

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Paulo Morais de Oliveira

**O ÚTIL EM O INÚTIL DE CADA UM
(REMINISCÊNCIAS NA PRODUÇÃO LITERÁRIA)**

Goiânia
2016

PAULO MORAIS DE OLIVEIRA

**O ÚTIL EM O INÚTIL DE CADA UM
(REMINISCÊNCIAS NA PRODUÇÃO LITERÁRIA)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO) como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Letras, Literatura e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

Goiânia

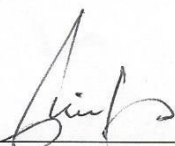
2016

| | |
|------|---|
| O48u | <p>Oliveira, Paulo Morais de</p> <p>O útil em o inútil de cada um (Reminiscências na produção literária) [manuscrito] / Paulo Morais de Oliveira. – Goiânia, 2016. 109 f.: 30 cm</p> <p>Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Literatura e Crítica Literária, Goiânia, 2016.</p> <p>“Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto”.</p> <p>1. Peixoto, Mário, 1908-1992. 2. Literatura e arte. 3. Literatura brasileira – história e crítica. I. Pinto, Divino José (orient.). II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.</p> <p>CDU: 821.134.3 (81)-31.09 (043)</p> |
|------|---|

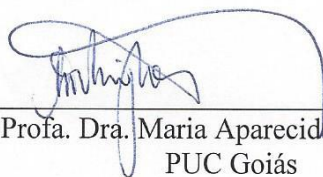
“O ÚTIL EM “O INÚTIL DE CADA UM (REMINISCÊNCIAS NA PRODUÇÃO LITERÁRIA)”

Dissertação aprovada em 14 de março de 2016, no curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás (Presidente)



Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
PUC Goiás



Dr. Paulo Petronílio Correia
UnB

Profa. Dra. Maria Teresinha M. do Nascimento
PUC Goiás (Suplente)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, àqueles que muito fazem para um mundo mais perfeito com sobrevivência feliz e produtiva de seu semelhante na face da terra. A esses é muito pouco agradecer, mas, assim fazendo, fica a citação de nomes de promotores do bem, pessoas que perpetraram e perpetram a diferença. E, desta feita, serão lembradas por gerações e suas bem feitura transcenderão em escritos e recordações. Em segura convicção de ter sido agraciado pelas ações dignas desses, cumpre-me expressar minha gratidão aos homens e mulheres dignitários implícitos por palavras incapazes de expressar quão maravilhosos são. Consciente de quão injusto serei ao citar nomes, limitarei a referenciar em gratidão a: meus pais, todos meus queridos professores, admiráveis heróis de minha vida estudantil, colegas, esposa e filho.

RESUMO

Esta pesquisa empreende análise bibliográfica da obra *O inútil de cada um*, de Mário Peixoto, focando sua condição de arte em feitura e seus aspectos artísticos literários. Isso se dá a partir do jogo irônico da palavra inútil que, do ponto de vista existencial-humano, neste compêndio, representa fragilidade em resistir as alterações psíquicas e físicas impostas pelo tempo; que, para a arte, constituem campo fértil para a realização do ser no produto sem que sua suscitação seja fruto de uma finalidade. Aqui, o inútil é observado pelas significâncias possíveis, entendendo que o personagem é marcado pela fluidez que tende seguir os caminhos ditados pelas lembranças. O intrigante porquê de tão excelente produção ainda manter-se incólume, a situação marginal de Peixoto e, mais fortemente, o interesse por explorar as reminiscências na produção literária foram atrativos preponderantes para realização deste estudo. O texto está organizado em três capítulos, sendo o primeiro situante da obra em sua condição de transcendência, abordando aspectos basais de *O inútil de cada um* em sua condição de portador de relevante caráter artístico. Dessa forma, são tecidos comentários analíticos tendo por parâmetro a crítica contemporânea. Com base na concepção de rizoma proposta por Giles Deleuze e Felix Guattari em *Mil Platôs*, no segundo capítulo, a obra é analisada a partir do ponto de vista de que ela, na constituição do enredo, desvirtua acentuadamente do padrão, por não apresentar sequência narrativa linear, podendo ser lido de forma aleatória. O terceiro capítulo tem como tema os olhares e vozes no mar de Peixoto, principiando por constatar Orlando como um personagem cuja constituição se dá sobressaindo seu interior; que é o “inútil” – vozes cruzadas e preservadas das somadas audições e reiteraões dos acontecidos e sensações traduzidos em linguagem literária. Também, as memórias tornadas em palavras-imagens na apresentação do indizível.

Palavras – chave: Literatura. Mário Peixoto. Inútil. Arte. Reminiscências.

ABSTRACT

This research undertakes bibliographical analysis of the work of each of the useless, Mário Peixoto, focusing their status as art making his literary and artistic aspects. This happens from the ironic game of idle word that the human existential point of view, this compendium is weak in resisting the psychic and physical changes imposed by time; that, for art, constitute fertile ground for the realization of the product in without his suscitação is the result of a purpose. Here, the useless is observed the possible significance understanding that the literary character is marked by fluidity that tends to unusual shafts dictated by memories. The puzzling why so excellent production still remain unscathed, the marginal situation of Peixoto and, more strongly, interest in exploring the reminiscences in literature were attractive preponderant for this study. The text is organized into three chapters being the first situante the work in his transcendent condition, addressing aspects of the baseline useless each in their carrier status of relevant artistic character. Thus, they are knitted having comentos analytical parameter by modern criticism. Based on the concept of rhizome proposed by Giles Deleuze and Felix Guattari in *A Thousand Plateaus*, in the second chapter, the work is analyzed from the point of view of it, the constitution of the plot, distorts sharply by default not show linear narrative sequence can be read at random. The third chapter is themed looks and voices in the sea of Peixoto observed beginning at Orlando like a character whose constitution takes jutting inside; where what matters is emphatically the "useless" - crossed voices and preserved the added hearings and reiterations of happened and feelings translated into literary language. Also, the recollections made in images, words in presenting the unspeakable.

Keywords: Literature . Mário Peixoto. Useless. Art. Reminiscence.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 08 |
| I - NOS LIMITES DO INÚTIL..... | 11 |
| 1.1 - Princípio mínimo da beleza do desnecessário em Mário..... | 11 |
| 1.2 - Ruptura com o romance de cunho social de 1930..... | 16 |
| 1.3 - Os flancos da arte e do útil..... | 30 |
| 1.4 - Peixoto e sua imagem marginal..... | 34 |
| II- A ESTÉTICA DO INACABADO (RIZOMA)..... | 40 |
| 2.1 - Rupturas com os limites impostos pelo real..... | 41 |
| 2.2 - Quebra de paradigmas..... | 44 |
| 2.3 - <i>O inútil de cada um</i> e a Modernidade..... | 61 |
| 2.4 - A arte como antiarte..... | 69 |
| III – ENTRE VOZES E OLHARES..... | 74 |
| 3.1 - Polifonia e gêneros..... | 75 |
| 3.2 - Olhares e vozes no mar de Peixoto..... | 84 |
| 3.3 - Reminiscências em mares de palavras e imagens..... | 89 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 102 |
| REFERÊNCIAS..... | 107 |

INTRODUÇÃO

O inútil de cada um é resultado de quase uma vida e uma obra da mais alta qualidade artística produzida no Brasil. Por isso, interessou-nos realizar um estudo crítico em que o inútil é observado na dimensão da arte e como passado. Essas vertentes trazem como apêndice reminiscências e lembranças. Estas possuindo caráter automático; aquelas objeto de um esforço.

Dos seis volumes que compreendem a obra, nos atemos ao que foi editado em 1984, fragmento do ampliar da primeira edição de 1930. O resultado dado por final, devido à morte do escritor, foi alcançado na transcorrência de um período longo compreendendo os anos que vão de 1938 a 1984; quando, então, resultou em mais de 2000 páginas. A versatilidade desse expoente, a firmeza em seu trajeto e escolha por ser original legou-nos ainda um filme, poemas e roteiros que não viraram nem longas nem curtas metragens.

Nas 382 páginas de *O inútil de cada um*, encontra-se uma produção densa. Ao mesmo tempo em que é um prazer realizar esta leitura e escrita sobre alguns aspectos do livro, é também, um desafio, pois, a obra peixotiana pouco foi explorada. Por isso, as fontes de pesquisa são exíguas e a necessidade de buscar subsídios em teóricos, críticos e pensadores perpetra-se muito constante. Tendo consciência de tudo isso, intriga os indicativos dos poucos entendidos que escreveram sobre ela a classificando como um trabalho de grande monta, principalmente, no quesito qualidade artística.

Visando dar conta de nosso objetivo, que é empreender análise bibliográfica sobre obra *O inútil de cada um*, de Mário Peixoto, focando sua condição de arte em feitura e seus aspectos artísticos literários, a pesquisa está organizada em três capítulos:

Em “Nos Limites do Inútil”, que remete ao valor artístico da obra levando em conta a origem e o gênero, procuramos autenticadores da proposta peixotiana como sendo uma produção de cunho primordialmente estético literário descompromissada de ser profusora do real. Este capítulo oriunda da incompreensão do porquê do caminho inverso que o autor percorreu como que para conseguir passagem livre de influências que ditam o tipo de trabalho mais aceito pelo público e que tende a dar utilidade à arte. A esse respeito, traçamos uma breve

preparação de terreno citando, de passagem, como aconteceu em terras brasileiras o nascer da literatura que aqui por muito tempo foi utilitária. Seguindo o escritor sua intuição, a nosso ver, conseguiu ser coerente para com sua linha de pensamento a respeito da produção artística enfatizando qualidade sem se preocupar com aceitação. A obra *Grau zero da escritura* de Roland Barthes serve de norte apontando como a obra se situa do ponto de vista da literalidade e da literariedade. Veremos que em uma escala imaginária, uma reta cuja direita seja o real e a esquerda o literário, *O inútil* de cada estaria completamente à esquerda. Essas temáticas estão distribuídas em quatro subcapítulos - Princípio Mínimo da Beleza do Desnecessário em Mário, Ruptura com o Romance de Cunho Social de 1930, Os Flancos da Arte e do Útil e Mário e Sua Imagem Marginal.

“Estética do Inacabado (rizoma)” tem como base teórica a concepção das relações contidas em *Mil Platôs* de Gilles Deleuze e Felix Guattari. A obra é analisada nesta seção a partir da perspectiva de que é um romance de enredo não linear; e, que seus capítulos podem ser lidos na sequência que convier ao leitor sem que isso seja uma deturpação, muito semelhante ao recobrar dos acumulados pela memória. Assim, o tempo fica relativo, pois não é o histórico que prevalece, mas o da mente que trafega retrocedendo, mantendo-se na fugacidade constante do presente podendo antecipar o futuro. Vertiginoso isso. Genialmente, Peixoto faz mostrar, em forma de arte, os bastidores do palco mental comum a todos os humanos. A tese posta por ele de que o tempo não existe fica bem defendida através da dinâmica sináptica que está arraigada no processo narrativo em primeira pessoa. Assim mostra, também, numa forma Bergsoniana, o sempre em expansão que é o passado e o morrente agora. À luz de Henri Bergson, a obsessão muito flagrante pelo passado fica bem tratada do ponto de vista de sua condição de inútil. Os subcapítulos que correspondem às propostas são: Rupturas com os Limites Impostos pelo Real, Quebra de Paradigmas, *O inútil de cada um* e a Modernidade e A Arte como Antiarte.

Por último, “Entre Vozes e Olhares” traz a distinção de Bergson entre memórias, deixando clara a definição do útil e do inútil na evocação do ocorrido. A esse respeito ele diz que “Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo.” (BERGSON, 1999 p. 90)

Com relação ao perenizar o ficcional e o real, observam-se níveis de memórias nas palavras. São realizadas, ainda, considerações sobre o sem margem “mar” de Peixoto do ponto de vista da elocução. Os ecos das vozes do passado que habitam em traspasse os gêneros explorados pelo autor são percebidos entendendo que a linguagem se constitui, em tal condição, um solúvel transportador da imaginação e das lembranças. Como informação apêndicular, uma nota sobre funções e similitudes dos vários discursos, inclusive, o da realidade é feita. Colocações mais específicas que focam resultantes de análises do *corpus* em estudo, definem Orlando como um personagem cuja construção se dá preponderando seu interior; onde o que interessa, com energia, é o não material (inútil) - vozes que se cruzam a outras preservadas das muitas audições dos acontecidos e a partir de suas sensações são perpetradas.

No conjunto, se verá que Peixoto produz sua obra na modernidade e contemporaneidade, seguindo com muito afinco as tendências de exploração do mundo psicológico do personagem principal utilizando-se do fluxo de consciência.

I. NOS LIMITES DO INÚTIL

Este capítulo trata de aspectos fundamentais e definidores de *O inútil de cada um* como de significativo valor artístico. Tal observação leva em conta a gênese e o gênero que legitima a proposta de ser uma produção de cunho primordialmente estético literário. Assim sendo, são tecidos comentários analíticos com base na crítica contemporânea, que descompromissa a arte de ser produtora de cópia do real e manter-se engajada.

Partindo da orientação em que a literariedade é posta como tonante, o primeiro subcapítulo estabelece tênues linhas margeantes que dão conta da obra como projeto altamente sem contornos rígidos no qual a criação artística, em sua forma mais espontânea, se impõe na manifestação pura da linguagem. O deslocamento da “realidade” cultural, anteriormente tratado como um mover do sensível para a memória, é inventariado em “Os flancos da arte e do útil”, subcapítulo no qual se estabelece a plurissignificação alternante do título onde é pautada, conforme tendência em que os vários saberes são evocados como pano de fundo, subsistindo assim, um nível de lógica para não cair no abismo da total incompreensão. Em “Ruptura com o romance de 30”, o deslizar que destoa da consagrada maneira de produzir literatura em nosso país naquela época, é analisado levando em conta que Peixoto inutiliza sua produção não permitindo que ela sirva a dominantes. Ao se averiguar como se deu o processo de apresentação da obra ao público e como o autor foi visto em vida, conclui-se que o grande número de evocações e o intento de produzir sem preocupação de agradar ao público foram ingredientes fundamentais para o surgimento de um compêndio ímpar e de um autor cuja imagem mantém-se em construção. Esse intrigante assunto é tratado em “Mário e sua imagem marginal”.

1.1 - Princípio Mínimo da Beleza do Desnecessário em Mário Peixoto

A obra *O inútil de cada um* chama atenção por ser um projeto que não previu economia de tempo e laudas. O mar, muito presente no livro, serve como arquétipo para serem determinadas as dimensões dessa extensa produção que mostrou uma margem e não apresentou aquela que demarcaria seu fim.

É possível estabelecer algumas comparações entre a porção líquida e o trabalho proposto por Peixoto. Os contornos horizontais, a variação de profundidade, as ondulações, as liquidificações e a tenuidade, como são constituídos os limítrofes formadores da orla marítima, desenham a passagem do sensível para as lembranças, remetendo à base constituinte da arquitetura verbo-textual. A alternância de tempos, presente/pretérito, lembra as ondas em seu eterno labor de altear e esmaecer estriando um novo sem fenecimento. O leitor, diante de tamanha literariedade, tem necessidade de estabelecer linhas seguras para não se perder.

No que se refere ao imaginário, em *O inútil de cada um*, o terreno fica encharcado. Dificilmente se consegue por termo onde fica a plaga e o rés da terra: as lembranças e os momentos vividos pelos personagens. A transmutação entre o mundo recobrado e o atual acontece em um átimo, às vezes, como pode ser observado no fragmento:

Foi aqui que me ocorreu um fato anedótico daquela época. Isso contou-me, posteriormente, um dos agregados que me acompanhara em outro carro de praça, providenciando o transporte daquela pesada carga em um dos vilarejos litorâneos do sul do estado – para ser conduzido em catraia puxada – até o longínquo da minha ilha onde tudo aquilo devia aportar. Ao fazerem a entrada do lugarejo – de tal forma chamava aquilo atenção, que juntou o povo nas ruas – povo e, sobretudo, maior influência infantil ao pensarem, os moradores, que se tratava da inesperada e sempre auspiciosa chegada de uma companhia de circo – que tão raramente podia lhes acontecer com aquelas promessas de grandiosidade e diversão... Estacionado em frente ao portão, tudo isso me afluía ao espírito naquela instantânea evocativa que eu não esperara. De sonho em sonho – notava que ali havia agora o silêncio – aquele benfazejo que me largava as rédeas na mão, para prosseguir, sem desvios, para onde me quisesse levar aqueles chamados do tempo retrocedido. Eu estava ali e estava em tantos lugares. (PEIXOTO, 1984 p.287)

Diferentemente de animais com cognição menos desenvolvida, a ponto de não transitar, com facilidade, o mundo impreciso e com potência dos processos mentais sinápticos, Orlando, personagem que domina toda a obra, perpassa meandros que lembram produções cinematográficas de ficção científica. Isso mostra que o que se tem como inútil, do ponto de vista usual do termo, é útil à produção literária. Seguindo a concepção de Bauman (2001) em *A modernidade líquida*, vale lembrar que todas as feitura de natureza sólida, inventadas pelo homem, já têm,

em si mesmas, o estopim que mais cedo ou mais tarde as conduzirão à mutação química. Devido a isso, não poderá o resultado final de todo processo em questão constituir algo eterno, semelhantes aos registros literários que usam os livros e outros materiais como suportes para se afirmarem existentes e em pleno funcionamento.

Em vista da anterior reflexão, fica entendido que o título da obra resulta de um processo irônico proposital. O primeiro contato com o texto faz que o incauto explorador caia na falsa ideia de se ter postulado, como inútil, uma grande soma de registros frugais da vida, até certo ponto comuns a todos os humanos no gozo de sua existência terrena. Quem não tem momentos transportadores para um incidido que jamais pensávamos estar em algum lugar da memória? Coisas irrelatáveis da infância. Reveláveis, talvez, em função da impossibilidade de reprimendas de nossos responsáveis devido à idade que hoje nos confere o título de não condenáveis à fustigação paterna ou materna cujo teto máximo da medida das penas aplicadas, por um progenitor responsável, citam-se, contra a lei vigente, umas boas palmadas.

Dizer que existam acontecimentos inconsideráveis, como formadores da consciência individual, é negar importâncias que decorrem dos revezes existenciais na formação do eu. A sucessão das evidências não apresenta cortes. Então, tudo é importante; não dá para ser extirpada coisa alguma. Agora, há possibilidade de valoração. Aí sim, pode se pensar em dizer que exista o sem importância. O ocorrido tem como ser julgado, compensado às vezes, refletido, negado para fins de ocultação, mas nunca apagado no sentido grave do termo. O decurso de tempo - passado, presente e futuro - engendram uma história linear registrada e outra não registrada; isso não quer dizer que a não anotada não deva ser vista como importante, pelo menos para a época e para os diretamente envolvidos. Basta lembrar que a narrativa canônica bíblica não traz os anos perdidos do Cristo; porém, é impossível denegar que a lacuna entre os 12 anos aos 30 de Sua vida não tenha sido cheia de acontecimentos importantes do ponto de vista da cristalização da firme ideia de cumprimento dos desígnios que impeliram a mencionada Personagem ao martírio no madeiro. Comum é pensar que para se chegar a um tempo muito posterior, se tem que viver integralmente o permeio. Muito embora, Mário tenha como recurso os saltos temporais enviesados, é possível, pela experiência com leis físicas que nos governam, de forma caótica, preencher as lacunas. Aí é que se vê a

genialidade do escritor e a dificuldade de penetração na obra, como afirma Otavio de Faria ao prefaciá-lo romance.

Um grande livro – um romance que nem todos lerão, ou saberão ler – um livro que não agradará a todos pela sua densidade e pelo tumulto de suas evocações e imagens, mas um livro de mestre que certamente figurará num lugar ímpar em nossa literatura, como *Limite* figurou no cinema. (PEIXOTO, 1984 p.10)

Voltando ao eixo do assunto, o inútil ganha status de útil na ficção, e, principalmente na obra de Peixoto. Por outro prisma, pode se afirmar a palavra inútil como de uso muito estratégico porque o útil tem por natureza a deterioração, muito embora, a priori, se demonstre palpável. A literatura se serve daquilo que “o tempo (não) despedaça no ar” e se vale disso para imortalizar. O personagem Orlando, âncora de toda a produção, é objeto com função análoga ao imã, que permite o fluxo livre de forças magnéticas que trafegam em direção determinada Sul/Norte e invisível. O externo mostra-se existente pelo fato de haver uma constatação que passa pelo interior do personagem. Caso assim não fosse, poder-se-ia afirmar que todas as referências – objetos - cairiam em estado de algo inerte a ser avivado. A vitalidade das coisas, em condição de realce, passa pela subjetividade e graus do toque da linguagem sobre elas. Esse princípio mínimo deflagra a uma beleza que vai além da pura descrição e sequenciar de ações para buscar o desnecessário que a alma do artista procura entre o ver da carne e o escutar do espírito.

