, Hélène. *Manna: for the Mandelstams for the Mandelas.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. P. vii-lx.

MARAVALL, José. **An Culture of the Baroque.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

MARQUES, António – **O Interior: Linguagem e Mente em Wittgenstein,** São Paulo: Edições Loyola, 2012.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira Vol. VII (1933-1960).** São Paulo: Cultrix, 1979.

MOTTA, Leda Tenório da. **Barthes em Godard: críticas suntuosas e imagens que machucam.** São Paulo: Iluminuras, 2015.

MOTA, Sílvia. **Trabalhos acadêmicos: metodologia e apresentação gráfica.** Rio de Janeiro: CENPESJUR, 2006.

NAVA, Luis Miguel. Roland Barthes, romancista *in:* COLÓQUIO BARTHES. *Leituras de Roland Barthes.* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982, p. 189-205.

NAZÁRIO, Luiz. **O Expressionismo no Brasil.** In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O expressionismo.* SP: Perspectiva, 2002. pp. 607-646.

OLIVEIRA, Viviane Cristina. **A obra de Raul Bopp e a historiografia literária: releituras da tradição.** Revista Emblema – UFG/CAC, v. 5-6, , 2008-2009, p. 71-86.

PAZ, Octavio. *La imagen in:* **El Arco y La Lira.** México: FCE, 2008, p. 98-113

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Sartre, Barthes e Blanchot: a literatura em declínio? *In:* BARTHES/ BLANCHOT: UM ENCONTRO POSSÍVEL? André Queiroz, Fabiana de Moraes, Nina Velasco e Cruz (Org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 15-29.

PEIXOTO, Mário. **O inútil de cada um.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Mundéu.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Poemas de permeio com o mar.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

PELBART, Peter Pál. **A relação sem gramática in:** Da clausura do Fora ao Fora da Clausura: Loucura e desrazão. SP: Brasiliense, 1989. P.88-92.

\_\_\_\_\_. Excurso sobre o desastre *in:* **Barthes/ Blanchot: um encontro possível?** André Queiroz, Fabiana de Moraes, Nina Velasco e Cruz (Org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 65-75.



PENNA, Cornélio. **Fronteira**. In: Romances completos. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 1-175.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **A leitora e seus personagens**. Rio de Janeiro: Graphia, 1992.

PORCHAT, Oswaldo. **Rumo ao ceticismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

QUEIROZ, André. Como fazer funcionar um corpo sem rastro in: **Barthes/ Blanchot: um encontro possível?** André Queiroz, Fabiana de Moraes, Nina Velasco e Cruz (Org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 49-65.

RECKERT, Stephen. **Império dos signos ou imperialismo dos significantes?** In: COLÓQUIO BARTHES. Leituras de Roland Barthes. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982, p. 57-67.

REIS, Carlos. Roland Barthes: Intertextualidade e discurso da ideologia. In: COLÓQUIO BARTHES. Leituras de Roland Barthes. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982, P. 49-57.

RIBEIRO, Helano Jader. **Pensar o neutro e seu silêncio: esta radicalidade em potência**. outra travessia, vol. 18, 2º Semestre de 2014, p.161-170.

ROGER, Philippe. **Barthes, Brecht e Marx** in De volta a Barthes Organizadores: Leyla Perrone-Moisés e Maria Elizabeth Chaves de Mello. Niterói: EdUFF, 2005. P. 29-46.

ROSADO, Sofia: s.v. **Drama íntimo**, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 12-02-2015

SARDUY, Severo. **Barroco V: Suplemento** In: Obra completa: Tomo II. Madrid: ALLCA XX, 1999, p. 1250-1253.

SCHOLLHAMER, Karl Eric. O nascimento a Arte – Um Diálogo entre Arte e Escrita In: **Barthes/ Blanchot: um encontro possível?** André Queiroz, Fabiana de Moraes, Nina Velasco e Cruz (Org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 157-166.

SCHULZ, Bruno. **Pã**. In: Lojas de Canelas. Tradução: Henryk Siewierski. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 69-74.

SILVA, Filippi Fernandes. A ilha e o maçarico: *Limite* nos caminhos de um vir a ser. Revista Estudos Humeanos, no. 6, 2013/1, p. 21-50.

SONTAG, Susan. Remembering Barthes in: **Under the sign of Saturn**. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1980, p. 169-181.

\_\_\_\_\_. Against the Interpretation in: **Against the Interpretation and other essays**. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966, p. 1-10.

STAROBINSKI, Jean. **Montaigne em Movimento**. Tradução: Mária Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SZANIAWSKI, Jeremi. **Cinema of Alexander Sokurov: Figures of Paradox**. London & New York: Wallflower press, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **A narrativa primitiva** in: A Poética da Prosa Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. P. 79-94.

UNGAR, Steven. Persistence of the Image: Barthes, Photography, and the Resistance to Film in: UNGAR, Steven; MCGRAW, Betty R. (org.) **Signs in Culture: Roland Barthes Today**. Iowa: University of Iowa Press, 1989, p.139-177.

WALSER, Robert. **Passeio de Domingo** in: A Rosa. Tradução: Leopoldina Almeida. Lisboa: Relógio d'água, 2004. p. 12-17.

#### FONTES DIVERSAS

Evento *Encontros de Interrogação*, que teve *O Risco na Literatura* como tema e a escritora Noemi Jaffe como curadora. Gravada em novembro de 2012, no Itaú Cultural, em São Paulo/SP.

DVD – curta-metragem *The Pilgrim* (Pastor de Almas, 1918) de Charles Chaplin, E.U.A.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, publicado em 6/9/1936, como entrevista realizada com Lúcia Miguel Pereira. Disponível também na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

#### FONTES ORIUNDAS DO ARQUIVO MÁRIO PEIXOTO

Correspondência entre Mário Peixoto e Saulo Pereira de Mello - 24 de março de 1983 a 1 de agosto de 1984, pastas 105.

*Threads in a Tapestry* de Saulo Pereira de Mello (livro inédito), [cópia digitada por Roberta Gnatalli], pasta 64G1A.

*Cadernos Verdes Número 1 e 2* (inéditos) [cópia digitada por Roberta Gnatalli] de Mário Peixoto, pasta 68A.

*O Sono sobre a Areia* – roteiro inédito de Mário Peixoto, pasta 32A.

Entrevista de Saulo Pereira de Mello a Filippi Fernandes Silva. [Material cedido ao Arquivo Mário Peixoto e ainda não transcrito.

O inútil de cada um [edição de 1934], pasta 64A1.

O inútil de cada um [edição de 1935], pasta 64 A2.

O inútil de cada um (1934-1984): *Toward Poem's form* de Saulo Pereira de Mello (livro inédito), [cópia digitada por Roberta Gnatalli], pasta 170R.

Mário Peixoto, *Onde a terra acaba – Sonolência* (cenário original) – Versão diferente, algumas alterações – Introdução, notas, comentários e glossário de Saulo Pereira de Mello.  
Pasta 159