Conheci Domiciano e não conheci. Com este paradoxo sofri por Domiciano. Pensei retê-lo ao longo de uma proveitosa experiência a dois – o itinerário e o itinerante. Fracassamos esse caminho. Perdi Domiciano sem perdê-lo. Encontro-o em toda a minha vida – anotado em rascunhos abandonados, em nervosos manuscritos esquecidos, rabiscados às pressas ou displicente, irônico, por vezes mordaz, confuso ou humilde diante do belo e genial, ousadamente extrovertido e combatível – polêmico, ainda – à margem de um trecho de livro que se opinou (pró ou contra) e veemente! Também na inesperada curva de uma estrada que se bifurcou repentina – deixando-nos às tontas, sem decisão – enganando a ambos no final da partida! Na ilha, dentre papéis guardados há longos anos em desuso – em ostracismo voluntário e caprichoso – repentinamente afloram-me as suas palavras. Jamais lhe disse o que buscava nele – jamais me disse ele o que buscava em mim. Presumo que sabíamos – mas sem comentários. (PEIXOTO, 1984 p.190)

A linguagem costurada na memória de Orlando funciona como canal de fluidez abstratizada e é a matéria prima para a construção do enredo funcionando como veios de menor resistência por onde passado e presente alternam-se por encontrar nos registros trafegabilidade. Essa transmutação compreende, aproximadamente, três décadas de lembranças que tornam possível a existência da obra. A distância temporal e a rapidez da transição de um momento ao outro faz-nos refletir no que Peixoto afirmava com relação à característica altamente volúvel do tempo que tem a escala de importância ligada a outros elementos: para o capitalista tempo é dinheiro; ao moribundo o desprender-se para acúmulo de bens pode ser uma troca ingênua entre o que realmente importa e aquilo que, ao expiar, o homem não leva para o seol. Do ponto de vista prático, pode-se observar que, no mundo capitalista no qual vivemos, a noção do que é valoroso se remete ao que é físico ou facilmente revertido em compensações.

É curioso que Orlando não tenha grandes ambições, pelo menos neste volume, a cobiça e a busca desenfreada pelo dinheiro ficam fora da proposta de vida do personagem. Os objetos de remissão à burguesia, o automóvel, “Sempre no carro, continuei a pensar...”(PEIXOTO,1984, p. 46) as porções de terra “Via, então, a fazenda de meus avós, se bem que em nada se parecesse com essa. Era minha mais antiga recordação de Cássio,...”(PEIXOTO,1984, p. 46) ganham papéis secundários; servem apenas como pano de fundo nos dois planos acrobaticamente vividos pelo protagonista. Tudo não passa de uma grande metáfora. O representativo serve como uma fagulha sustentadora, suporte para imaginação. A realidade se faz no texto e morre no texto em um fingir que não finge. Partindo do pensamento de que a arte literária tem um fim em si, na linguagem, a beleza do “desnecessário” ganha status de tom maior; levando quem aprecia a narrativa a voltar ao texto em admiração contemplativa como aquele que gasta seu tempo a olhar um diamante lapidado e sente por isso uma fascinação arrebatadora que não deixa claro se são enleios advindos da noção de valor ou puro encanto.

1.2 – Rupturas com o Romance de Cunho Social de 1930

A noção de arte e literatura passaram por concepções diferentes através dos tempos. As várias instâncias do poder, no intuito de manter em bom funcionamento mecanismos de controle, as fixaram com função de serem transitivas de ideias predeterminadas. Do ponto de vista religioso, as produções laicas eram tidas como demoníacas e carnais. A literatura como capaz de conduzir o homem a mundos imaginários, causando prazer aos sentidos e à sensibilidade, era um perigo à vida eterna. No Brasil, servem como exemplo de valor diminuto do ponto de vista da arte, as produções de portugueses quinhentistas, conhecidas como literatura informativa sobre a nova terra e as com função catequética – dramatização e outros gêneros como meio de evangelizar. Padre José de Anchieta, embora não sendo brasileiro, foi um escritor que se valeu das letras em terras brasílicas para um público específico no afã de impor à cultura indígena elementos místicos religiosos judaicos via pensamento europeu. O exemplo, anteriormente citado, serve apenas como ponto de discussão a respeito do proveitoso e do “banal”, pois em um país onde tudo, do ponto de vista português, estava por fazer dificilmente poderia ocorrer algo que fosse diferente.

O final do século XVIII e início do século XIX atraem artistas a terem um olhar incisivo para as questões nacionais. Entre 1836 e 1881, é forte um movimento em favor da independência cultural, em vista de nosso desvencilhar da coroa portuguesa. Havia a necessidade da criação de nossos heróis; no caso, o índio foi representante precípua amplamente figurado em Gonçalves Dias e José de Alencar. Mais uma vez, no século XX, mesmo que servindo como pano de fundo, o Brasil e suas questões estampam *Os Sertões* de Euclides da Cunha; *Triste fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto; *Canaã* de Graças Aranha e *Urupês* e *Cidades Mortas* de Monteiro Lobato. O único do grupo que se mantém com proposta diferenciada é Augusto dos Anjos que conservava a forma parnasiana e distanciava da tradição poética pela exotividade da linguagem. Chamam a atenção, em meio a esse fim específico dado à literatura, ressaltando casos em que a realidade seja apenas um recurso para garantia da verossimilhança, o Simbolismo e o Parnasianismo. Em ambos, é possível vislumbrar o “*delectare*”, que se popularizou como arte pela arte e o acesso à sensibilidade cognitiva pelos sentidos.

Em meio a esse truncamento, nota-se, na obra em estudo, um deslocamento da “realidade” cultural ora posta através de um mover do sensível para a memória. E é aí que, com base em Descartes, “penso logo existo”, mais uma vez, nota-se a ironia do título. O que era inútil (o passado em condição de memória) se pôs altamente útil (de valor literário nesse caso). Pois, não é possível a subsistência, em termos inteligíveis, do extrínseco à memória se não por apreensões registradas que possibilitem driblar as instabilidades progressivas promovidas pela existência em um sempre devir. Depois de detectada a mudança de foco, fica manifesto um direcional em que a centralidade se torna dupla: uma interna e outra externa. O homem vive em dois mundos. Na ausência de um, o outro se torna “sem forma e vazio”. A memória integra-o ao planeta e o planeta a ele.

Pensando desse modo, a expressão “de cada um” corresponde a outra grandeza, agora invisível, fragmentada, tendo o indivíduo como hospedeiro - o virtual, o software auto-programável que cada ser traz em constante formação durante toda sua existência como vivente terrestre em contato com tudo que os órgãos sensoriais e o intelecto são capazes de apreender e processar.

A palavra “inútil” é marcada por ser emanadora de sentidos. No título da obra, ao mesmo passo que se concebe como inútil o que não é prático - as amenidades que povoam a mente de todos nós - também, pode-se depreender que qualquer esforço limite do personagem em dominar o conflito causado pelas forças externas e internas ocasiona angústia levando-o a um estado de impotência. Nesse sentido, a relação entre *Limite* e *O inútil de cada um* é muito estreita. O homem construído pela linguagem, nas duas obras, é colocado em situações extremas que geram tensões psicológicas. Isso é percebido pelo cenário, pela redução de ações do mundo físico e reduzido número de agentes ficcionais na narrativa e no filme levando, artisticamente, o indivíduo a ser analisado pela duplicidade constituída pela relação sujeito e objeto que marca o mundo fenomênico da memória da personagem principal.

Seguindo a linha em que outras áreas do conhecimento passaram a fazer parte da literatura, Peixoto explora, em seu romance, uma tendência herdada da psicanálise em que, não mais, se prioriza a narração de fatos com base nas ações visíveis, apenas. Assim procedendo, além de trabalhar o personagem direcionado a preencher as lacunas, normalmente deixadas pela transcorrência normal da vida, ele

acelera as atuações, as desacelera para intermear, com monólogos interiores, espaços das atividades física e verbal.

A quebra na sequência narrativa e metaforizações constituem um distanciamento da representação do homem; pois, dessa forma, ele tem seu corpo, sua alma e espírito em plena atividade. Destarte, o processo de criação se torna mais revelador ampliando o alcance limitado da observação externa de um narrador observador. A análise que se faz dos personagens, na transcorrência do texto, é de que se trata de seres com todas suas capacidades normais, porém, ao ler o romance, muito se estranha o amontoado de evocações, em perspectivas alternantes, causadoras de vertigens.

Em situação concreta da vida do ser em uma relação interpessoal, as dissimulações, omissões e outros artifícios fazem parte da liquidez do psicológico. Por isso, muitas vezes, são imperceptíveis ao observador o conhecer o personagem sem que autodiegeticamente isso seja revelado. É com base na capacidade de suposição, conhecimentos adquiridos por mecanismo que não requerem o acontecido e da experiência de como se é psicologicamente que julgamentos e pensamentos a respeito do outro ocorrem na tentativa de desvendar a mente pela apresentação indireta que o outro faz de si mesmo. Dessa forma, a narrativa ficcional tende a explorar o psicológico que

[...] é um espaço obscuro e leve, etéreo, transparente, ou então um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: então um espaço do alto, um espaço dos costumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal. (FOUCAULT, 2006, pp. 413 – 414).

Devido à aproximação, em grau máximo, de dois pontos, emissão e recepção, a mente de Orlando se mostra com deslocamentos bruscos, mas que são comuns. Observe-se que o personagem é supassumo de todas as instabilidades que se mostram lisas como uma roupa bem passada, escondendo irregularidades, quando ele é observado exteriormente, muito embora essa situação tem que ser criada pelo leitor fazendo florescer o não posto, pois, o mais evidente durante toda a obra provém do interior do personagem.

O resultado final organizado da exteriorização de qualquer um passa por um caos; diríamos uma adequação em busca do apresentável. Nesse tocante, somos interferentes, roteiristas, cortamos o que não cairia bem em situações

peculiares; tudo isso com base em informações que nossos sonares captam no mar da vida. Por fim, vem a função de atores. A bela atuação de um artista é o que se vê e muito mais o que não se vê. O edifício, depois de erigido, esconde os andaimes que um dia fez parte de sua construção. No romance em estudo, o narrador em primeira pessoa permitiu ao escritor por em palavras a efusão mental, antecessora ao discurso audível – o homem verbal tem como estrutura sua, a fala que teve consigo.

Um pouco confuso, mas o mundo psicológico de um ser contém a apreensão do real em primeiridade¹ mais a potencialização das lucubrações que o cérebro humano é capaz de processar. Somam-se a isso as diversas emoções que também fazem parte das estruturas do pensamento que quando excitadas por fatores externos, são produtoras de gradações variadas de emoções. Nesse amontoado de sensações, Orlando chega à conclusão de que é inútil o esforço com a função de dominar a revolta devido à inquietação da alma presa que não se identifica, como ele disse, “com a gente”. O monólogo interior aqui acontece de forma direta. Até mesmo porque o narrador está em primeira pessoa.

Inútil a revolta que nesses momentos me sobe como num elevador. Sentado no Stutz, é verdade, mas lá no fundão da minha carne, que é desta terra, ainda mora o dono da raça, com a graça do santo. Dentro, canta o eterno pregão de compreensão da cor – o pingão do “i”, gente! Sou o cordão de carnaval “freudiano” que nunca pôde sair à rua, coitado! E bebo o sertão destas terras como garapa gelada no verão! (PEIXOTO, 1984, p. 38).

[...]

E curvando-me para a esquerda, com a mão segura no encosto, completei: - “Mamãe, você sabe?” “Comecei a lembrar que havia já três anos que dela só possuía retratos. Objetos ... E então, estalou-me uma visão aguda de intuição, ao mesmo tempo em que a tal “a cor brique” se infiltrava. Observei que passávamos o Teatro Municipal, naquela ocasião, entrando na praça Marechal Floriano. “cor brique?” repetia comigo mesmo, algo surpreso, o pulso acelerado como que pressentindo alívio, em lembrar aquilo, em ter achado finalmente – e assim tão clara, como um soco na cara – aquela solução enorme. Solução do “eu soffro”, por tudo e com tudo, com certeza – inquietação perene dessa alma presa que não se identifica nunca com a gente mesmo, que, no entanto, agoniza e que quer sempre! Enfim, solução do imenso “inútil de cada um”, para ser mais preciso! Continuava a acompanhar, com dupla agudeza, o espetáculo interno das sensações e não sentia, como esperava ou devia. Analisava-o, entretanto com a segurança como se de um vidro interposto entre eu e a “coisa”. (PEIXOTO, 1984, p. 39).

¹ Conforme a semiótica pierciana, refere-se ao ícone, pertence à natureza da qualidade de sentimento. A haste na figura representa o estado de ser, o que é sem estar ligado a mais nada. Associa-se a expressões como intuição, instante, sentimento, espontâneo.

Na condição de romance cujo narrador está em primeira pessoa e que tem como matéria prima para construção do enredo memórias e reminiscências, é bom que se faça um adendo a fim de entender a diferença entre as duas. Ainda mais por se tratar, neste caso, de uma produção metamemorialística em que o narrador reflete sobre suas próprias recordações.

A memória não é passível de ser manifestada em aspecto puro; necessita da linguagem, do transcorrer do tempo e do esquecimento. A imaginação é integrante do resgate da memória. Assim, é o acontecer do tempo que permite o estado do surgimento desta. O tempo é importante como condição e barreira para o exercício dela: condição, uma vez que sem ele não existe memória; empecilho, já que com ele, e quanto mais ele passa, a tentativa de vivenciar a memória se torna mais complicado. A reminiscência tem relação restrita ao ser humano por se tratar mais de um silogismo, enquanto que a memória pode ser atributo de todos os animais, já que esta não requer busca, e sim uma espécie de condicionamento espontâneo. É a partir dos vazios, deixados pelo tempo, que a imaginação surge, mas segundo Henri Bergson, o passado permanece encrustado.

Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamento, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que a ele gostaria de deixar de fora. O mecanismo cerebral é feito precisamente para recalcar a quase totalidade do passado no inconsciente e só reintroduzir na consciência o que for de natureza que esclareça a situação presente, que ajude a ação em preparação, que forneça, enfim, um trabalho *útil*. (BERGSON, 2006, p. 47-48).

No estado de lembrança, o objeto já não se encontra interposto entre sujeito e memória. Nessa relação, o que sobram são sensações esmaecidas ou tonificadas em função da sequencialidade de registros, que pela ordenação na perspectiva temporal, além de lacunas, tende a serem mais fortes à medida que são pertencentes ao agora. Isso ocorre não somente pelo aspecto cronológico, mas também, por transformações na forma como o sujeito sente com relação a seus contatos experienciais.

Orlando diz:

Mas o estranho é que os sintomas já haviam sofrido a sua ligeira mutação pelo espaço do tempo – desde aquela madrugada , por assim dizer – não

obstante, o então agora daqueles instantes que fluíram, tal como o fora na ocasião, naquela vinda da canoa de madrugada, e dando-se o fenômeno a poucos momentos de “largados” (como se diz no mar e o experimentara indo eu mesmo buscá-los) onde agora ali no atual (pensando e sentindo tudo isso) eu me repetia, provocado na mesma contingência – em reprise daquilo dentro de casa, então (voltava a isso) mas com esses sintomas da mutação visivelmente alterados – eu presente naquela sala onde sentia o pé posando firme outra vez. (PEIXOTO, 1984, pp. 374/5).

Orlando tem a si como principal. E é a partir dessa concepção bergsoniana que ele interpreta o restante que compõe o universo. Como nossa massa cinzenta trabalha com muitas possibilidades combinatórias, tudo depende da matéria, da memória, da relação com o objeto e uma série de outros motes que a genética indelevelmente imprimiu em nosso código. Pode se dizer, com base na filosofia humaniana, que como o mar, o personagem é líquido – a cada momento se apresenta refém de uma inquietação que o leva ao sofrimento. A busca de solução para tanta instabilidade que ele chama de “...espetáculo interno das sensações...” é em vão. Porém há paliativo: “eu sofro” e tudo continua. No trecho “Analisava-o, entretanto com a segurança como se de um vidro interposto entre eu e a coisa” o pensamento chega a ser, na linguagem, materializado.

Chama a atenção, a complexidade de como Peixoto constrói esse personagem. Com certeza, sua habilidade com o cinema tonou possível criar tão magnífica imagem de algo completamente abstrato, descrevendo o palco muito animado onde encenavam os atores virtuais do imaginário que determinam as exterioridades do ser. O homem que se “fracta” (matéria/mente/alma...) consegue ser um espectador e manter imparcialidade ao analisar suas confusões. Na administração de todas essas nuances em ebulição “Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, que conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo” (BERGSON, 1999, p. 20). Ele ainda diz que o universo é constituído de imagens relacionadas uma as outras e que o efeito é sempre proporcional à causa. O difícil é explicar como as mesmas imagens sejam invariáveis no universo, e, infinitamente variáveis na percepção, acrescenta ele.

Com base no que afirmou Bergson, é razoável interpretar que Orlando vive em um mundo também “único” construído pelo somatório de suas relações com o que lhe são externos e internos. Sendo que, os objetos são comuns a todos, o modo como se apreendem os estímulos, particular; e, a forma como processam as

relações em nível cerebral profundamente particular e distinta. Deste modo, “A cor brique”² constituiu um recurso de inversão com alta carga de desterritorialização em que a cor não é a cor, mas um estado metaforizado. Brique não se encontra, no texto, em sua condição dicionarizada pautada pelo significado; é mais um tropo. O recurso se deve ao fato de Mário se ver na necessidade de apelar ao pictural para conseguir intersubjetividade entre narrador e leitor. Assim, ora Orlando é o eu; ora é o tu e o leitor encontra-se inevitavelmente envolvido nessa alternância. Talvez isso se deva à ênfase dada pelo autor à condição humana tendo que buscar em si e na natureza remédio para os sofrimentos causados pela correnteza da vida que não deixa o homem descansar de si completamente por um momento. Como flecha lançada, o personagem principal segue seu percurso sem pensar em descumprir as ordens de sua missiva que é alcançar o ponto final seguindo o lema do sempre pensar. Tranquilamente o fruidor poderá observar que ao mesmo tempo que constitui um sinal vital positivo, das muitas lucubrações, também, como percalços advêm as angústias, o sentir-se responsável por percorrer um longo caminho sem volta e um destino aleatório para o qual busca-se uma razão, um motivo sem os quais a angústia vem.

Até o capítulo 20, além dos títulos, aparece o mesmo dizer repetidamente “O ruído persegue” dando a entender que esse ruído seja uma conturbação inevitável, contínua e inaudível a outros e que, ao mesmo tempo, incomoda e dá sentido à vida semelhante à geração de energia, processo no qual há necessidade que um magneto seja rotacionado em torno de seu eixo para que os polos norte e sul se alternem e excitem as bobinas para que os elétrons do cobre se movam gerando pulsos elétricos. Parece ser inerente ao homem o ato de, a partir de uma fagulha inicial multiplicar a potencialidade gênese. Basta observarmos que o contato com a natureza e com o semelhante fez a existência dos deuses e de boa parte das escoras que nos confortam para que tenhamos sensação de “rumo certo”. Houve a invenção de narrativas que duraram válidas por muito tempo. Podem até estranhar, mas inventamos uma história a cada dia. Sistemáticamente, desenrolamos nosso novelo e o enrolamos novamente e o ruído persegue. Enquanto há vida, o cérebro funciona fazendo suas análises e produções. Peixoto indiretamente chama a

² sm (redução do fr bric-à-brac) Bricabraque, acepção 2.brique2bri.que2 adj m+f (fr brique) Da cor vermelha do tijolo; testáceo, tijolo. sm Essa cor.

atenção para nosso sem razão. Adverte Bergson que mesmo a matéria simples reage a fatores externos.

Acompanhe-se, com efeito, passo a passo, o progresso da percepção externa desde a monera até os vertebrados superiores. Descobrimos que no estado de simples massa protoplásmica a matéria viva já é irritável e contrátil, que ela sofre a influência dos estímulos exteriores, que ela responde a eles através de reações mecânicas, físicas e químicas. À medida que avançamos na série dos organismos, vemos o trabalho fisiológico dividir-se. Células nervosas aparecem, diversificam-se, tendem a agrupar-se em sistema. (BERGSON, 1999, p. 24).

Mas, há de ressaltar que, na obra em estudo, o narrador, conhecedor maior de suas vivências, não promove um “simples” recolhimento de estímulos oriundos do exterior para os centros nervosos pelos nervos aferentes ou o conduzir dos estímulos recebidos para o exterior do corpo, há uma análise de si para si em função das aferências. A falta de linearidade narrativa reproduz exatamente como é o eu, a matéria distinta entre todas cuja percepção tem forte ligação com a memória, pois “Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças.” (BERGSON, 1999, p.20). Diz ainda que “Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada.” (BERGSON, 1999, p.30). Orlando é bem um reflexo da forma como cada indivíduo se posiciona, se vê, lida consigo, com sua memória; claro com algumas alterações. Como numa brincadeira de tirar chapéus em que dentro deles são colocados espelhos levando o participante a pensar sobre si, o romance desafia o fruidor a ter coragem de negar sua, também, turbilhonar existência coxeante entre a “aparência” e a “essência”. Assim, pode ser notado que ora Orlando parece ser quem lê e quem lê parece ser Orlando. Elementos do agora acionam os reminiscentes como possuintes de feltros encaixáveis:

Sentado, as pernas cruzadas na meia luz da vasta sala, eu fixava a porta que ficava em frente. Por ali, por aquele umbral, eu sabia, haviam passado tantas pessoas – tantos conhecidos meus, mortos até já alguns; jamais revistos ou mesmo tido notícias de suas vidas distanciadas, outros – se bem que vivos esses, estava eu certo, mas num eclipse morno e acomodado de suas memórias já apaziguadas, como se colecionadas nas várias gavetas intocadas, de um antigo e desusado fichário. (PEIXOTO, 1984 p. 220).

No início de “O pomar na ilha” o corpo regido por leis que favorecem o uso de advérbio de tempo que indica permanência na narrativa contrasta com a imaterialidade do pensamento. Orlando diz “Sempre no carro, continuei a pensar ainda num tempo mais antigo.” (PEIXOTO, 1984, p. 46). Nota-se aí uma leveza de trafegabilidade bem próprio dos deslocamentos fora das resistências da pressão atmosférica. Além disso, há uma sobreposição de camadas de lembranças que forma a memória possibilitando um vasculhar em uma bagagem cujos objetos estão catalogados por datas temporalizadas pelo antes, depois... admissível, também, uma confusão – não saber o que é anterior ou posterior. Peixoto afirmava que o tempo não existia. Aporia à parte, mas o tempo é atropelado pela capacidade de lembrar, permanecer no presente e antever. Assim parece o personagem habitar vários tempos no agora andante. Nesse tocante, há uma similaridade com as apreensões feitas pelas retinas que em milésimos de segundos apagam suas apreensões para que um objeto em movimento não se torne vultoso como ocorre em fotografias em que, entre os recursos de captura das imagens empregados, se contou com a permanência da objetiva aberta por mais tempo que o aplicado para registros de cenas únicas normais. O esmaecer faz parte desse processo. Caso não fossem apagadas as imagens apreendidas, no final de uma sequência de ações, ocorreria um borrão ou uma sobreposição de imagens de tal modo a não permitir outros registros.

Entendendo que os sulcos produzidos pelo batel logo se fecham, o deslocamento de um pássaro riscando o céu não deixa muito mais do que o resquício de uma imagem delével na memória de trabalho de um observador, há uma constatação de não perenidade não fixação das ações. As imagens captadas pelo sentido visual logo tratam de serem substituídas por outras para que o momento seja sempre presente e liso na constatação do deslocamento pelo firmamento sem estrias. Esse fagulhar que tem vida nas lembranças dos homens é como um metal friccionado em superfície de natureza da rocha num deslocamento constante que, por sua vez, produz uma tocha que morre e nasce em um tempo e local diferentes mantendo uma chama que aparenta ser a mesma, mas é outra. Porém há de se considerar que a permanência de ações é possível pelo processo de armazenamento das captações via memória. Há de se pensar, também, que ela empurra algo do passado dentro do presente em um processo somatório em que o presente é precário e o passado sempre ascendente volumoso: “Sempre no carro,

continuei a pensar ainda num tempo mais antigo. Logo à saleira, as hastes delgadas e curvas da moita de cana real; ao fundo uma mancha esmaecida de montanha. Isso era fora do engenho e um tanto apagado.” (PEIXOTO, 1984, p. 46).

O pensamento de Foucault, acerca da ontologia da literatura, mostra que ela surgiu em consequência da experiência moderna. Esse autor a caracteriza como uma das manifestações do ser da elocução em sua relação com a morte.

Os deuses enviam os infortúnios aos mortais para que eles narrem; mas os mortais os narram para que esses infortúnios jamais cheguem ao seu fim, e que seu término fique longínquo das palavras, lá onde elas enfim cessarão, elas que não querem se calar. O infortúnio inumerável, dom ruídos dos deuses. Marca o ponto onde começa a linguagem: mas o limite da morte abre diante da linguagem, ou melhor, nela, um espaço infinito se abre; diante da iminência da morte, ela prossegue em uma pressa extrema. (FOUCAULT, 2009, p. 48).

A literatura é tida como um enlouquecimento da linguagem. A transgressão é uma característica fundamental da escrita literária. Esse enlouquecimento passa pela multiplicidade de sentidos, ruptura com o tempo e produção do metafórico. Além de ser um indício de maestria em utilizar as possibilidades da arte ou de estilo para criar, se constitui como uma forma de manutenção do tempo voltando nos registros da memória para acrescentar uma nova informação.

Depois de tentar mostrar a percepção pelo contraste, fica uma dúvida a respeito de como entender o tempo em Peixoto. A diferenciação, em linhas mais cronológicas, entendida fora da obra se dá pela astúcia do homem que estabeleceu referenciais denominados como pretérito, presente e futuro. Para Platão, o tempo é a imagem móvel da eternidade; a concepção de Friedrich Nietzsche de tempo está embasada no mito do eterno retorno, o tempo como movimento cíclico - tudo aquilo que acontecia no passado era repetido e acontecia novamente; Para Aristóteles, o tempo não devia existir já que nenhuma das partes existe - o instante presente por não ter duração precisa, o passado já aconteceu e o futuro não é. Sendo um processo artístico, o texto de Peixoto é marcado por uma escolha na qual essas concepções e outras se fundem formando um modo mais em consonância com a percepção humana dessa variante que parece estar em lugar algum, mas que está

em tudo. Quando na obra lemos “Sempre no carro, continuei a pensar ainda num tempo mais antigo.” (PEIXOTO, 1984, p. 46). Observa-se no período uma confluência de “vida” na memória. A palavra indicadora de frequência “sempre” estabelece um momento, a expressão de lugar situa no espaço o personagem e “continuei” dá conta de estabelecer um passado deixando claro que se trata de um período decorrido. Mesmo já sendo uma narração de algo no passado, há uma remissão a um período mais remoto. A voz do narrador se posiciona em um sempre presente para o leitor. Assim, a narrativa além de quebrar a linearidade, propõe o fluxo temporal marcado por várias camadas de passados no presente.

Veja que a superfície narrativa mantém implícito o modo como ocorre a tomada de consciência de si mesmo e da natureza por parte do humano. Em *O inútil de cada um*, não se tem um enredo para margeações. Ao mesmo tempo em que se nota o espetáculo da língua, é-nos mostrado como as palavras são construídas, e o quanto elas são fundamentais para a atividade cerebral. As reminiscências plasmadas em um misto de palavras e armazenamento delas, constituem elemento importante para que o homem não se torne passividade. Nessa descoberta, Orlando se vê em um todo no qual sua existência está regida por extensões espaciais e temporais. Cada fato, mesmo que tenha uma extensão menor e seja percebido em uma época, é um gastar, também, de seu tempo. A noção temporal humana com base em fatos circundantes é um indício de que o observador, igualmente, é atravessado pela sequencialidade cronométrica. Há uma proporcionalidade que gera tensão indomável de prazer, preocupação, de vontade e potência até que se chegue o inevitável final. Nesse tocante, tanto Limite quanto o romance trabalham a ideia de impotência do ser diante das grandes forças externas e internas que regem o homem em um produzir o diferente progressivo.

O personagem principal chama a atenção do leitor por diversos fatores, mas, intriga muito o buscar o que é mais próximo: seu mundo interior. Sempre foi comum aos homens manterem-se longe de si tendo como interesse as exterioridades. À semelhança de Proust, Peixoto opta por trabalhar a realidade diegética como uma relação entre lembranças e sensações em que o presente não existe sem a influência do passado. Das primeiras páginas até o final, o escritor busca essa relação para unir sensação e lembrança como pode ser visto no fragmento que se segue:

Os pensamentos iam e vinham como recuos e aproximações. Os ruídos provindos da mata não haviam, propriamente, se extinguido por completo, fechando o silêncio como uma tampa, com poderes de insuflar o hermético. Mas algo em mim tinha o impulso de me distribuir aquela dualidade. Primeiro, o que eu queria apreender – segundo, o escoado propositalmente após usufruí-lo naquele ambiente – e, então, a tomada de liberada de uma nova elação dirigida que se sobrepunha achando meio de empurrar aquelas sonoridades ou impressão para um mundo afastado, onde o impulso do voluntário recuo era ocasionado pela própria instabilidade daquelas marés que me procuravam; ou seria eu que deliberadamente procurava me enganar – como quem tira o corpo fora e restringe à sua área de percepções. (PEIXOTO, 1984, p. 246.)

No filme *Limite*, a câmera tem função de narrador observador principalmente nos momentos em que ela é posicionada alta mostrando os personagens à deriva em um pequeno barco no mar. O tempo e as abundantes águas marítimas, frente ao homem, constituem uma antítese cujo contrastante de menor força se vê obrigado a submeter-se sem direito a clemência. Pelo fato de se tratar de um filme sem as falas, as imagens são subsídios proeminentes para fruição da composição que, muito embora, parta do exterior para o interior foca sua exploração nos sentimentos dos personagens.

O distanciamento proposital da lente, em muitas cenas, mostra o isolamento e o sofrimento de fora para dentro. Assim, o espectador terá que ler o texto não verbal para supor o verbal e, imprecisamente, chegar ao mundo psicológico dos personagens. Não se pode desconsiderar que o roteiro seja uma espécie de armazenamento altamente trabalhado, mas que ganha ilusão de espontaneidade na atuação dos atores. Poder-se-ia imaginar que a câmera fosse os olhos do espectador. Ele veste as lentes ao assistir ao filme e deixa ser guiado pela visão monofocal muito estratégica; passando a ter a sensação de que as objetivas não existem. As exterioridades, nesse caso, encontram-se em evidência. No romance, as falas do narrador personagem são a câmera ocupando posição inversa se consideramos que em *Limite* as imagens suscitam palavras; na narrativa, as palavras evocam imagens. Assim, o texto é marcadamente verbal e o interior do personagem compõe o quadro de primeiro plano. Fica muito claro que a palavra, ou melhor, a linguagem constitui princípio fundamental na constituição da memória, na catalogação dos acontecimentos que formam os registros mentais e os acessos a eles.

Deixando a perspectiva artística que não pretende agradar a Cronos, temos a volta de um ritmo que se torna à realização em que o homem é recuperado

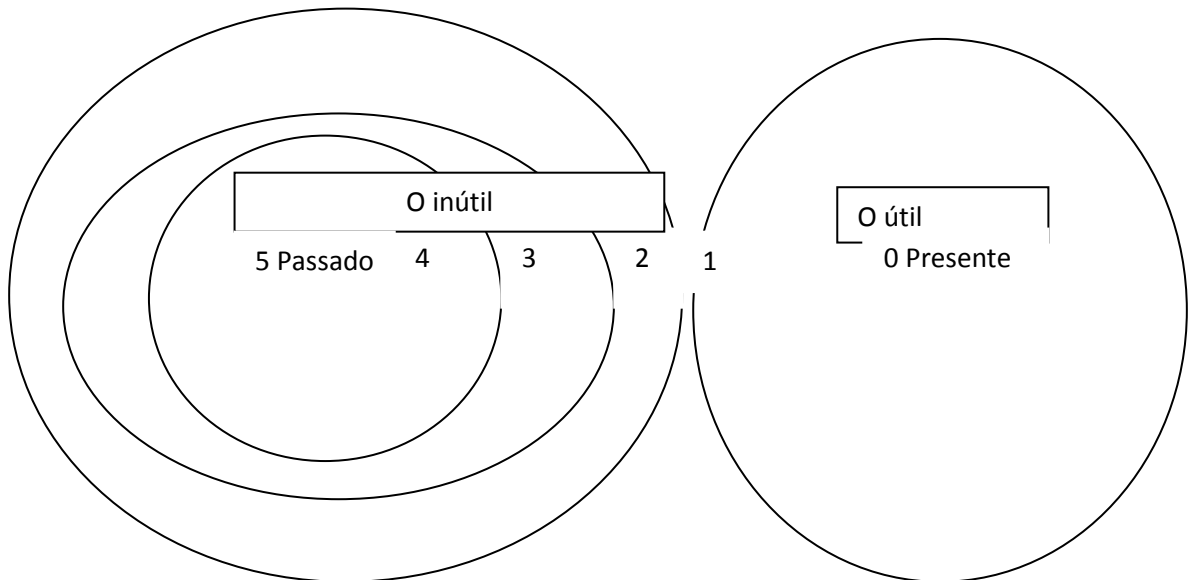
para o tempo da história. Tempo esse que devido à desaceleração das ações geradas ou recuperadas revela um mundo regido pela física. Observando os dois tempos, fica uma indagação: Qual deles é o que mais estaria em consonância com o ente? O acesso a nossos registros de memória e o processo de criação não respeitam imposições temporais rígidas; a não ser da sequencialidade em que informações foram armazenadas, mas a acessibilidade a elas pode ser aleatória ou recobrada sem ter que voltar pelos trilhos exatos de todos os registros até chegar no mais remoto semelhante ao voltar até a uma música desejada em uma fita k7³.

Quando se trata de literatura, há de se notar que o texto é opaco, e, por isso, movediço. *O Inútil de cada um* é resultado da verbalização do invisível que passa despercebido pelo ser em sua trajetória em busca do que é útil. O escritor busca nas entre as coisas e o homem o que a alma flagra e sente. O invisível, que dá sentido subjetivo e enriquece a sensibilidade, parte do olhar diferente para o que está bem do nosso lado. Para entender melhor, imagine como as ondas magnéticas trafegam. Cada uma em sua frequência tendo destinatários certos e hábeis para captá-las. Bom, ainda continua nebuloso. Vejam os aviões! Cada um em sua altitude, direção, horário, e longitude; se houver consonância, todos estarão no mesmo ponto. Os homens – suas percepções, produtos de processamentos mentais e outras condicionantes – nunca estão na mesma pontaria. Assim, há um enriquecimento na exploração de como vemos, reagimos e damos rumo à nossa viagem única por esse planeta. Desse modo, na obra, implicitamente, percebe-se lampejos de um questionar de onde estão mais fagulhas da realidade – no útil ou no inútil; no externo ou no interno. Nesse intercambiar, o personagem principal mostra sua face que é única e outra que é comum. Os elementos de referência no mundo prático são transformados em meios ou recursos; deixaram de serem fins. Isso se deve ao fato de a literatura tirar a linguagem de sua função usual para uma nova perspectiva. Se ainda continuar linguagem, será em uma tensão máxima em que

³ A fita cassete ou *compact cassette* é um padrão de fita magnética para gravação de áudio lançado oficialmente em 1963, invenção da empresa holandesa Philips. Também é abreviado como K7¹. O cassete era constituído basicamente por 2 carretéis, a fita magnética e todo o mecanismo de movimento da fita alojados em uma caixa plástica, isto facilitava o manuseio e a utilização permitindo que a fita fosse colocada ou retirada em qualquer ponto da reprodução ou gravação sem a necessidade de ser rebobinada como as fitas de rolo. Com um tamanho de 10 cm x 7 cm, a caixa plástica permitia uma enorme economia de espaço e um excelente manuseio em relação às fitas tradicionais. http://pt.wikipedia.org/wiki/Fita_cassete.

força provocando o rompimento do referencial para que haja extrapolação que chamamos arte.

Do ponto de vista literário artístico, o que importa é o despertamento para a sensibilidade criando outras formas de sentir e perceber. Nessa perspectiva, vê-se que o personagem, constitui uma metáfora para questões profundas do ser. Com o objetivo de compreensão de como se dá o campo ativo de produção do romance através do personagem em *O inútil de cada um*, o esquema a seguir montado conforme escritos de Roland Barthes, em sua obra *O grau zero da escritura* torna de grande valia para visualização de como a obra se posiciona com relação ao grau de escrita transitando do zero (literalidade) para cinco (literariedade).



- 1- Realidade circundante
- 2- Verossimilhança
- 3- Pensamentos e sensações ficcionalizados
- 4- Pensamentos dentro de pensamentos e lembranças dentro de lembranças.
- 5- Tensão gerada

O gráfico ajuda entender que o inútil se liga ao passado, também, remete à linguagem descompromissada com o real. O círculo onde se encontra o útil tem função referencial.

1.3 – Os flancos da Arte e do Útil

A literatura tem poder de idear um mundo, de trazer à tona questões sem o comprometimento em resolvê-las. O sensível é evocado através de uma arquitetura da alocação que revela sabedoria e deleites e que, no seu caráter plurissignificativo, é elemento importante de comunicação intersubjetiva.

O cenário, personagens e as ações, contidas na obra em estudo, são reminiscências que têm ponto no sensível com a finalidade de assegurar a verossimilhança. Porém, todos os elementos constantes, mesmo que sejam gigantescos como o mar, na emissão de signos, são mais extensos do que parecem. É um ser e não ser como ocorre no poema “Mar português” de Fernando Pessoa. O sal perceptível sensorialmente deixa de ser sal para remeter a consequências dos esforços empreendidos com a função de se chegar a conquistas de posses e domínios. O receptor poderá ter outras conclusões. As palavras estão sempre em potência emitindo, o tempo todo, signos. O processo de obtenção de sentidos se dá na relação obra e recepção como polos negativos e positivos, que mostram seus poderes energéticos quando há fechamento do curto circuito. E não para por aí. As lâmpadas, dependendo de suas pujanças, determinadas pelos filamentos de tungstênio, conseguem ser díspares na emissão do fecho de luz; umas mais e outras menos. Cada leitor terá grau de fruição distinto conforme sua experiência de leitura e de vida. É nesse ponto que a produção em sua condição de arte não está restrita pelos flancos da linguagem em sua condição dicionarizada.

Na insistência ilustrativa, o uso de tintas serve como comparativo. Uma parede bem pintada revela a utilidade do material empregado para proteção e sofisticação do empreendimento. Nas mãos de um artista, os matizes ganham outra dimensão que é bem mais do que o proveitoso para ser um ir além. Como para se ver em terceira dimensão exige uma acuidade especial, para perceber o artístico exige uma cognição diferenciada. Essas reflexões são tentativas de mostrar que nossos olhos, acostumados às regras físicas, fazem-nos, por proximidade e ofuscação, não atingir o além proposto por Peixoto. Ele desafia seu leitor a quebrar a barreira aquosamente estabelecida. As ações, tempo e espaços estão postos de modo a garantir que não haja um caos para quem lê, porém, percebem-se vastidão e possibilidades de rompimentos em todos os sentidos. Isso diz que, sem perspicácia, é impossível sondar o profundo onde se encontra o artístico.

Similar ao filme *Limite* e ao fazer poético do mesmo autor, o processo artístico de construção do enredo se dá, em *Inútil de cada um*, pela fiação de lembranças desencadeadoras que evocam outras criando uma teia semelhante a um mapa mental aleatório que assegura a linha narrativa por um tempo e, depois, se fragmenta formando uma nova célula. A aproximação do romance com os dois outros gêneros em questão é decorrente de, em todos eles, o espaço não ser real nem ilusório, porém, um espaço de significação. Isso pode ser observado pelo nível da tensão existente entre o protagonista e a realidade. Ao se observar a obra *O tempo e o vento* de Érico Veríssimo, especialmente o volume *O continente* e obras de José Lins do Rego, embora a ficção seja um fingimento, não fica sem que se note a presença marcante do antagonico material substancializado por querelas entre humanos que se engalfinham até o último suspiro; ou homens tendo a natureza por lhe adversa.

A adversidade encontrada em Peixoto, pelo visto, não é resolvida por meios físicos, mas pelo abrandamento, se é que possível, das forças psicológicas causadoras de angústias substancializadas por meio da memória. Basta observar que quanto mais se retrocede no tempo, menos passado, menos consciência e menos sofrimento. O ser em tenra idade pelo fato de não ter acúmulo de processamentos mentais apresenta respostas mais contundentes a provocações físicas, porém conflitos originários de provocações verbais elaboradas ditas em tom ameno provindos do lidar com valores que foram bulidos não causam efeitos. Subentende, dessa forma, que o processo ascendente acumulativo das vivências torna viva a percepção aumentando, por consequência disso, o fio cortante que dilacera a alma. Por isso, a grandiloquência e hipérboles não são recursos enfáticos muito utilizados como sinalizadores de intenção de tocar a sensibilidade do leitor, pois, parece o autor procurar receptivos amadurecidos de fácil excitabilidade.

Contrariando o lugar comum, Mário opta por trilhar um caminho que dribla vinculação de seu texto às questões nacionais da época para que esteja em foco a condição humana diante da implacabilidade de um adversário que se mostra ameno e sem aparência; visto apenas seus efeitos: o tempo. É inócua qualquer tentativa de aplacar a fúria de “*Chronos*”. Por mais que os humanos tentem montar trincheiras de resistência, apenas as lembranças imortalizadas em forma de arte viajam mimetizando numa terra cujos matizes mudam. A própria obra é uma sobrevivente, que olhos inquisidores a atestaram não estar de acordo com os cânones das

convenções da boa escrita de sua época; como se pode aferir nas afirmações do autor.

Os prováveis lugares dos capítulos cortados em 1935 e novamente encontrados *num casual achado na ilha* prendem-se, continuamente ainda, ao livro (pois ficaram estes como que hibernados talvez com um irreparado acento de espera...), que foi publicado, então, naquela data, e assim truncado pelos seus editores (Augusto Frederico Shmidt) e conselheiros (Manuel Bandeira e meu pai) que recearam motivo de “reprovação” e assim de comum acordo agiram com aquela intenção “da época”. Voltando a obra a ser integrada 41 anos após (creio que apenas *um quinto de seu significado fora aproveitado*), leva a possível vantagem de renascer à luz do dia com outras possibilidades do seu sentido *integral liberdade dentro do que se convencionou ser - arte*. (PEIXOTO, 1984, p.16).

Em *O inútil de cada um*, é perceptível uma proposta ousada para os padrões ditados pelos que ora estavam “No perau profundo” e que agora “a luz os deslumbra”, tradição literária da época pós Semana da Arte Moderna. Mário propunha um passo à frente daquele dado em 1922, ou melhor, cumpria mais adequadamente os ideais defendidos de extrusão contra a tradição parnasiana. Bandeira que, de certo modo, participou da Semana de atualização da literatura brasileira pareceu não compreender que os tempos estavam passando para uma época de aceleradas atualizações e que estava diante de uma supernova radiadora da luz do nascer de concepções centralizadoras da literatura no seu eixo estético próprio e punha na condição de “longe da grita” um antecipador do tempo. O neófito foi terrivelmente incompreendido, mas capaz de interpretar que tudo era questão de manter-se hirto, pois se houvesse, na gênese, priorizado agradar, não teria conseguido o tom que o diapasão da arte tem como afinado.

As forças externas não são fáceis de serem suportadas. Não dá para entender até que ponto o escritor cedeu valendo de uma estratégia castradora para que a obra conseguisse passar pelo estreito que separava sua condição embrionária da que ia mostrar suas feições ao mundo. Capítulos foram cortados e depois incorporados, a obra passou por intervenções escritas. Mesmo sendo as interferências de peritos em literatura muito bem vindas, fica no ar que, nesse caso, a aceitação traz, em paralelo, um sentimento de ter o trabalho um tanto quanto modificado tendo consequências ignotas ao afirmar que “Eternos pratos de uma balança – cuja posição ideal só *os grandes documentos* poderão determinar *um dia*.” (PEIXOTO, 1984, p.16).

Ao se ter contato com registros que mostram o estado inicial da produção de Peixoto, é perceptível zeugma, lembranças-flashes, promotores de viagens temporais saltados que deixam lacunas. Esses recursos e uso de reticências dão ao leitor a oportunidade de ser partícipe de uma construção que sempre se manterá aberta para que a cognição se exercite estimulada pela agilidade das lembranças que viajam sem as barreiras do tempo e do espaço. Assim acontecendo, o leitor de 1933 foi apresentado com um trabalho lançado para indicar que as mudanças não param e o futuro ainda reservaria mais. Como nosso pensamento à solta se assemelha ao Espírito que, na sagrada literatura, é didaticamente comparado ao vento que sopra onde quer, nossas lembranças e pré-conscientes se apresentam naturalmente numa ordem que, à luz da razão, seria uma desordem; mas muito das emoções humanas, indelevelmente cunhadas, dão o ritmo e norte aos pensamentos para que, depois dessa fase natural, ganhe a forma modelar elaborada exigida pela “censura”. A falta de sequência cronológica do enredo em estudo, traduz o ir vir das ondas da lembrança que ora tende trazer o muito remoto que se liga ao atual ou o atual que liga ao muito remoto num marear surreal. Nesse tocante, Mário foi realmente moderno. Ele cumpriu exatamente o aclamado pelos intelectuais que desejavam atualização das artes em nosso país. Depois do estardalhaço de vanguardistas e modernistas, espanta muito a “correção” sugerida por Octávio Paz encontrada no artigo *Mário Peixoto: um escritor de permeio com a crítica de André Soares Vieira*.

Versão original de Mário Peixoto:

Tudo em equilíbrio — beco, lampião, botequim.
 Parede fóssil, com contas de multiplicar e nomes...
 a carvão. O beco — “Cavalgada dos
 paralelepípedos”.
 — Não compro o Uru, já disse!
 — Não tem outro no mercado, freguês!
 — ...Caro p’rá chuchu!...bicho da terra...vergonha!
 — Fica por vinte, taí.
 Esperei no carro. A atenção, mal à toa, já para o
 botequim de novo.
 — ...ahn.

Versão com as correções sugeridas por Octávio de Faria:

*Tudo estava em equilíbrio — o beco, o lampião, o
 botequim. Parede fóssil, com contas de multiplicar
 e nomes a carvão. O beco assemelhava-se a
 uma cavalgada de paralelepípedos. Do carro, onde
 eu estava, teimei:*

— Não compro o Uru, já disse!
 — Não tem outro no mercado, freguês!
 — ...Caro p'rá chuchu!...bicho da terra... vergonha!
 — Fica por vinte, taí — *e recuou, vacilante, a ave na mão.*
Continuei sentado, esperando. A atenção, à toa, voltou-se para o botequim de novo. E de lá vinham continuamente as vozes:
 — ...ahn

Na primeira versão, a supressão de vocábulos, imprime ao texto a velocidade proposta pelos futuristas. Ao fazer a “correção”, notadamente, a produção de sentidos ficou prejudicada, pois atenua a ligeireza esfuziante do pensamento. Ele não precisa de uma frase padrão para articular. A fragmentação e, muitas das vezes, apenas uma sensação são suficientes para se remeter a horas ou a um dia inteiro. Em se tratando de uma negociação, o contexto economiza palavras. Quando o autor lamenta ter as interferências editoriais, levado à perda de parte do sentido, certamente, falava ele dessas entranhas que o texto literário mostra vitral espelhante que só olhos mais treinados conseguem penetrar além do reflexo.

1.4 - Peixoto e sua Imagem Marginal

Muito embora se pense no autor como elemento indispensável para a existência de uma obra, sem que se faça uma consulta a teóricos que se interessaram em refletir sobre esse ator do campo literário, deixando-nos um gênese, fica difícil perceber a ampliação de entendimento sobre essa figura que é mais do que o que pensamos: o criador do enredo contido no livro.

É necessário, para fins de fomentar a circulação de uma produção escrita, um somatório de estratégias que exacerba a noção fixa de que, se há qualidade na produção, muitos interessarão pelo trabalho e, por consequência, as ideias a serem difundidas, facilmente, ganharão o público. Para que haja aceitação, há quem advogue que se deve excluir o simplismo. Não basta ao escritor ser bom; há que se formar uma imagem de autor. Para isso, um trabalho de propaganda, semelhante ao que acontece na música, é aconselhável. Trocam-se nomes próprios por artísticos, omitem um sobrenome de pouco impacto, usam-se das mídias de alcance massivo para não caírem no esquecimento. Até comportamentos são forjados para

adaptação ao gosto do público alvo. Nesse jogo de mimetismo, a imagem do autor (o escritor como pessoa), sem muita titubeação, difere muito da imagem de autor (uma imagem criada pelos editores para fins comerciais).

Pode se pensar que esse processo denota falta de personalidade e desrespeito a quem, por força do trabalho de criação de conceitos sobre um nome ou pessoa, é induzida a ter empatia à figura de famosos. Se pensarmos bem, observaremos que nosso modo de ser, também, é resultado da lapidação de nossos pais, amigos, televisão, leis, adaptações para corresponder a expectativas; e, nessa jogada, o superego suplanta em muito o ego. O eu teatral se torna mais aceito do que o eu real. Isso não é coisa do presente século, o homem, como um animal acuado, procura sempre uma forma de se mostrar maior do que realmente é para viver nessa selva onde os espaços são acirradamente disputados.

Em *Doze conceitos em análise do discurso* (MAINGUENAU, 2010), o teórico dá novos sentidos a julgamentos ainda considerados obscuros. Constitui objeto de interesse, o capítulo “OITO – IMAGEM DE AUTOR – não há autor sem imagem” tradução de Adail Sobral.

Quando se fala em “imagem autorial”, dispõem-se do termo clássico “ethos” e o do termo recente “postura” como correlatos. Com relação a este, por se tratar de vocábulo mais popularizado em nossa época, não há problemas de entendimento do sentido básico da palavra; mas, aquele pode suscitar dúvidas. Claro que a pretensão de esgotamento no interpretar os signos que o objeto emana é ignorar a diferença oriunda da repetição. Porém, o que se pretende aqui é mostrar como ocorreu a apreensão do que foi dito no capítulo de modo a facilitar para quem, pela primeira vez, se depara com o assunto.

Vale salientar que, na época de Aristóteles, do prisma da retórica, a essência da produção discursiva era a oralidade. Por não ser um texto escrito, a fim de terem uma imagem aceitável, oradores se valiam de elementos externos como: o zelo pela aparência, gesticulações, alternância de feições e outras astúcias. Teriam de se preocupar até com a conduta moral para evitar que houvesse contradição entre o que era enunciado e o que era vivido. A credibilidade estava ligada à conduta pessoal. Todo esse cuidado era justificado pelo desejo de persuadir. Para convencer, do ponto de vista aristotélico, fazem-se necessárias provas que dependem do orador e provas que não dependem do orador. As provas dependentes para persuadir o público são três: “ethos”- caráter do orador; “pathos” –

as paixões despertadas no ouvinte e “logos” – o próprio discurso. As provas que não dependem do orador relacionam-se às testemunhas e às confissões.

Partindo desse princípio, notamos que quando um escritor pretende ter êxito em meio a um público conservador, sua postura é muito considerada. Mesmo que a pessoa seja destoante, tem que se passar por uma figura inquestionável. Isso ocorre pela razão de identificação e de que a imagem do autor é formada como quando se pegam dois espelhos e põe um em frente ao outro de modo dar a ilusão de muitos objetos refletidos; a construção se dá nos signos emitidos pelo autor, do modo como o público interpreta e emite a outros. Lembra muito a ação dos galos no poema “Tecendo a manhã” de João Cabral de Melo Neto. Os recursos usados no convencimento dependem muito de apropriações aos contingentes alvos; postura religiosa para os céticos resultará em contestação. Para Mainguenu:

Devemos agora abordar a imagem de autor propriamente dita. Esta não é somente o produto multiforme do autor e, em primeiro plano, de seus textos: na verdade, essa imagem é elaborada na confluência de seus gestos e de suas palavras, de um lado, e das palavras dos diversos públicos que, a títulos diferentes e em função de seus interesses, contribuem para moldá-la. (MAINGUENAU, 2010, p. 114)

Nota-se que Peixoto se empenhou pouco na criação de sua imagem como autor e, de igual modo, na publicação de suas obras. Quando se questiona o porquê disso, as respostas com maior margem de acertos seriam: insegurança em face da presença forte de seu pai e interferência crítica de conselheiros criando um clima não ameno para a sensibilidade do autor a ponto de dissipar as forças necessárias do artista, que deveria ser mais incisivo a fim de que fosse criado, satisfatoriamente, o elo que ligaria a obra ao público ou, finalmente, poder-se-ia cogitar a existência de uma consciência singular de que tudo que produzia, a partir do momento que era lançado, teria vida própria como filhos que nascem ao mundo. Parece que a última hipótese apresenta maior consistência; pois, quando se constata que um filme de qualidade superior a ponto ser concebido como de grau elevado merecendo a afirmação de que ele deve ser estudado e não assistido produzido em terras brasileiras, tendo o mesmo destino, abrem-se precedentes para se pensar que o artista não era inocente. Sabia que o tempo deveria girar uma vez mais a roleta que selecionaria a época propícia cuja terra fértil fosse digna de receber em seu seio tão boas sementes - seus belos trabalhos.

É muito comum nos anais históricos da literatura nacional e mundial registros biográficos de autores que, em vida, não usufruíram de prestígio e nem

viram a circulação desejada de seus escritos. Os fatores determinantes dessa realidade variam. Pode ser que tenha ocorrido incompreensão, falta de público consumidor em decorrência do analfabetismo muito acentuado em um país e razões outras – o não existir uma decisão editorial com o objetivo dar visibilidade a produções intelectuais importantes que se encontram em latência não pode ser completamente negada, por exemplo.

Rimbaud foi um caso interessante de renome pós-túmulo. Sua fama alcançou o cunho de mito graças a intervenções posteriores. Em *Doze conceitos em análise do discurso* verifica-se que é possível moldar uma imagem ou até constituí-la por completo. Toda essa criação, em face de eventualidades importantes, pode passar por mutações como se verifica em Dominique Mainguenu:

Mais tarde, essa imagem de autor se transformou: Pascal não era mais associado apenas a uma imagem de autor religioso, mas à de grande pensador e grande escritor, correlato de uma Obra capital constituída por uma série de decisões editoriais. (MAINGUENAU, 2010, p. 145).

Entende-se que a imagem de autor difere da imagem do autor e que a concepção dessa imagem oscila em função da época, do gênero produzido, do público que se quer alcançar e de fatores inerentes a intervenções técnicas editoriais.

Fato curioso é que no século XVII publicar um texto não significava necessariamente assiná-lo e, por isso, foi comum o uso de pseudônimos. Em alguns casos, pessoas nobres achavam degradante assumir ser escritor. Publicações que manejam o mistério autoral suscitaram uma imagem incerta. Em nossos tempos, vemos que o escritor tem muito cuidado em garantir direitos autorais; tanto é que o primeiro passo depois da conclusão de uma obra é registrá-la. Tal precaução está intimamente ligada à valorização do trabalho intelectual escrito do ponto de vista social e econômico. Obviamente que em um país democrático, em raríssimos casos, o escritor terá que se esconder para dizer o que pensa sobre assuntos delicados. Então não há razão para não assinar uma obra. As imagens de autores e dos autores instantaneamente chegam aos leitores pela internet, TV, jornal, revistas e outros.

Entre os meios de comunicação de massa, a internet merece uma atenção especial. Ela é um mecanismo importante de divulgação, tendo o livre acesso como característica especialíssima a quem escreve e a quem lê. Soma-se ainda que todas as mídias têm se confluído para o mundo eletrônico. Ao mesmo

tempo em que o alcance se torna mais abrangente, a condição de interferência nos trabalhos e a avaliação do público mostram-se céleres. As redes sociais são aliadas indispensáveis na criação da imagem de autor. É importante que se note a manutenção pós-morte e até a ampliação do campo do conhecimento de nomes tidos como clássicos da literatura: Machado de Assis, José de Alencar, Graciliano Ramos e outros da literatura nacional e internacional; graças à disponibilidade de seus escritos e informações alusivas às suas biografias e obras. Em decorrência do pouco explorado da obra de Peixoto, as possibilidades de circulação e a tentativa de tirar da literatura o encargo de ser utilitária, fica perceptível que a imagem de Peixoto, como autor, ainda está em fase de formação e que há muito a mergulhar na profundidade seus registros.

Sua dedicação às artes, buscando tirar o que sobra para se chegar à literatura-arte e ao cinema-arte, compreende um matiz que não pode ficar fora da característica do, um dia, morador do Sítio Morcego. De modo algum, se quer desmerecer quaisquer trabalhos ou apontar que outros não tenham tido o direito de cantar em seus versos o processo de independência de nossa literatura, valorado a nossa pátria, denunciado, documentado fatos históricos importantes na ficção. O que se pretende é fazer um paralelo para que fique clara a opção de se ter como temática a sondagem da introspecção enquanto o romance neo-realista de 1930 vasculhava o exterior, tendo como material de exploração o sofrimento humano em face de sua relação sociológica com as intempéries da natureza. Até então, a imagem que fica é de um autor que não se preocupou com retornos financeiros e com a crítica tendo como cuidados precípuos o intersubjetivo e a isenção. Essa desobrigação revela a plena consciência de que criar vai além do meramente expressar para tornar existente algo que vai ter vida independente fora do ser que manifesta a partir dele. A dificuldade de leitura e compreensão da obra advém dessa automação que não permite o sentido restrito e único de seu criador a ponto de dispensar a mão do leitor na sua interpretação. A aparente calma de Peixoto diante dos orientadores parece demasiada consciência do fôlego vital soprado no ato de criação com a certeza de que a criatura (o romance) nasceu para isto: não ter a pretensão de carregar, através dos tempos, encerrada a cadeados, a exata medida criativa calcada sem que ocorra um sempre desdobrar. Com base no que se lê, *O Inútil de cada um*, muito seriamente, é ser vivo atípico que tem seu membro separado do corpo por décadas e se reintegra sob poucas lamentações.

Voltando a obra a ser integrada 41 anos após (creio que apenas *um quinto de seu significado fora aproveitado*), leva a possível vantagem de renascer à luz do dia com outras possibilidades do seu sentido *integral* liberdade *dentro do que se convencionou ser - arte*. (PEIXOTO, 1984, p.16).

A queixa de que apenas um quinto do significado do que foi recuperado fora de proveito revela, fazendo uma nova leitura, desejo de ser partícipe contumaz no enlevo cultivado nos anos 20 e 30, também, de ser incisivo na contestação ao manter linhas rígidas do fazer literário no Brasil.

II – A ESTÉTICA DO INACABADO (RIZOMA)

Com base na concepção de rizoma proposta por Gilles Deleuze e Felix Guattari em *Mil Platôs*, *O inútil de cada um* é analisado nesta seção a partir da perspectiva de que ele é um romance de enredo não linear; e, que seus capítulos podem ser lidos na sequência que convier ao leitor sem que isso seja uma deturpação da ordem; muito semelhante ao recobrar dos incididos acumulados pela memória. Longe o interesse de querer dar a este trabalho função de tese de qualquer outra área, a psicanálise, por exemplo. A natureza um tanto quanto *quicante* se justifica pela reiterada evocação dos conteúdos da memória ficcional de Orlando. E, também, pela anulação flagrante do presente para narrar o passado que se avoluma compreendendo material apropriado para uso do fluxo da consciência na narrativa.

Em “Ruptura com os limites impostos pelo real”, trabalha-se no sentido de que tanto o enredo quanto conteúdo não têm como alvo atingir um fim; antes, seguir as linhas de maior força observando que cada capítulo, ao mesmo tempo em que apresenta sua unicidade, mantém um caráter versátil. Como se trata de lembranças não evocadas (vindas em função de outras), os tópicos podem ser lidos em sequências diversas. Essa maleabilidade “marítima” constitui um forte processo rizoma contribuinte para a conseqüente desrealização artística. Em “Quebra de paradigmas” pode ser observada uma análise que trata da poeticidade empregada nos títulos dos capítulos, que foram criados com sentidos não definidos. No que se refere à narrativa, o personagem principal não possui a marca do herói clássico que, em vários ou em algum aspecto, teria que sobrepor a seus demais semelhantes, mantendo em patamar que aproxima da média de todos os heróis vivos e passíveis de intempéries. Semelhante aos teceres psicológicos que compõem as narrativas particulares desordenadas de todos nós, o texto peixotiano se quebra como a maré e se forma dando a sensação de que é uma continuidade que conserva ligações tênues como, ao pintar a natureza dos moveres da superfície do mar, o azul intenso é contrastado pelo branco surpreendente que fragmenta de forma impressionista para, em um todo, observado à distância, se tornar a ilusão “lógica” satisfatória ao que cobra nossas exigências perceptivas presas ao verossímil. Em *“Inútil de cada um e a Modernidade”*, são feitas considerações sobre

a subjetividade que, antes era do narrador, agora é do narrador-protagonista que posto diante do leitor, sem que haja mediação, se coloca em posição estreitamente aproximada do fruidor. Isso é apresentado no subcapítulo pelo fato de a história vir do psicológico de Orlando, fazendo com que o narrador praticamente desapareça.

Essa proximidade faz com que haja o predomínio das cenas aproximando o livro da cinematografia. Deste modo, também, espaço e tempo são discutidos do ponto de vista tensional ilusório literário. O tópico “A arte como antiarte” trata da astúcia do autor, que se serviu de partes elementares da arte constituída, para conformar sua produção em outros parâmetros fazendo surgir uma mover de base rumo a um caminho que busca uma estética mais em consonância com os movimentos de vanguardas dos anos vinte; mais especificamente, com os desdobramentos deles. Desse modo, ocorre um rompimento no fluxo artístico formando novas raízes. Também, alguns entendimentos são feitos a respeito do “anti” em Peixoto que não é o do contra ou a negação pura, mas o discordante fecundo que não se importa em ser incompreendido.

2.1 – Rupturas com os Limites Impostos Pelo Real

Estruturalmente, *O inútil de cada um* apresenta um enredo que muito se parece com mapas mentais. A forma rizomática relaciona a processos utilizados para facultar a memorização e recuperação do armazenamento. Antes de tecer comentários resultantes de incursão na obra, cabe estabelecer algumas considerações sobre rizoma.

O substantivo rizoma remete à parte radical da planta um tanto quanto diversa do que conhecemos. Boa parte dos vegetais apresenta extensão subterrânea de seu tronco em contornos afilados à medida que adentra a porção terrestre verticalmente. Esse tipo de formação mantém, como aglomerados, raízes presas a um único tronco sem manter ligação a outras. Em um rizoma, o padrão varia por ter tendência à progressão horizontal polimorfa. As orientações e contornos não seguem os modelos habituais; antes, se distinguem por aspectos erráticos ligando-se a porções de caules e folhas que se mostram em vários pontos. Porém, o que interessa, para o momento, não é o significado do termo, mas o conceito dado

por Deleuze e Guatarri (1995) que têm rizoma como um modo de exprimir que além do caminho do meio totalizador, há outros. O certo e o errado nesse modelo dá lugar a possibilidades e as linhas não truncam.

Aplicado ao texto, tanto o enredo quanto conteúdo não têm como alvo atingir o fim, mas seguir as linhas de maior força como o fluxo da vida que desconhece as malhas viárias pelas quais terá que passar e se fortifica pela capacidade de ligar a outros fluxos como os grandes rios que acolhem seus afluentes. Ao explorar a produção artística de Peixoto é possível observar que não há pretensão de aprisionamento do processo artístico. Cada capítulo, ao mesmo tempo em que apresenta sua unicidade, mantém um caráter versátil; por isso pode ser lido em sequências diferentes sem que tal desempenho cause o desmoronamento da obra. O interesse em mimetizar o mundo conservando, a rigor, aspectos cronológicos, relação estreita com fatos históricos e outras condicionantes, é descartado pelo autor. Por isso ela não se enquadra entre as de enredo linear. Como se trata de lembranças não evocadas, cada núcleo narrativo poderia estar no fim ou no começo. Caso a estrutura do livro não fosse paginada em sentido sequente e progressivo, poder-se-ia pensar em núcleos aleatórios que o leitor poderia eleger seguir para direita, para a esquerda, frente ou trás.

Os escritos de Peixoto não são representativos de uma organização inocente. Como a proposta do construto leva em consideração reminiscências e sentimentos cujo habitáculo principal são as células nervosas centrais, há uma construção cuja malha neural serve como arquétipo à estrutura da obra. O que realmente importa é que os fios do tecido textual se liguem uns aos outros em algum ponto como as lembranças que puxam outras pela relação construída pela lógica individual de um pensante. Isso ocorre com base no que seja mais importante, traumático ou de carga emocional maior.

O rizoma, em arte, tem como propriedade ligar considerando que haja um devir. Caso seja seccionado, o romance terá como continuar a partir de qualquer ponto sem que isso signifique problemas. Ainda se cultiva a ideia de que o livro permaneça sendo imagem do mundo. Isso é refutado por Deleuze e Guatarri. Antes ele deve ser uma ala promotora de novas possibilidades.

O mundo tornou-se caos, mas o livro permanece sendo imagem do mundo, *caosmo-radícula*, em vez de cosmo-raiz. Estranha mistificação, esta do livro, que é tanto mais total quanto mais fragmentada. O livro como imagem do mundo é de toda maneira uma ideia insípida. Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre $n-1$ (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a $n-1$. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma. Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. (Deleuze & Guattari, *Mil Platôs I* pp.12-13).

O rizoma, conforme se encontra definido em *Mil Platôs* (1995), possui um grau de territorialização, organizado e estratificado, mas há nele pontos de fuga e desterritorialização pelos quais ele foge galopantemente. Esses pontos não são restritos apenas à estrutura que organiza os núcleos narrativos, mas, também, em nível de linguagem, propõe que as palavras se tornem progenitoras de outras e não tenham apenas sentido, mas sentidos. Quando elas se tornam libertas, destrava-se o pensamento e fortalece as condições de existência de novas relações que dão resultados tanto na produção quanto na fruição.

Ao leitor acostumado a um esquema arbóreo radicular, parece-lhe um atirar no nada um rizoma. Isso em virtude de as coordenadas desse tipo não serem traçadas em ângulos retos. Mas veja que entre os pontos de intersecção desses, há outros pontos possíveis e que no estriado de qualquer superfície pode se encontrar localizações intermediárias que requerem a precisão que tem como resultante dízimas ou outros números quebrados. Um ponto formado pela intersecção das abscissas em relação ao eixo real x e ao y partindo do ponto de origem 0 foi o bastante para localização de um objeto no espaço, antes impreciso. Com base nessa ideia de que nem tudo está posto em estrias regulares cartesianas, torna perceptível que tanto, a literatura, o espaço real, o pensar humano, a música e o mundo apresentam possibilidades múltiplas. É inconcebível hoje que, na arte, a ideia de rizoma não provoque a interarte e que relações homológicas entre elas não sejam estabelecidas.

O tempo sem as medidas cronométricas, o espaço não fatiado pela noção de altitude e longitude e a escala desprovida das frequências determinadas que recebem o nome de notas musicais são lisos. Entre qualquer medida estabelecida

há um dividendo. Os semitons da escala musical, por exemplo, não são a menor subdivisão sonora, a semifusa estabelece uma duração que ainda pode ser dividida e a menor unidade de medida usada por nós, à moda de Zenão de Eléia, ainda é divisível por muitas vezes para se chegar ao liso. Assim, por mais que seja comum à compreensão apalpar pontos seguros, fica difícil negar a “imprecisão” nos intervalos do preciso. O processo criativo, tanto na música, pintura e literatura ainda tem um campo aberto a ser explorado. A dissonância, o diminuto, as inversões, etc. soaram estranho aos ouvidos de muitos acostumados à exploração de acordes simples e das escalas maiores e menores. Os habituados aos enredos lineares incomodaram-se com Memórias Póstumas de Brás Cubas de Machado de Assis, com a rapsódia Macunaíma de Mário de Andrade e outros como Luis de Serguilha que vem buscando emplacar suas produções dotadas de um jogo de palavras que parece ser “só seu”. O estranhamento com relação a Mário Peixoto não poderia ser diferente. Ele segue uma sinfonia cujo maestro dita o ritmo sem se prender completamente ao estriado regular.

Desta forma, vemos que Peixoto, através de sua obra, fazendo o que é próprio da literatura, em um processo rizomático, obtém como resultado a criação de sensações. Deleuze fala que a literatura cria “*perceptos*” (percepções) e “*afetos*” (sensações).

2.2 – Quebras de Paradigmas

Realizadas essas observações, não há por que negar ao romance a alcunha de quebrador de modelos. Os capítulos contidos no *corpus literário* poderiam ser sequenciados em ordens diversas. A ligação entre eles mimetizam o tempo e as evocações volúveis das lembranças. Nesse mergulho no incidido agora abstrato, não há uma lei conhecida que trate de deliberar acusando quebra de princípios; a não ser de um leve mergulho na própria loucura. Mesmo assim, se fosse o caso, a literatura também é ruptura e enlouquecimento da linguagem, conforme concepção foucaultiana.

Os títulos da obra e dos capítulos apresentam características do gênero lírico. Eles não são puramente índices de uma sequencialidade narrativa. Exibem um grau de modulação e são signos que saltam desterritorializados quanto ao tempo

e significados, permitindo que o tráfegar nas lembranças possa ligar a uma outra ponta onde estão arquivadas impressões de outras ocasiões e lugares. A sequência da organização do livro demonstra bem a desvinculação do tempo histórico em predileção ao psicológico que dá liberdade ao sentimento humano e à produção artística. Vistos dispostos como em quadro sinótico, os capítulos dão rapidamente mostra de como são levemente organizados. Ei-los listados abaixo:

1 – Nuanças; 2 – Manuscritos da Ilha; 3 – A Cor Brique I (Adriana – Chegada de Orlando); 4 – O Pomar na Ilha I (Cássio I Banho no rio – o pomar); 5 – Hibernação; 6 – O Pomar na Ilha II (Cássio II) – Adriana e a Jabuticabeira – convalescença de Cássio); 7 – O Mar Invisível (Adriana – Foi Adriana que me Fez Atravessar Este País); 8 – Difusas Cavernas Espanejadas nos Abismos das Algas (César – Panorama); 9 – Estrondo das Vagas – Quebração (Adriana – Morte); 10 – Peneiração Salitrada do Mar (Reflexões Sobre a Bocaina e o Dinheiro); 11 – Incubo; 12 – Chão Selvagem da Praia (Reencontro com César); 13 – Mar de Calada (César – Decisão de Ficar); 14 – Na Virado do Dorso de Uma Onda Quebrando (A Corrente – “Numquam”); 15 – Imagens retardadas I; 16 - Imagens Retardadas II; 17 – Imagens retardadas III (“Domiciano”); 18 – Luzentes Gelatinas de Águas Vivas Espaçadas no empapado das areias (Estória de Lia – Genealogia Gráfica); 19 – Cintilações Metálicas – Ondulações no Mar (Victor – aliás, Bernardo); 20 – Itamar. (PEIXOTO, 1984, pp. 5-6).

No documentário Onde a Terra Acaba,⁴ Peixoto, de própria voz argui ter a realidade como algo de menos importância e quis provar em Limite que o tempo não existe. Diz ainda que a recordação é um dos mais perfeitos poderes que a natureza deu ao homem. Algumas afirmações terão que ser pensadas. Sabendo que o tempo não está nas coisas, mas passa por elas e é perceptível via sentidos de todos nós. Talvez a asseveração se trate mais de um olhar subjetivo artístico enfatizando que a dinamicidade do pensamento seja mais interessante do que as limitações impostas ao físico que é sujeito a leis e forças naturais. Assim, compreende-se que há uma preferência ao pensamento, pois é a partir dele que é possível transcender. Para o artista a estrapolação é essencial à sua arte. Sua fala faz-nos entender o porquê de os 20 capítulos do primeiro volume não terem sinais de apego a tempo ou sequencialidade.

Há de se levar em consideração dois pontos: o mundo da ficção e o da realidade. Imagina se alguém em sã consciência se omitiria de calcular o tempo a ser gasto até transpor uma cerca mais próxima, constituinte do mundo real, ao se

⁴ Onde a Terra Acaba, (Sergio Machado 2001) <https://www.youtube.com/watch?v=zn4uXdp-rtA>.

deparar com um animal determinado a dar-lhe uma cornada lancinante. O fato de estar, muito seguro, por achar que a realidade e o tempo podem ser negados não é garantia de segurança no mundo físico; se até no onírico acreditamos no risco. Mas ao homem foi concedida a graça de poder criar realidades. A arte dribla o real e aponta para o futuro e para o mundo das possibilidades. Deste modo, a realidade, verdadeiramente, fica a segundo plano; e, arraigar-se restritamente a ela é um tolhimento.

Assim que o fruidor entra em contato com os escritos do autor, logo nota uma preferência pelo dentro. Outra perspectiva é a de que, na representação, o representado não precisa se fazer presente. Então fica mais fluente a articulação, que sobrepõe à monotonia causada pela morosidade da evidência com todas as suas condicionantes.

Em se tratando de arte, a rigidez dá lugar a significâncias e sentidos. Eles estão mais associados ao produto das atividades cerebrais. Na obra *Ser e Tempo* de Heidegger há a seguinte afirmação a respeito de como acontece a relação pensamento e veracidade:

O pensamento vive um movimento de converter as antíteses e sínteses visíveis das representações na harmonia invisível de sua origem. Nesta conversão, festeja-se a autoridade de ser e realizar-se de todo real, segundo as palavras de ser no tempo, ditas por Heráclito: A harmonia invisível tem mais vigor de articulação do que a visível (frag. 54). É que as coisas do pensamento são radicalmente simples. Não constituem privilégio de nenhum saber, de nenhum ter, de nenhum agir. Estão por toda parte onde se recolhe um modo de ser. Pensar é do homem. Todos têm gosto pela revelação do mistério no desvelamento do não saber. A arte de pensar é dada por um modo extraordinário de sentir e escutar o silêncio do sentido, nos discursos das realizações. No pensamento não somos apenas enviados a remissões e referências. (HEIDEGGER, 2011, pp. 12-13).

A articulação do invisível, por trafegar em um “terreno” fluído, apresenta-se com maior capacidade de estabelecer pontos de confluência e fuga. Há uma tensão espacial e, ao mesmo tempo, outra temporal. Observando do ponto de vista da sensação, o virtual produzido pelo pensamento transita pelas raízes do rizoma por veios que buscam o atalho. É muito recorrente na escritura de Peixoto o acesso a informações por relação de contiguidade. Quando se fala em momentos bons em família, por exemplo, a mente aponta os pontos da “raiz” que remetem a esse assunto. Orlando, o tempo todo, fazia relações acessando lembranças afins. A

saudade da mãe, Adriana, foi uma força motriz que provocou uma sequência de saltos por cruzamentos que continham registros dela; inclusive o de poder chamá-la pelo nome ou por mamãe.

Abro a cigarreira observando-lhes os detalhes. Tartaruga e ouro monogramado. Fino e antigo. Um objeto. Presente de Adriana. Por que não dizer logo – presente de mamãe! Adriana...! Como ela fumava bem! Refletia, revirando a carteira aberta nos dedos, com os olhos de novo no “gargoyle”. [...] E curvando-me para a esquerda com a mão segura no encosto, completei: – “Mamãe, você sabe?” “comecei a lembrar que já havia três anos que dela só possuía retratos, objetos...” (PEIXOTO, 1984, p. 39)

A beleza daquele ser, as batidas de seu coração, o modo como ela fumava, as viagens propostas por Adriana e o reencontro fazem parte do campo semântico eleito naquele momento.

Ela, então, voltou à outra ideia: - “vamos viajar pelo Brasil inteiro” – propôs-me – “já tenho um grupo organizado. Gosta de fazenda?” Meu olhar falou apenas reforcei: -“Fazenda , sim, as daqui. As de lá são de brinquedo, comparadas as imensidões daqui.” (...) O criado passou minha maleta de mão e eu a pedi. Tirei um pequeno embrulho que entreguei à Adriana, com um procurado ar de cumplicidade: - “Meu presente, mamãe. Se soubesse que você era...” – “Era o quê?” – perguntou-me ela abrindo-o. Fazia-o delicadamente – mas com um certo método – onde era-lhe de novo vigente uma certa ausência premeditada, daquele nosso interlúdio. Atarantado, procurei ainda desculpar-me: “Mam... Adriana”. Ela agradeceu com o olhar rapidamente levantado e eu continuei enquanto ela voltava à ativa completando de abrir o invólucro. “Eu pensei encontrar uma mamãe e não uma irmã assim...” – Então encorajei-me. – “Assim, como?” – “Moça...” – expliquei. (PEIXOTO, 1984, p. 41).

Mas depois, ocorrem outras formações; aí, um centro diverso se forma buscando ligações a outros fatos gerando um roteiro diferente em uma sucessão imprevisível que caracteriza como particularidades do trabalho em feitura, que se remete a trabalho em processo, sendo um termo oriundo da pintura tendo como características a instantaneidade, a alternância de conjuntura e de formas. Além dessas particularidades, preponderantemente, tem como culminância o conceito de obra incompleta. Esse procedimento está adido a exemplares procedentes da ciência e do campo da linguagem, e se, por um lado, desconstrói sistemas clássicos de narrativa, está, de outro modo, norteado por estruturas de organização como a sincronicidade, aleatoriedade, linguagens “irracionais” e outros artifícios. Desse

modo acumulam duas ocasiões: o de obra completa, como saldo, produto, e, outro, do decurso, método, obra em feitura.

A ideia de uma produção inacabada não quer dizer, nessa proposta, um descompromisso com a qualidade. Antes se trata de um procedimento em que se busca o aperfeiçoamento. Esse esmero pode ser visto pela longa inclinação de tornar o livro diferenciado, como pode ser visto pelo resultado. Referente à edição de 1935 da editora Schmidit, Mário disse na edição de 1984, editora Record, que houve interferência de “seus editores (Augusto Frederico Shmidt) e conselheiros (Manuel Bandeira e meu pai)” (PEIXOTO, 1984, p. 16). Vale referenciar que em 1934 a obra foi impressa sem editor na tipografia São Benedicto. Dando continuidade à trajetória de produção, ele estabelece residência no Sítio Morcego, presente de seu pai, em 1938, após decorar a casa daquele local com antiguidades. Põe-se a reescrever delongadamente *O Inútil de cada um* que, na época, apresentava-se exíguo. Desse curto livro, surge um compêndio de seis volumes totalizando aproximadamente 2000 páginas.

Certamente a pretensão de grandiosidade tem como resultado uma dialogia com duas obras consagradas - Orlando de Virgínia Woolf (1928) e A procura do tempo perdido de Marcel Proust (1913). Pelas nuances influenciadas, o feliz acontecimento foi de estimada valia como precursor do cumprimento da intenção do escritor.

Estudo genético de José Eduardo Marco Pessoa(2002) dá conta de que o processo de produção de inútil de cada foi marcado por um escrever, reescrever e acrescentar que durou mais de 50 anos. A primeira versão foi publicada em 1934 e a última em 1984. O pesquisador diz ainda que Mário camuflou a primeira dentro da segunda que se apresentou muito ampliada, porém, mantendo a integridade da anterior. É mencionado que o escritor ludibria o leitor quando diz que a versão acabada é a íntegra fidedigna da obra original. Dado as controvérsias, o estudo visou mostrar o mais claro possível o imenso trajeto de escritura que é o percurso de quase a vida inteira de Peixoto. Para tal constatação, foram consultados por Pessoa o volume do romance de (1935) e os seus manuscritos que se encontram no Arquivo Mário Peixoto no Rio de Janeiro. Nesse exemplar constam cinco etapas de interferência; sendo quatro de Mário e uma, com base em comparação de caligrafia averiguada em cartas, de Octávio de Faria. Em folhas datilografadas há uma sexta intervenção extra volume. As operações das (1ª, 2ª, 3ª, e 4ª) fases de intervenção

são marcadas por contenção pela falta de espaço e Mário lotou os campos destinados a acréscimos. Valendo-se da estratégia de adicionar folhas à parte e numerar os adicionais, conforme os pontos onde deveriam ser inseridos, ele fez grande ampliação na intervenção de transição – na 5ª e também na 6ª.

Depois das considerações anteriores a respeito de acréscimos fica uma dúvida com relação ao que o próprio Mário disse:

Os prováveis lugares dos capítulos cortados em 1935 e novamente encontrados *num casual achado na ilha* prendem-se, continuamente ainda, ao livro (pois ficaram estes como que hibernados talvez com um irreparado acento de espera...), que foi publicado, então, naquela data, e assim truncado pelos seus editores (Augusto Frederico Schmidt) e conselheiros (Manuel Bandeira e meu pai) que recearam motivo de “reprovação” e assim de comum acordo agiram com aquela intenção “da época”. Voltando a obra a ser integrada 41 anos após (creio que apenas *um quinto de seu significado fora aproveitado*), leva a possível vantagem de renascer à luz do dia com outras possibilidades do seu sentido *integral* liberdade *dentro do que se convencionou ser - arte.* (PEIXOTO, 1984, p.16)

Seria o caso de declaração de uma verdade paralela criada em que a vida também se mistura à ficção para o autor? Não se pretende neste trabalho resolver tal questão, mas ela serve como prova considerável de que há indícios que levam o leitor a perceber que se trata de um processo de escritura muito interessante em que, a qualquer tempo, acréscimos podem ser feitos como se as palavras gerassem palavras.

Essa noção de dinâmica encontrada no livro em estudo tem como referência a gramática de Deleuze e Guatarri na qual são encontrados conceitos como “território”, “fluxos”, “rizoma”, “devir” e “singularidade”. (COHEN, 1988, p. 23). Vale dizer que não existem pontos ou posições em um rizoma igualmente ao que é próprio de uma estrutura. Existem apenas linhas. Um dos exemplos dados em Mil Platôs a esse conceito é de que uma mosca se desterritorializa quando, ao entrar em contato com a flor de uma planta, se coloca como uma peça no aparelho reprodutor dela. O inseto ao fazer o transporte do pólen reterritorializa-a por ser da natureza do vegetal a reprodução por disseminação de pólen através da contribuição de outros. Assim os dois fazem rizoma pela diferença. As plantas fazem rizoma com o ar, com animais e com o homem. A exemplo disso, pode citar a cana que dá origem a bebidas de teor alcoólico e causa um efeito no organismo humano.

Muito embora exista a noção de pontos, o rizoma pode ser entendido como elemento de ligação entre eles.

Pelas características da obra, Mário não pretendeu produzir uma radícula que fosse puramente um decalque. Isso pode ser visto devido a vários aspectos. Não se preocupou com público tanto com relação ao filme quanto com relação seus escritos. Por isso, seus leitores estão em formação ainda. Nesse ponto chama a atenção o continuar a produzir sem exigir ser visto. Certamente, a motivação de prosseguir sua arte estaria mais na ressonância, se ela acontecesse, do que no reconhecimento. Quando se pensa apenas em reconhecimento, a origem artística fica eivada. É sinal que há, por princípio, uma necessidade de adequação ditada pelos consumidores. A lei que rege essa proposta tem por tônica agradar ao público. Para tal, não importa a qualidade, antes, contenta com a fugacidade acompanhada de renda. Nesse caso, o lucro é a paga efêmera de todo o esforço.

O arranjo baseado no que fatores externos ditam não permite liberdade e compromisso. Pode-se levantar a seguinte demanda relativa à abnegação de Peixoto: devido à boa condição herdada de seu pai, ele tinha como esperar bons ventos quando eles assim quisessem soprar a seu favor. Mas é plausível pensar que para quem visa apenas o ganho, quanto mais melhor. Em face da mão de ferro de seu progenitor que exigia ao filho seguir uma boa carreira, seria uma oportunidade de afirmação e de conseguir fama em curto prazo. Também, uma forma de quebrar a máxima que diz: pai rico; filho pobre. A máxima prevaleceu e isso acabou acontecendo no final de sua vida, mas, enquanto atuante como escritor, esgotou todos seus dividendos e vida produzindo o que acreditou ser de muito boa qualidade. Manteve-se implacável em face do jogo duro de seu pai que lhe desejava uma carreira sólida e lucrativa.

Tanto na vida quanto na arte, optou Mário ser um *corpo sem órgãos*, voltar-se à vivência do que lhe desse maior sentido, rejeitando o que a estrutura social punha por de mais valia para traçar pontos que vão além do simples observar, confirmar, repetir e reproduzir o que põe o físico e a mente na condição de úteis. Quando se dá à literatura condição de útil (semantização), o escritor se torna radícula e sua produção em vez de pautar pela fuga, segue o ritmo da sonata que deita o mundo a dançar. A arte prima pela ruptura, energia que escapa aos limites e traçados da fiação para ligar a outros filamentos.

Em mais um momento, o título da obra se mostra polissêmico; uma vez que a inutilidade se coloca como ponto fundamental de negação da ordem geral ditadora, castradora, uniformizante e que nega a exceção. Quando o ser é subjugado a enxergar apenas de uma forma, ele terá tendência a restringir-se em processo mimético semelhante ao que fazem outros animais que, com medo de predadores, se camuflam na generalidade da predominância, ou mudando seu tom de cor ou metendo-se em locais que já tenham relação de matiz com ele. O mimetizar, segundo Deleuze e Guatarri (1995), dessa forma, não estabelece o rizoma. Só os, verdadeiramente, compromissados com a arte optam por traçar caminhos diferentes. Pelo fato de o destoar ser um desafio, muitos escritores subjugam suas produções discorrendo em consonância com a conclamação do produzir o rentável pedido por empresas.

Fazer diferente, de certa forma, exige um preço. Ao criar Orlando, há um esmaecer do exterior do personagem que serve como uma chamada individual para o despertar de um transe provocado pelo sair de si para viver o sistema. Assim como Conde de Lautréamont optou por tematizar as animalidades humanas, o inverso de seguir uma corrente em que as altas virtudes é que eram dignas de serem louvadas, Peixoto faz, também, o destoante mudando o foco do exterior para o interior; uma forma de o homem poder sentir-se, ter um encontro consigo na linguagem e, a partir dela, crer em sua continuidade e, em muitos casos, perceber sua prole moldar-se em um novo que se inscreve a cada instante sem uma memória anterior vinda do além, mas formada.

“O único prolongamento que continua os seres – e se assim mesmo a isto podemos chamar” (...) “é outro ser! - outro” (...) “não simplesmente o mesmo evocado em espírito – transmutado em alma, como a planejam, por aí. Mas sim, esse que chamamos de filho” – ainda dissertei – “rebento que sai de uma partícula ínfima de um pai – que lhe traz, às vezes, características, mas que lhe são perfeitamente inconscientes!” (...) Levantei os olhos desassombrados, de sobre a concha que mirava, esclarecendo mais amargo o que enunciava: “...Um outro ser” – repisei – “posto que nada volta mesmo do além”. E acrescentei: “Aqui tudo se cumpre – tudo obedece a ciclos” – Olhava firme para Lia, confirmando aquilo. – “Por que, então, acreditar no eterno, na quimera? O rebento – solto – num sentido – sem a maioria perceber, ou disso se preocupar – cumpre o ciclo dentro de sua gélida mecânica. Algo objetivo retorna e continua – uma – semente – a semente do homem que prossegue, já em outro veículo. E pelos séculos afora, alguma coisa não se perde, embora interior e invisível, mas que nem se comunica a não ser em traços – cada vez mais vagos – a não ser, também, que subitamente aflorem numa geração afastada (como que estapafurdidamente!)”. E ainda prossegui no mesmo fôlego: “Feliz daquele

que nem faz conta disso – que continua como o autômato que a maioria é. (PEIXOTO, 1984, pp.130-131).

Muito embora não contenha escritos diretos, no primeiro volume, de qualquer contestação, nota-se uma nulidade do “utilizável” pela ausência temática remissiva ao ser na qualidade de peça engrenada socialmente. O físico é colocado como “veículo” que transporta o entendido como uma das faces do inútil. A seleção de forças provindas da relação que envolve o personagem com o próximo em grau de parentesco, amizade assomados a sentimentos e emoções contidos e reminiscentes ao passado rememorado, aponta uma intencionalidade pelo fato de arrolamentos na esfera secular serem relegados a segundo plano ou nem citados. No caso em que Coco se põe a zombar do comportamento preguiçoso de Orlando em sua demora ao levantar-se não constitui uma situação digna de revide severo. Há aceitação passiva das críticas. Mesmo no assomo das reiteraões, a calma é mantida como a dizer que entre ele, Coco e os demais havia algo proeminentemente interessante: o viver as percepções e, acima de tudo, uma vida que o deleite das sensações se coloca como algo a ser considerado. Esse tangenciamento põe a literatura na sua posição de direito; não tende à historicidade, fazer denúncia, criar definições, antes, cunha sensações.

Tirando o ocorrido com Cássio que quase veio falecer por Orlando ter-lhe subtraído as vestimentas enquanto o menino tomava banho de rio.

Mas Cássio vinha pálido e tremia todo – parece – batendo queixo. Era a febre, logo disseram. E perguntaram-lhe pela roupa: “não sabia...” – fazia gestos, mas parece que não distinguia bem os que o rodeavam. Havia aflição em todos. (PEIXOTO, 1984, pp.53-54)

Além desse incidente, não se constata gravidades. Há um fluir leve da vida em todos os sentidos. A ênfase não está no conflito acirrado entre homens e homens que se constituem como oponentes potenciais por porções de terras vastas, reinos, coração de uma donzela, defesa da honra ferida ou nos sofrimentos causados pelos sortilégios da vida, mas em um patamar outro entre os extremos da grandeza e da mediocridade, do místico e o demasiadamente real. Muito contrário, por exemplo, de Capitão Rodrigo Cambará, personagem de *O tempo e o vento* que, certamente, proporia um duelo em tal situação, mostrando que as decisões eram resultantes de um pouco refletir e muito agir instintivo natural.

Ninguém ouviu não. Mas “Coco” veio acordar-me hoje de manhã, e contrariando-me toda a expectativa, disse-me da desconfiança de haver escutado, eventualmente, aquele disparo de anteontem. Essa maneira de expressar era interpretação minha, porque, antes de entrar o moleque rodeou a cabana toda, “farejando”, forcejando, de leve, as janelas e as duas portas ainda fechadas, naquela linguagem dele enrolada e prolixa, sempre cheia de safadeza, pois só se dava para isso, enquanto eu, de dentro, ainda cheio de indolência, para não dizer resto de sono que me fugia, espreguiçava-me na cama, protestando: - “Tu é negro sem respeito “Coco”; onde já se viu acordar branco a essa hora?!” De fora, “Coco” largou a risada remendando com um abuso: - “Branco que é vagabundo, deitado na cama até agora!” (PEIXOTO, 1984, p.16).

O manter o enredo, sem reforçar os polos, sustenta uma narrativa estável cujo centro é o pensar. Talvez encontre nesse detalhe um diferencial não entendido por uma boa parte dos leitores que tendem a fascinar-se por conflitos quase irresolutos de soluções surpreendentes e visíveis, não levando em conta que o princípio dos efeitos captados e reações a eles passa pelo conjunto percepção, decodificação, processamento e reação que pode ser interna ou externa. Quando isso acontece, pode-se dizer que há linhas de fuga, rizoma, que podem ser ordenadas conforme dispositivos mentais adquiridos e armazenados pela memória. Assim, há um traçar de novas perspectivas como uma carga elétrica transforma-se em outra coisa: luz, por exemplo.

Dessa forma, exterior e interior se tocam influenciando um ao o outro em busca de um equilíbrio sem que aconteçam decalques. O autor opta, através dos personagens, por mostrar outra via. As linhas transitam em vários sentidos: personagem, realidade diegética, obra e mundo estabelecendo fugas e ligações tendo como centralidade o grande “palco holográfico”: uma mente verbal em que, substancialmente, quase nada existe; a não ser uma cenografia cujo material de construção são as assentadas, aprumadas e alinhadas palavras criadoras de cidades, campos, homens, ideias, tempos e tudo que não passa de uma bela fantasia.

Fazendo uma análise do personagem principal, observamos que ele está o tempo todo em um produzir e modificar a si mesmo estabelecendo relações. A narrativa começa com ele demoradamente pondo-se em alerta depois de uma bem dormida noite e logo constituindo contato com o externo de sua casa por meio de “Coco”. A relação com sua mãe, Adriana, para a época, se mostra diferente. Ela

dava-lhe liberdade de usar o vocativo, mãe ou o nome de batismo, uma forma de, literariamente, desconstruir as distâncias que legitimam prepotências de genitores dentro de uma relação familiar. Não cabe aqui discutir, mas a figura materna foi tratada como símbolo de maior afabilidade e admiração. A não referência à figura paterna no romance compreende um não dizer que é dizer como se fosse ela o oposto para Orlando.

Demonstrava Adriana um amor menos exigente do que o de costume da maioria. É difícil estabelecer uma sequência segura que fosse possível formar um bom quadro da afinidade maternal, mas pela forma de flashes como ocorrem as lembranças suas de sua progenitora, nota-se uma quebra do paradigma fechado. Desta forma o garoto é obrigado a posicionar-se muito cedo como ser que reflete e se organiza criando relações de sobrevivência diante do que lhe é posto. Ele não se tranca, antes cria possibilidades e vive formando novos horizontes. É plausível conjecturar que o modelo materno seja um signo em que um dos sentidos se paute em um ideal de liberdade contribuinte para o desenvolvimento psíquico-social e a garantia de que não teria que ficar preso às escolhas que os pais fazem aos filhos:

Por isso levantei-me uma manhã assim disposto: havia de ser naquele dia – dizia comigo mesmo. Após o café, sem que Melania me visse – senão adeus – saí, sorrateiramente, usando de quantos artifícios sabia. Mas a coisa, pouco a pouco, acalmara-se. Durante o caminho, ia ainda exaltado não tanto já pela neblina, pelo Jaraguá orvalhado, pelos anus pousados nas cercas, que eu via; enfim – aquela liberdade toda em passar por eles – observá-los e usufruir com eles – ao alcance da mão, por assim dizer – aquele confronto de que tanto esperara em suas larguezas – mas nada de real mesmo acontecia – era tudo rotina – como eu já desconfiara, aos poucos, - havendo já passado, com os da família, centenas de vezes, de trólei, por ali – mas finalmente, marcando-se por aquela conseguida primeira fuga apenas; aos poucos, como ia passando aquele primeiro ilusório entusiasmo de novidade. Sim, esse é que era o centro – a nervura – de toda a minha independência embrionária – a fuga – e que ali – para mim, naquelas circunstâncias muito imaturamente ainda – ou confusa – acontecia se levantar, rebelando-se. Um dia aquilo teria que acontecer. Sabia no fundo de mim mesmo. E aconteceu-me, apesar daquela decepção. Então a liberdade seria só aquilo? O ato crescia, via-me quase um herói, quando olhava para trás imaginando a família e o pensamento da casa, como que os olhares todos, deles, voltados para mim, assombrados, ansiosos... (PEIXOTO, 1984 pp. 47- 48)

Pelo fragmento anterior, observa-se que o ato se mostra desinteressante, mas a sensação é que foi compensativa na busca da liberdade. O andar pelo local já era comum, mas as condições plenas para o exercício do sentir intenso profundo e

mais sinestésico estão na sensação causada. Assim, percebe-se o metaliterário dentro dos núcleos narrativos. Como em um acompanhar da germinação de uma semente através de um recipiente vítreo, é possível ver a literatura se fazendo nos escritos peixotianos. A fuga e o que os outros imaginavam era o que havia de mais interessante. A realidade foi posta em posição de decrepitude em relação ao “...imaginando...” de Orlando e o “...pensamento da casa...”. Essa metonímia funciona como indício do que realmente faz sentido na literatura para Peixoto.

O inútil de cada um é marcado pela ausência das forças impetuosas que regem o ser humano, quer dizer, as que impelem o homem a ir à busca desenfreada pela riqueza, sucesso, vontade de conquistar seu espaço sempre seguindo as trilhas ditadas pelo sistema. A necessidade de se mostrar sempre produtivo cumprindo tarefas em uma situação em que ficam bem traçados os papéis do protagonista e antagonista em relação à engrenagem social, dá lugar a outra que regem as ações de ambos atendo ao não ditado pelo desejo sugestionado.

Em vez de seguir caminhos esboçados, tem-se a imanência como recurso capaz de promover o encontro consigo mesmo em meio a tanta excitação. Isso é o arrancar os órgãos dominados pelos desejos e necessidades criados e plasmados como se naturais fossem. Em se aproximando mais a lente de análise, o inconsciente em estado “esquizofrênico” produtivo promove arranjos únicos sem que haja algum organizador antecedente implacavelmente determinista.

O leitor ao lê-lo depara-se com uma obra extremamente elaborada de uma linguagem peculiar que denota uma busca pela perfeição. O número de páginas do primeiro volume dá uma noção de quão dedicado em seu ofício foi autor. Mas, dentre esses e muitos outros aspectos merecem nota: a sutileza, refino e a sensibilidade empregada para exploração do “baldio”. A história, a literatura e o cinema muito exploram o heroísmo, os feitos de bem sucedidos no amor, na vida econômica e a violência que funcionam como atrativos ao público. Mas a genialidade de Peixoto, expressa em seus escritos, está em não se desviar de sua concepção, ideia, do seu princípio mantendo o controle de modo a ter como resultado levar o leitor a pensar e administrar seus afetos (emoções, sentimentos, estados limitados no tempo).

As mãos que não são dominadas pela alta exigência de agitar-se estritamente em trabalhos com finalidades determinadas, ficam livres para escrever, fazer um carinho, aplaudir, tocar um instrumento, pintar. A boca em condição de

liberdade põe-se a experimentar a impressionabilidade de palavras novas, contar uma história, dar um beijo, cantar. A mente liberta-se das amarras da condição imposta que produz o *habitus* para pensar o novo, operar em outras frequências, traçar novas linhas.

O rizoma nesta obra está em superar a forma humana concebida pelas forças: organizacional, de trabalho e de linguagem. Assim, ao contrário da narração de ação, apresenta-se um enredo que tem um sujeito de característica mais perceptiva e afetiva em que é priorizado o modo como o personagem percebe e sente.

Pela primeira vez – moldara-se em mim a noção que jamais se apagou – que a avó era linda – de uma suave beleza conservada – perfumada levemente a colônias indefiníveis (geralmente inglesas) – ou então, mais elaboradamente, uma mestiçagem de alguma fragrância francesa. Maria Zezé uma vez me falara o nome de um favorito perfume de sua patroa (“um air embumé” de Rigaud – lembro até dessa última informação). Esquecera aquilo tudo e agora me vinha à mente. Justo ali – e por quê? O que tinha a ver aquilo tudo com Lia – com as ruínas – e, sobretudo, revivendo tão nitidamente numa hora como aquela – naquele local sem ligação – veemente e dorido, invadindo-me com aquelas recordações soterradas, parecendo, além do mais, coisas de há séculos? Fora a primeira vez – e disso estou certo – não é a vaga memória me traindo, não – que aquela cor violeta muito especial – rara de se ver – dos olhos da avó – se insinuara marcante no encômio das minhas primeiras noções mis vivas ou discerníveis, daquela minha “amalgama oscilante” de então – nada adulta – em estado de crisálida ou formação de seus aprendizados, cheio de suas não analisáveis primeiras noções que se fotografavam. (PEIXOTO, 1984, p.157).

Além disso, propõe libertar a vida das amarras que lhe são impostas para apresentá-la como um valor soberano antes de qualquer coisa. Assim o social, o histórico e a realidade são destituídos de importância maior para ocuparem a posição de pontos secundários. O elemento com maior potência de ligação, processamento e articulação com os objetos ganham primazia. O resultado disso pode ser observado na fala brincalhona e ofensiva de “Coco” que provinda e valorada por um complexo do contexto, deixa de ter importância como ligada a uma convenção social em que o insulto a alguém da classe dominante poderia gerar um desconforto que levasse a uma ação violenta, mas o apenas apreender e sentir já são suficientes para gerar algo novo, uma relação em que o embate não passa do digladiar verbal com sentidos cambiantes, sendo a provocação um ato de amizade.

Esse gerar é o que muda o rumo das concepções cristalizadas. O crescimento de uma nação com base no investimento em grandes exércitos para

saquear cidades e subjugar povos, depois de muitos anos, ruiu e hoje evidencia um sistema diferente em que os países levantam e transferem divisas pela venda de produtos. O preparo para batalha de fustigação direta e corpórea não é mais base de crescimento territorial e econômico. As relações dos seres com o meio, com seus semelhantes e as demais pretensões acontecem, consideravelmente, por meio de arranjos semelhantes a tecidos em que as linhas se cruzam urdindo uma malha maleável e funcional. O tempo todo incide um influenciar em que o objeto muda o observador e o observador muda o objeto sem provocar-lhes mudanças radicais em sua condição, mas com total radicalidade no que a refere às essências como fez Marcel Duchamp. Desse modo, fica patente que, muitas das vezes, as transformações não acontecerão na orquídea ou no beija-flor, mas na relação entre os dois. Para que isso ocorra, há necessidade de uma memória mínima consciente ou subconsciente fazendo perpetuar o fluxo estabelecido de uma relação de causa e efeito. Caso contrário, seria como dispor duas naturezas inertes – dois exemplares de rocha - uma em frente da outra esperando que pudesse haver uma interação que derivasse uma novidade entre elas. O resultado seria muito imperceptível ou simplesmente nulo traduzido em permanência. Chega-se à ideia, deste feitio, que o inútil da obra de Peixoto é o amalgama gelatinoso em ligação nunca perene, tradutor da inquietação humana metaforizada pelo mar que é grande sempre em ondulações variantes e constantes conforme o que defende Zygmunt Bauman(2001).

A refinada conduta de Orlando que se atém em resolver os conflitos da melhor forma possível não os negando, faz arrazoar como muitas coisas poderiam ser mudadas pelo simples e complexo ato de pensar. Os conteúdos das falas põem em cheque contornos moldares dado à vida o tempo todo. Indiretamente, é possível a indagação a respeito de porque só produzir. Há outras formas de enfrentar os revezes que não seja pela direta brusquidão. O homem peixotiano vive no limite de sua tensão por vestir o modelo dado socialmente, mas outras formas são possíveis, muito embora, não seja fácil promover a mudança do *habitus*. Mas quando há uma relação que não seja a réplica e sim o resultante do contato ocorrem transformações, por mínimas que sejam, nos três pontos: sujeito, objeto e no processamento psicológico entendido como um campo de transição por onde é possível ocorrer o rizoma.

O imediato – o instantâneo – trazia-me de volta aquela minha espera com Lia. Não fazia tanto assim que estivéramos ali – e no entanto, minha companheira parecia respeitar - ou mesmo entender (o que era mais difícil) essas coisas que ocorriam comigo: as fugas do presente. A solidão é total no homem nesses encaixos – mas o regaço de Lia (se pudermos dizer assim – pois que na verdade apoiava-me com a nuca um pouco mais abaixo em suas pernas) servira-me brandamente a passagem de um quase eterno a outro - enquanto estávamos ali como viventes. Por que teria ido buscar esses trechos – essas memórias desenterradas (me pesquisava ainda no macio e ao mesmo tempo rude daquela posição) – com detalhes aparentemente tão pouco importantes, analisadas à primeira vista, dentre o conjunto – por alguma razão exclusiva? Porque os achava superiores – em descoberta ou engenho? Não. Simplesmente porque preenchem (hoje sei) a lacuna do tempo vivido e assim mesmo (apesar de tudo) com aquela pouca importância – quase mediocridade (vamos etiquetá-la assim) comparada às outras passagens. Mas insubstituíveis por guardarem (*os grãos de terra ainda aderentes*) – a “fisionomia” do acontecimento – o termômetro – o andamento preenchendo o espaço na hora do mesmo acontecimento retratado. (PEIXOTO, 1984, p.163).

As reminiscências, mesmo sendo uma espécie de repetição para quem as recobra, não é viver a mesma coisa. O sujeito já é outro, o tempo se põe novo trazendo uma releitura sobre tudo muito semelhante ao que acontece com os ruminantes. Ruminar é bem diferente de captar a comida no pasto com a pressa de quem tem fome e é achacado pela inquietação virulenta de insetos, flagelação do amo e muitos concorrentes vorazes pela touceira mais opulenta. Nessa primeira fase, o que interessa é conseguir a maior quantidade do vegetal. A etapa seguinte ocorre na hora do descanso. O animal sente um gosto peculiar dos alimentos caoticamente cortados e depositados no rúmen quando empreendem a segunda passagem do alimento pela boca. Algo novo vai se formar da grande parte da mesma substância para seguir trajeto até o abomaso. Como no empreendimento do animal, o homem processa e reprocessa constantemente o recolhido em várias fases da vida pelos sentidos. O esgotar desse procedimento, acontece com a completa inatividade de sua “central” - a extenuação (morte). No meio de tudo isso a arte atua como um ir além que apura a impressionabilidade, o sentir.

Lembrando Memórias Póstumas de Brás Cubas cujo personagem principal mantinha isenção com relação ao que contava em função de ser um morto e não sujeito às mesmas leis dos vivos, inclusive, e, principalmente, aquela capital, todos os vivos em circunstâncias as mais diversas e em tempo ignorado morrerão. Devido a não ser passível padecer do cessar de seu fôlego novamente, pôde dar ênfase no proibido sujeito a reações em função das desestabilidades que a revelação provocaria. Orlando não selecionou as lembranças terríveis, mas as

comuns. Não teve a pretensão de expor o proibido de sua vida, mas o que o tocara. Um tanto quanto diverso do que ocorre em Memórias póstumas de Brás Cubas, há uma conversa com o leitor não sendo questionando as incertezas que o futuro traz.

Por que vivo? Respiro? Raciocino? E um dia vou cessar de existir? É o dilema do vago – do perfunctório – dirão alguns que me lerem – mas vocês saberão outro modo de *armar a ratoeira*? Se souberem – me digam o quanto antes – certo? Outro exemplo: ...pessoas que podem te aparecer um dia – me figurava fantasiando aquelas hipóteses cheias de um pequeno mistério de perguntas desgarradas – não se sabe por que – se para rever locais ou você próprio, com certeza, pondo-se em mira. Não há quase mais assunto (constata-se nesse arrebanhado de causas) e a conversa (como um retrato, uma crônica) faz-se desistente e arrastada. Depois, se vão – para não mais voltar. A curiosidade – a vontade (com elas) de repassar por um pouco do que fora aquele tempo que situam na memória (suposições minhas, ali no local, do urdidor dessa trama em potencial) e os compele até àquele dia – provavelmente fora o que lhes exercera o apelo. Ficamos como tolos a olhar um para o outro – tudo inútil. (PEIXOTO, 1984, pp.165-166).

Há fatos que parecem ter marcado mais a vida do personagem provocando comoção e amadurecimento. Entre muitos torna mais emblemático o primeiro mal feito. Orlando foge para além das cercanias onde morava e vai para um local onde crê estar sozinho. Porém, Cássio o encontra por lá. Surpreso, o fujão acha que o primo estava a mando de alguém. Cássio resolve tomar banho e, quase sem pensar, Orlando aproveitando o descuido do garoto esconde a roupa dele em uma árvore e vai embora omitindo o ocorrido ao chegar a casa. Por ter ficado muito tempo no líquido que se apresentava em baixa temperatura e sem jeito de voltar, o primo entra em estado de hipotermia e precisa ser internado. Foram momentos de muita preocupação. Os parentes não podiam saber o que realmente aconteceu. Havia uma admiração entre os dois de modo que o moribundo não delatou Orlando. O arrependimento lembra o que disse Paulo em Romanos 7:15 “Porque o que faço não aprovo; pois o que quero isso não faço, mas o que aborreço isso faço.” A passagem bíblica e o trecho recortado da obra mostram que há no ser pulsações que não permitem domínio constante e, por isso, fogem da capacidade humana domá-las “É o dilema do vago” (PEIXOTO, 1984, p. 165) também presenciado na obra como uma dúvida.

Essa noção eu cultivava bem clara: saber tudo e avaliar o estado que coisas que me trouxeram até àquele instante dessas considerações, fosse lá onde fosse – em qualquer circunstância, me fornecessem o verdadeiro vazio do seu real – da posse desse vazio – o ser eu – o ser você e aqueles complementos heterogêneos. Os olhos bem abertos – e essa sensação

notadamente amarga, mas salutar e verídica como guia: saber eu sempre *onde estava no ponto* – dessa parada – pois que não saberia o destino do resto – a razão desse resto – a finalidade desse resto – a não ser a percepção sempre aguda desse estado de vigília que se sobressaía nessa constatação da trégua – digamos assim. (PEIXOTO, 1984, p.165).

É curioso que um personagem se encontra na juventude e o outro em idade adulta. Ambos estão em situação de privação de liberdade para não dar rédeas aos ardis de suas mentes. Paulo na busca da perfeição como homem que procurava agradar a Deus e Orlando nas suas ações pueris adequava aos parâmetros aceitáveis pela redoma familiar. Os dois passam pela angústia de terem errado o “alvo” no tocante ao lidar com eles mesmos em relação aos outros. As relações interpessoais na busca da melhor forma de conduzir-se por uma trajetória menos tensa constituem rizoma porque um novo surge em linhas fugidias sempre constantes.

Orlando, personagem fictício; Paulo, personagem real. O que há de comum é que as narrativas são redigidas com base no virtual dos passados que sempre serão atualizados pelos presentes das narrativas. O mais interessante é que os ocorridos são reinventados em seus processos de atualizações pelos leitores que estarão dando continuidade a essas raízes que não param de cruzarem e continuarem a formar outros patamares.

Semelhantemente ao que ocorre no cinema, os personagens se metamorfoseiam abruptamente adequando a tempos e a espaços. As figuras dramáticas são observadas fragmentariamente limitadas pela moldura. Muito embora o romance não apresente delimitação visual de exibição, há limites na produção e recepção pela capacidade contida do homem em apreender devido à velocidade demorada da escrita, e da leitura. O próprio suporte não permite ainda uma visão instantânea do todo. Mas por mais que se notem aprisionamentos, a alma da escrita não morre quando uma geração vai. Continuará se remetendo a espaços, tempos e gerações além que extravasam a varredura de um olho e de um cérebro que serão filtrados pela peneira que interpõe um centenário e outro.

2.3 – O Inútil de Cada um e a Modernidade

O romance de Peixoto é detentor de muitas transformações, principalmente, quanto ao foco narrativo. A visão planar dos clássicos na pintura ao ser substituída pelo processo de desrealização dá uma abertura para que a escritura moderna assim também o seja. A subjetividade que antes era do narrador, agora é do narrador-protagonista que em sua inconsciência é colocado diante do leitor sem que haja mediação. Isso é notável pelo fato de a história vir diretamente da mente de Orlando fazendo com que o narrador praticamente desapareça e as impressões que pessoas e coisas provocam nele sejam os conteúdos. Essa técnica faz com que haja predomínio das cenas aproximando muito o livro do cinema pela instantaneidade e pelo jogo de ilusão no qual a tela e a câmera desaparecem ao consciente do fruidor.

O constante tencionar o tempo e o espaço, e, muitas das vezes, o eliminá-los faz com que a consciência seja a cronologia e o lugar. O homem deixa de viver no tempo originando uma constante atualização em que presente, futuro e passado se mesclam dificultando a identificação de cada um. Assim a narrativa fica sem termos em sua totalidade. É visível em Peixoto uma radicalização das características do romance psicológico fazendo com que os valores tradicionais do gênero sejam inversos. A casualidade, o enredo e o contorno claro dos personagens são dissolvidos. Não há interesse por descrição de tipos sociais como ocorreu no Realismo. A descrição direta está mais relacionada a personagens secundários em pouca dose e praticamente inexistente com relação ao principal que indiretamente se nos apresenta. Isso ocorre por centralizar a visão de um narrador em primeira pessoa, suas sensações, subjetividades e sua trajetória no tempo e espaço aqui tidos como o conjunto formador do que se pode ter como protagonista.

O inútil de cada um, seguindo as tendências da modernidade, não narra uma história cerceada, intrinsecamente, pelas características do romance até então em voga para ultrapassar os limites seguros do autor. Ponto, também, muito interessante é a troca da realidade sensível por sua própria realidade criada na obra e para a própria obra. Também, não há preocupação se ela corresponde ou não àquela apresentada aos nossos sentidos. Nessa perspectiva, o personagem Orlando dá as coordenadas de como ocorre a permuta.

O porquê de sermos assim - aquele “inútil” a que tudo desemboca – soltando-nos de qualquer compromisso – qualquer crença que quiséssemos prolongar! Árvores, como nós, têm a sua estória – mas *eu* é que teria que ser-lhe o cronista – tentar esse quase impossível – procurar mantê-la viva – nas pautas de um papel forçando infundir-lhe *a emoção além do retrato*. (PEIXOTO, 1984 pp. 261-262).

A experiência psíquica é alterada quanto ao nível de consciência radicalizando o monólogo interior. Um eu invade toda a imagem produzida pelo leitor ao ler *O inútil de cada um*, aumentando, em grau máximo, a proximidade de modo a eliminar qualquer interposição que lembre o narrador. O indivíduo e mundo são aproximados buscando incansavelmente algo por trás das aparências.

A respeito do romance moderno Anathol Rosenfeld afirma:

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. A eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado presente e futuro. (ROSENFELD, 1996, p. 80).

A concepção de personagem sinônimo de herói, anti-herói foi muito cultivado no século XIX. O narrador se punha não só como fonte da história, mas também como intérprete do significado. O rigor determinista fez com que o personagem fosse uma prova e não uma mostra. Ela se apresentava como modelo, um exemplo capaz de grandes feitos e foi o que o autor quis que fosse. O romancista submetia o protagonista a um cruento embate com o mal. No século XX, cada vez mais ocorre um distanciamento do autor com relação à personagem de tal modo que ela se rebelou. Por consequência, quase tudo lhe foi arrancado.

Peixoto seguindo a tendência contemporânea, deixa um de seus personagens em condições de ilegalidade ao reduzir seu nome a uma inicial “Agora é só prosseguir... Itamar não deve demorar com o café... Mas não esquecer as “barbas de velho” que P... me havia pedido de colocar nas árvores do jardim...” (PEIXOTO, 1984, p.27). e ao protagonista não concede beleza, dinheiro, inteligência exuberante, coragem e prestígio. Incrível, também, que não há temerários, acusados e culpados.

A personalidade de Orlando é resultado de um diluir de estados psicológicos cambiantes e escorregadiços que vão e vêm incessantes e brandos permeando entre o particular e o geral. Indica muito o já citado mar em sua inquietação regular que, em raríssimas ocasiões, rompe parcialmente a margem que o apresa, mas traz força, vida e transformação. Esse meio termo no romance moderno garante uma história que vai além dos alcances seguros do autor. A realidade sensível não é posicionada como essencial, inclusive, nota-se uma recusa de copiá-la. Antes, há criação de uma nova inventada de si e por si. Chega-se à conclusão de que as vidas do personagem principal e dos demais sejam regadas e garantidas pelo sangue-linguagem, ou seja, eles nascem e vivem por meio da literatura. Deste modo, são atordoantes como as lembranças que servem para fazer-nos mais conscientes sem que haja materializações. É interessante notar que, a esse respeito, quanto mais incipiente é o fruidor, acentuadamente ele tende a aproximar a vida do personagem ao sensível a ponto de, em alguns momentos, na literatura aproximar o ficcional do real. E, quando se fala do cinema, então, há um processo de arrebatamento incrível.

Não há no *corpus* em estudo elevação de um humano à condição de herói. A categoria é outra. Mas caso houvesse, Frye em *Anatomia da crítica* (1973), faz uma categorização que ajuda entender como essa figura se comporta com relação às pessoas comuns, e assim, fica melhor o entendimento a respeito da posição artisticamente posta do protagonista. Caso o herói seja superior ao meio e ao homem ele é divino (um deus) e a estória sobre ele será um mito. Se superior em graus aos outros homens e seu meio continuando homem, será um herói de estória romanesca em que leis da natureza não se aplicam a ele como aos demais permitindo a realização de prodígios de coragem e persistência. Além disso, pode ter ocorrência de gigantes, feiticeiras e talismãs miraculosos; uma passagem do mito para a lenda. Caso seja superior apenas aos homens e não ao meio natural, o herói será um líder. Não sendo superior ao meio e aos outros homens, o herói será comum. Nesse caso, encontra-se em Frye (1973), subsídio teórico para até afirmar que *O inútil de cada um*, seguindo uma tendência do século XX não apresenta herói na concepção habitual de ser um humano com características distintas acima de seus semelhantes. Ao mesmo passo que se identifica desrealização, em alguns aspectos, o protagonista nos representa pela justaposição da qualidade de todos. Não se identifica privilégios da genética ou oriundos de alguma entidade.

Não sendo superior aos outros homens e seu meio, o herói é .um de nós: reagimos a um senso de sua humanidade comum, e pedimos ao poeta os mesmos cânones de probabilidade que notamos em nossa experiência comum. Isso nos dá o herói do modo imitativo baixo, da maior parte da comédia e da ficção realística. "Elevado" e "baixo" não têm conotações de valor comparativo, mas são puramente diagramáticos, como "high" e "low" o são, quando se referem aos críticos bíblicos ou aos anglicanos. Neste plano, a dificuldade de manter a palavra "herói", que tem um sentido mais limitado nos modos precedentes, ocasionalmente impressiona algum autor. Assim Thackeray sente-se obrigado a chamar Vanity Fair um romance sem herói. (FRYE, 1973, p.40).

Na última categoria, Frye lista um herói inferior em poder ou inteligência se comparado aos homens comuns. Acrescenta ele que, nesse tipo, há uma sensação de que se observa de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez, é o caso do herói irônico. Macunaíma estaria basicamente na última acepção apesar de ser atípico, um anti-herói.

Com base nas definições de Frye, entende-se que Orlando é a aproximação máxima da normalidade. Normalidade jamais significando monotonia por que o foco não está no exterior, mas no interior do personagem sempre em ebulição. Vê-se nitidamente uma mudança de campo onde a armadura e a espada não fazem parte dos recursos indispensáveis. Se em outros casos a batalha ocorria em uma arena com oponentes ameaçadores, Peixoto cria um personagem proeminente pela linguagem que narra uma luta dentro de si e que é uma luta comum a todos. De tal modo, em vez de ocorrer uma veneração pelas altas virtudes e bravuras, passa a existir uma identificação constituidora das linhas rizoma ligando potencialmente, por meio da consciência, os seres ficcionais e literais.

Interessante imaginar que se o cérebro for aberto, assim como quando se abre um HD, visualmente nada poderá ser detectado além do físico. Diz-se que os registros estão lá, mas não estão lá. Que magnífico! Tudo é reduzido a uma constatação fugaz dependente de uma força motriz. No caso do HD, uma combinação binária de zeros e uns capaz de permitir à máquina processar o que foi programado. Mas ainda não é tudo. Pulsões elétricas exatas, expansões de memória e muito mais completam o conjunto.

Muito embora não se trate aqui de um estudo sobre o funcionamento do cérebro, é sabido que possui complexidade e atividades que dificilmente alguém dará conta de explicar de modo completo toda ocorrência de seus processos. Mas é

sabido que tudo desfaz à maneira de Augusto dos Anjos “Já o verme — este operário das ruínas — / Que o sangue podre das carnificinas/ Come, e à vida em geral declara guerra,” (ANJOS, 1996, p.203). Desta forma, parece tudo fazer muito sentido e nada de sentido. E, novamente vêm à baila o “inútil” de cada um. Não há esforço humano que mantenha um contínuo ininterrupto que assegure o fenômeno que anima a matéria por muito mais que um século. Fica um paradoxo em que se indaga: o homem atravessa o tempo ou é atravessado por ele? Mesmo que não haja resposta, é sabido que por meios, cada vez mais modernos de tornar duráveis suas falas e ideias essas manifestações humanas transvazam a cisão de seu ciclo vital em um outro ser caracterizado como “...rebento – solto – num sentido – sem a maioria perceber, ou disso se preocupar...” que “cumpre o ciclo dentro de sua gélida mecânica.” (PEIXOTO, 1984, pp. 130-131).

Os avanços em pesquisas, a queda dos deuses, a descrença e a noção de que fora da ficção os heróis não são mais do que o tencionar em esforços para realizar o que outro até então não realizou, talvez, tenha provocado uma adequação mais condizente. Com isso, leva o homem a entender melhor o seu meio fazendo com que essa constatação deslize a concepção de protagonista para o que encontramos em Peixoto - o herói tradicional perde o seu posto; pois, não resiste a implacável determinação que se encontra inscrita em si. E, as reminiscências vencem o tempo nas memórias naturais e fictícias dos homens sugerindo que a vivência é única e recuperável em partes.

Por mais que se pense na arte como isenta das condicionantes sociais, o enredo de *O inútil de cada um* reflete, de modo indireto, as consequências do terreno instável da época de sua produção lembrando o Romantismo e o Simbolismo. Em ambos os estilos, percebem-se um mergulho no mundo individual. Os românticos, variando em alguns aspectos, se voltam para um eu emocional e superficial, os simbolistas tangem outro tom em que o eu mais profundo torna-se perscrutado buscando atingir, pelos sentidos, a alma. Em Peixoto se busca o eu formador daquilo que nos é basilar como existentes. Na inconstância interior provocada por um período histórico conturbado no âmbito mundial e nacional, a introspecção parece fortalecer um campo vital mínimo de estabilidade sobre o qual é o ser mias dono.

A justaposição de tempos, imagens, mundo interior e exterior denotam uma nova proposta de arte muito em consonância com o Dadaísmo e Surrealismo. A

combinação de elementos diferentes resulta em uma desorganização da realidade bem próprio das duas vanguardas. Deste modo, o primeiro volume de Peixoto causa estranhamento, mas deixa à mostra o que muda com o tempo. O autor não se prende a transformações físicas, porém, através de seu personagem, produz um forte indício de que a alteração maior ocorre no psicológico no tocante a acúmulo de informações, processamentos e relações com objetos que podem ter como resultante “Sua argamassa...” que no texto “- não se põe de pé – sem o ingrediente do medo. Nisso pode incluir filósofo ou analfabeto – cientista ou teólogo!”. (PEIXOTO, 1984, p. 131).

Assim, Orlando se posiciona como um ser que vive em uma terra móvel e se põe também como instável; muito diferente do se colocar no mundo do homem da Idade Média. Se antes da revolução copernicana o divino orientava a perspectiva e determinava a visão do ente, o protagonista projeta o planeta a partir de si conforme o dizer de Kant “já não é o mundo que prescreve as leis à nossa consciência, é esta que prescreve as leis ao mundo.” (ROSENFELD, 1996, p. 78).

As mudanças na pintura causam verdadeiros escândalos. No romance, pelo fato de o mercado ser abastecido por muitas produções literárias tradicionais pouco se notaram. A respeito dessas alterações Rosenfeld afirma:

Nota-se no romance de nosso século uma modificação análoga à pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. A eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia e a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado presente e futuro. (ROSENFELD, 1996, p. 80).

No romance em análise, é notório um desacordo entre tempo no relógio e na mente. Peixoto tanto em *Limite* quanto em sua prosa transforma essa ideia em experiência. Basta observar que o “...tumulto de evocações e de imagens...” (PEIXOTO, 1984, p. 10) notado por Octávio de Faria era um recurso de Peixoto na tentativa de mostrar que o tempo cronológico, ao avançar, perpassa por momentos neutros e o tempo psicológico, não. Rosenfeld diz que a nossa consciência a cada momento contém todos os momentos anteriores. A consciência da personagem revela-se na sua atualidade imediata, em completo ato presente.

Também, categorias da realidade empírica (senso comum) entendida como a lei da causa e efeito, base do enredo tradicional, perde seu posto. O enfoque aplicado à vida psíquica do personagem retirou dele os contornos claros visíveis à distância. Suas adjacências nítidas somem para dar lugar ao ampliado do seu psicológico. Por ser observado em graduação expandida de um ponto, difícil é reconhecê-lo pela análise habitual, por isso, seu caráter absoluto já não pode ser elaborado ao longo do enredo. Como em uma pintura impressionista, há o desejo de mostrar a impressão do momento levando o leitor a refletir sobre o quanto a realidade é fugaz; e, por essa razão o mundo foi eliminado ficando apenas o fluxo da consciência. O próprio Peixoto, no documentário *Onde a terra acaba* (2001), disse que a realidade apenas passa diante de seus olhos e que ela não tem muita importância. De certa forma, Orlando é um reflexo disso. Os processos de desrealização, desindividualização e abstração observados no *corpus* são uma tentativa de superar a dimensão da realidade para chegar à essência que vive por trás das aparências.

Para o narrador em primeira pessoa de *O inútil de cada um*, o mundo já não é um dado objetivo, mas uma vivência subjetiva; do mesmo modo que fez Proust, o romance se passa no íntimo de quem conta a história. A visão perspectiva distante praticamente inexistente por causa do envolvimento direto do personagem.

Essa proximidade leva ao pensar no pensamento. Assim, têm-se fragmentos da realidade que constituem signos. Esses fragmentos não são a realidade, por ser apenas parte dela. Eles não estão isolados em relação a outros fragmentos; somente com relação ao todo. Para que não haja mal entendido, é bom que se esclareça: a realidade é fragmentada e mutante para a percepção. Por isso a pensamos por partes mesmo que ela seja um todo movente. Ao juntar as partes, o tempo e espaço são esfarelados para que as relações parciais tornem, ainda que em modo celular, possíveis. Esse processo se mostra fluído, pois as evidências acontecem uma única vez e o revivê-las cabe ao rememorar do sujeito e, a partir disso, resultará o novo imanente.

Seria como observar uma pedra de diâmetro extremamente amplo cujos lados se ocultam em função da grandeza do outro. Para que haja observação minuciosa, é preciso que seja feita uma volta completa em seu redor. Nesses instantes, ocorre uma coleta de informações por parte dos órgãos sensórios e registros desses na memória. Nessa central, os dados, agora imaginários, tornam

flexíveis podendo serem manipulados e os lados opostos podem até ficar no mesmo plano; lembrando o que fizeram os cubistas, especialmente, na pintura. Seguindo esse raciocínio, Peixoto adota a lógica do pensamento que não é a lógica do mundo real para criar; e, isso é refletido em seu personagem que narra negando a consistência da realidade e menciona um tempo sem divisão.

A realidade para mim não tem consistência; o que é que se há de fazer...?! Eu constato e tal, mas absolutamente não tomo parte... É como se não fosse... Não há dúvida que eu a vejo, mas só. E se me refiro a ela – mas aquilo não me penetra – é num tom ou num pensamento em que agente se refere às coisas que não constam nem impedem, porque não afetam. Basta te dizer que eu nunca estou sozinho, nem nunca me sinto só, pelo contrário: só – que diz: eu e mais ninguém visível – e é quando eu me sinto mais acompanhado. Num turbilhão, às vezes, é mais fácil eu me sentir só (ou isolado), assim no meio de pessoas que me rodeiam conversando, posto que me oprimem, me vexam (como se eu fora um culpado), tirando-me – roubando-me mesmo toda a naturalidade que me pertencia. O meu pensamento (refiro-me ao processo desse pensamento) é tão forte que me leva, às vezes, ao meio da casa onde, quando dou acordo de mim, estou ali parado à toa e de pé, sem saber por quê. (...) Não sei ... “Eu vivo os meus dias como se vivesse um só dia” (Deixou-me esta frase, imposta, e que só depois repetiu-se sozinha, muitas vezes, diante do meu espírito e alarmando-me com sua insolúvel ansiedade). “eu vivo os meus dias como se...” Não, inútil prosseguir, repetir-me – porque quantas diretrizes assim imposta e quantas interrogações que irão se perder – predirá um grito desses?! (PEIXOTO, 1984, p.178).

Vimos que tanto o tempo quanto a realidade são questionados por Orlando. A concepção dessas duas grandezas depende, do ponto de vista do personagem, do modo subjetivo como são analisadas. Cada indivíduo vive uma realidade e tempo particulares. O rigor da função do relógio é questionado; uma vez que esse aparelho usa a repetição para medir algo linear e “irrepetível”, por isso, “Eu vivo os meus dias como se vivesse um só dia”. Poder-se-ia entender esse dia como uma vida completa. Ainda, achar que os dias são uma ilusão causada pela presença ou não de luz em uma determinada região do planeta, o que também é uma repetição fragmentando o todo e, por último, seguir o pensamento de Einstein que afirmou poder ser a medição exata entre presente e passado apenas uma ilusão. A terra, por exemplo, pode ser entendida como o primeiro aparelho que deu ao homem a noção de tempo por, em seu movimento rotacional reiterado, criar a sensação de fragmentariedade sendo ela, desta forma, o primeiro medidor que enganosamente pôs gerações a acreditar que dia e noite fazem parte de uma renovação; em vez de

ser um fenômeno apenas físico. Na verdade, parte do nosso planeta se mostra ao sol enquanto outra se esconde da luminosidade. Pensando desta forma, não há mistificação e nem quebra, mas uma unidade linear que atravessa Orlando, controlador de forma depauperada apenas no psicológico. A sensação que fica é de que ele se põe como viajante de rumos incertos e trajetória curtíssima, se levados em consideração todo o passado e todo o futuro, gerando nele uma angústia sem cura. É aflitivo imaginar que em um curso sem medida o caminhar apenas soma um trilionésimo do todo. É-se apenas uma sucessão que se torna antecessão. Porção ínfima que será esquecida na imensidão do tempo e espaço.

2.4 - A Arte como Antiarte

A mais completa desrealização por meio de elementos constantes montados como se fossem colagens de capítulos esparsos de nexos artisticamente “caóticos”, no romance de Peixoto, são pontos que mostram o deslocamento do paradigma vigente para outro cuja proposta instaura uma ruptura com a arte estabelecida. Esse mover qualifica a obra como uma antiarte. A ideia contida nesse termo não está, em definitivo, na contestação pura, mas na proposição de forma ou formas possíveis de produção artística; sendo mais apropriado referir-se, nesse caso, a desvinculação das características cultivadas em uma época. Antiarte não significa, nesses termos, produzir o que não é arte, mas buscar o inusitado que pode ser entendido como o que vai além.

O Dadaísmo tido como um dos movimentos de vanguarda mais demolidor pareceu a capital completa busca de ausência de sentido e negação de manifestações anteriores. Hoje é conhecido como a origem primeira da arte por que, na verdade, procurava um sentido que diferisse do da natureza e não pretendia uma iconoclastia imbecilizadora dos valores pretéritos. RICHTER (1993) afirma que: Dadá é a origem primeva de toda arte. Dadá preconiza ‘a ausência de sentido’ sentido da arte, o que não significa, de modo algum, que ela não faça sentido. Dadá não tem sentido, como a natureza.” (RICHTER, 1993, p. 42).

Ao mesmo passo que entender antiarte como contra a arte seria reducionismo, afirmar que não há nada além daria indício de observação míope. Basta notar que “Dadá”, na acepção de Tristan Tzara, apresentava-se de sentido referencial esvaziado. No movimento vanguardista, mesmo se afirmando, em seus

protestos, que a tônica seria não protestar já estava estabelecendo um novo rumo. Desta forma, por mais que se pense em radicalismo ao extremo, as águas abruptamente desviadas de seu curso, antes acomodadas, são indícios da interferência como ocorre em áreas tidas de maior estabilidade: fatos históricos oficiais, por exemplo. Eles escondem a face dos incididos não documentados omitindo, pela falta de apontamentos, a importância dos menos proeminentes nos resultados e rumos de um povo. Fazendo-se uma interrupção “cisão no fluxo”, em vez de provocar uma demolição, ocorre de haver um estabelecimento em busca do mais próximo do que é primordial e afinado. O anti-histórico somado ao histórico se torna mais consistente.

A proposta de Peixoto, muito embora se sirva de partes elementares da arte constituída, configura-se em outros parâmetros, fazendo surgir uma inquietação benéfica. Nesse tocante, ocorre um rompimento no fluxo da arte estabelecendo novas raízes que não são as primeiras e nem serão as últimas, mas fundamentais como pontos de atualizações e de sustentação para o que virá. Seria uma inadvertência, pelo fato de *O inútil de cada um* ainda estar em processo de lançamento, ter a incipiência de achar que ele se posta como o suprassumo cabal das insurgências às comodidades do margear o artístico. Também, é impossível negar a condição de um grande trabalho que rompe com conceitos da própria arte. De qualquer modo fica em relevo que não se está discutindo o “anti” no sentido de contra ou de negação apenas, mas principalmente de superação desobrigada de seguir uma linha que teve início e requer uma continuidade. Outros parâmetros são admissíveis inclusive a fuga deleuziana - rizoma.

Trilhar por espaços não oficiais, estando à margem com relação aos centros de promoção e comercialização, assumir uma papel que não é do sistema, não se submeter aos despotismos do mercado, produzir conforme o lema parnasiano “arte pela arte” e o destoar das regras de produção do romance da época foram comportamentos, a nosso ver, importantes para estabelecer esta obra como produto de antiarte. Peixoto, quando em atividade, não se dedicou a um trabalho para se manter; também, não se serviu dos frutos de suas produções, antes, dedicou-se sem reserva a elas em um desprender monacal. Ele se vestiu do desejo de alcançar o altamente inútil deixando a plano não afirmado o útil; nesse tocante põe à margem sua imagem de autor e sua obra. Essa dissonância em relação ao mercado criou um campo próprio para liberdade tanto para ele como

escritor; quanto para o leitor que, ao fruir, se pega em um espaço de uma estética lúdica, não impositiva e aberta.

O artista sem encontrar um lugar social não se acomoda entre os marginalizados da “fina flor artística” e, também, na destacada margem dos radicais. Não adaptando a nenhuma das alas, opta por ocupar um lugar representado metaforicamente pelas embarcações de *Limite* e de *O inútil de cada um* que constituem uma “terceira margem”. Poder-se-ia tratar de deserção se não fosse um caso raro de escolha plena de exercer livre arbítrio. Dessa forma, a sua compreensão de posição, conforme seus escritos, realmente, o põe desengajado tendo compromisso com a arte e com o ser humano. Salvo as interferências de conselheiros e editor, conforme queixa já mencionada no início desta pesquisa, não há outro regulador, a não ser o espírito perfeccionista de Peixoto.

O somatório de todas essas condições favoráveis deu ao inútil de *O inútil de cada um* significâncias que vão da condição impotente do homem à metalinguagem da arte se afirmando desprovida de valor que não o estético. Assim sendo, o leitor se torna coparticipante desse desvincular estabelecido do lúdico criativo que põe a literatura mais aberta às inovações.

O capítulo (XIV) “Na virada do dorso de uma onda quebrando” tem como escrito apenas a frase “Uma corrente bem emendada não mostra marca. Só quem sabe...” (PEIXOTO, 1984, p. 176). Esse recurso literário traz em si a plurissignificação da poesia contida na exiguidade de um capítulo de um romance. Isso abisma o leitor muito acostumado a expandidas divisões de livros cultivadas na prosa. De certa forma, nota-se nessa inovação um diferencial, uma proposta não muito comum. Uma quebra, uma mudança que tanto remete à mescla de gênero quanto a alterações na condução do narrador com relação ao personagem.

Não fica despercebido que no capítulo seguinte (XV) “Imagens retardadas” (PEIXOTO, 1984, p. 177). inicia dizendo que “A realidade para mim não tem consistência; o que é que há de se fazer...?! Eu constato e tal, mas absolutamente não tomo parte... É como se não fosse....” (PEIXOTO, 1984, p. 178) indica a posição em que o elo é emendado tendo os dois polos do inteiro arqueado encontrando-se; formando um fechamento em que sua força está contida em si ocultando o ponto de separação. Esse jungir metaforiza, somado à “...virada do dorso de uma onda quebrando”, uma relação de incapacidade de se saber ao certo onde termina um e começa o outro.

O verso e o inverso da parede que forma a crista da onda, também os polos de um segmento de metal cilíndrico que se encontram e se ligam a outras porções dos mesmos materiais no sentido mínimo, quando se fecha um elo, e macro na sua ligação de continuidade com os outros dão a ideia de algo que é o mesmo, mas que é outro. O autor, neste ponto, sinaliza que existe uma ajuntamento em que a leitura tanto pode ir para a direita quanto para a esquerda e alcançar o início quanto ao fim. A partir deste ponto têm-se as imagens retardadas que sintetizam a metáfora do mar no refazer em uma sinuosidade que esconde sobreposições que se tornam visíveis, caso seja feita uma varredura mais profunda. Como esclarecimento, Orlando diz que “...se a realidade chega até aqui, a imaginação leva mais adiante...”; muito embora se trate de aparente contradição, há uma complementaridade em que uma carrega a outra semelhante a corpos dos vivos e não vivos marinhos que são impelidos pelas águas. A negação da realidade também é a afirmação dela. Há de se entender a “metaliterariedade” contida na liquidez da escrita que transporta a essência do real e do irreal. Assim, a própria linguagem se põe como veículo e mar de Peixoto constituído de palavras, imanência e imaginação.

Entende-se, na obra, uma situação de desvio da normalidade quando em “Imagens retardadas” capítulo XV ocorre troca de narrador que passa a referir-se a Orlando como personagem sendo observada. Pode-se ter como sugestão desse novo narrador ser o próprio Mário Peixoto desvinculando-se do mundo real para se ficcionar e falar do próprio ato da escrita de *O Inútil de cada um*; conforme pode ser visto abaixo.

Da realidade nem poeira...! Capítulo Hernani. Conversa de Cádio com Hernani na porteira da casa de P... Conversa sobre a realidade, onde Hernani (já uns quarenta anos) cita trechos de Orlando. Hotel e cartas que de noite Hernani entrega a Cádio no quarto dele. Não há luz nesse dia devido ao temporal. Dia seguinte vão à casa de Plauto. Lá pedem para ver a velha mala de Orlando onde descobrem mais cartas e um caderno do diário (tudo fora informação de Hernani). Durante o dia, como mormaço vão ao cemitério e lá vendo o túmulo (inscrição – citar) de Orlando(?!), olham para o outro, já então (Compreendem-se nesse momento) grandes amigos, mas que nunca mais se verão (isso tudo são planos de um livro, ainda no ar – escrito na primeira pessoa – que não sei se farei) – nessa tarde torna a chover e no dia seguinte Cádio parte (procurar outras coisas para antes da partida de Cádio) Talvez ele não parta logo no dia seguinte – conforme. Não esquecer um poema que Hernani dera a , etc...etc..., retratos que hernani mostrou da época. Se a realidade chega até aqui, imaginação leva mais adiante... Escrevo por compulsão ou transe – e se com a insatisfação começar a correr muito, acabo por deteriorar o esquema – isso é quase sempre infalível! Conduzo-lhe a revisão – aprimoro a pontuação, para fora do para-brisa, o olho sempre na gramática, para não descambar por

“abismos” por demais flagrantes na estrada. Essa intervenção nem sempre ocorre eficiente ou meritória – acontece mais à revelia – ou acaso de um achado constante na repetida leitura a desbravar as incongruências. O ritmo merece também merece certa atenção – embora desleixado – a omitir pedaços – e cometo deslizos (serei um “iconoclasta” na matéria?) – onde é tocado e, outras vezes, contido – a dar-me eu um empurrão. E assim vou refazendo linhas – aparas aqui e ali – à espera de outro sonho – de outra visão que valha – que se inspire – para incorporar-me revigorante correnteza que nos surge (quando vem) para incorrer no novo impulso. (PEIXOTO, 1984, p.179).

Infere-se, também, que nesta etapa ocorre a junção de partes que se remetem a períodos antecedentes à morte do narrador personagem e ao início da redação do próprio romance *O inútil de cada um*; semelhante ao que fez Machado de Assis em Memórias póstumas de Brás Cubas. Brás Cubas, já se coloca como morto bem no início; Orlando deixa para o meio. Há que se prestar atenção em um detalhe: ele não narra a história de sua vida estando morto, outro narrador faz isso em um ponto tático mudando o foco narrativo da primeira para a terceira pessoa. Tudo balança como ondas: o tempo, o foco, o enredo, as evocações, a metáfora mar; a cabeça de quem lê parece seguir o mesmo ritmo.

Dessa forma, fica sugerido que o tempo da memória é demolidor do relógio e do concreto. Tudo fica suspenso em um grande passado, seja ficcional ou não, pois “Da realidade nem poeira...!”; só o inútil continua.

III – ENTRE VOZES E OLHARES

Tecendo a Manhã

“Um galo sozinho não tece a manhã:
 ele precisará de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outros: de um outro galo
 que apanhe o grito que um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzam
 os fios de sol de seus gritos de galo
 para que a manhã, desde uma tela tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretendendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão”

(João Cabral de Melo Neto)

O “mar” de Mário Peixoto segue a regra de não ser constituído de bordas com rochedos ou barrancos rentes; elas são infinitas em todos os sentidos. As vozes que habitam em trânsito diversos trabalhos, inclusive, em *O inútil de cada um*, com muita sutileza, dão mostras de que fluem sem impedimento. Por isso, em “Polifonia e Gêneros”, é feita uma abordagem rápida trazendo vozes e olhares em algumas produções atravessadas desde a constituição. Os gêneros são permeáveis e maravilhosamente mistos. Para isso, uma nota sobre funções e similitudes dos vários discursos, inclusive, o da realidade, fez-se de muita importância como informação apendicular inicial. “Olhares e Vozes no Mar de Peixoto” é um subcapítulo detentor de colocações mais específicas focando propriamente resultantes de análises do *corpus* em estudo, iniciando por definir Orlando como um personagem cuja construção se dá preponderando seu interior; onde o que interessa, com energia, é o não material (inútil) - vozes que se cruzam a outras preservadas das muitas audições dos acontecidos e a partir de suas sensações. Neste ponto, também, há uma forte desmaterialização do ser devido ao fato de o pensar, ter consciência de si, ser montado na plataforma linguagem; e, essa consciência-palavra ficcionada utilizar-se do código linguístico em um grau altíssimo de não referência. “Reminiscências no Mar de Palavras e Imagem” trata-se de

observar como memórias se tornam imagens-palavras e palavras-imagens. A fim de exemplificação de como o romance se tratou de termos que criam figuras e *Limite*, do mesmo autor, faz processo contrário: são imagens criando palavras. Ambos são suscitadores do indizível.

3.1 – Polifonia e Gêneros

O Inútil de Cada um, suscita uma inquietação sobre o motivo da escolha de o narrador ser personagem. Parece o autor pretender fundir três gêneros - poesia, romance e cinema – mostrando que, em vez de um deteriorar o outro, eles se completam. Essa afirmação leva-nos a imaginar que, se o cinema produzido por Peixoto era mudo, a literatura poderia completar o que faltava. Essa ideia se fragiliza quando se dá fé de que a poesia precede a escrita, ela a tem como mídia, e a escrita precede as gravações.

A inspiração posta em um suporte em condição de poema: “o lugar de encontro entre a poesia e o homem” (PAZ, 1982, p. 17) – apresenta-se em grau máximo de porosidade forçando maior empenho na fruição. O romance, na sua qualidade de mais expandido, tem sua desrealização camuflada em uma estrutura de aparência com o real que Lukács chama de “O mundo circundante do indivíduo,...” (LUKÁCS, 2007, p. 79). Desta forma, poder-se-ia dizer que o interessante para o gênero é o “substrato e material de conteúdo diverso das mesmas formas categóricas que fundam seu mundo interior: o abismo intransponível entre realidade do ser e ideal do dever-ser...” (LUKÁCS, 2007, p. 179). Um exemplo da fusão de gênero pode ser visto na elaboração dos capítulos, no títulos e no capítulo XIV, que compreende menos de uma linha digitada seguido de uma reticência o que abre o leque de possibilidades.

Diante dessa cadeia, melhor é compreender que a arte em imagem não leva o espectador a um profundo estado de passividade por, aparentemente, não deixar lacunas a serem preenchidas pelo espectador, antes, o faz ter uma forma diferente e valiosa de fruição. Por não ser possível à mente humana e a qualquer suporte abarcar a realidade, em qualquer produção, seja ela de cunho referencial ou literário, sempre haverá um chamado a completar o vão que os significados deixam. Desta forma, principalmente, em *Limite* e *O inútil de cada um* a poesia se instaura.

Os limiares parecem ser estabelecidos mais pelo gênero do que propriamente pela temática.

Assim que se faz uma boa vasculhada nas produções desse autor, vê-se que ele não deixou fechada a possibilidade de intergênero em seus diversos construtos. A produção escrita de Peixoto revela sua capacidade de criar imagens com palavras. Também, as secções do tempo no romance lembram os processos de montagens à mão que se fazia em sua época de cineasta.

Quanto ao *leitmotiv*, Peixoto, em suas próprias palavras, afirma no documentário *Onde a terra acaba* (2001) de Sérgio Machado

A ideia de Limite surgiu de um mero acaso. Eu estava em Paris tendo vindo da Inglaterra onde eu estudava; e passando em frente de uma banca de jornais, eu vi um folheto com uma fotografia de uma mulher com braços passados na frente do busto, algemados. Braços de um homem. E..., o folheto se chamava Vu, era um suplemento,... Continuei a caminhar e aquilo continuou a me perseguir na mente. Eu via imediatamente em cima do pensamento um mar de fogo e uma mulher agarrada a um pedaço de barco naufragado.⁵

Em “O Mar de Mário”, ele revela mais um pouco do motivo do filme

“...não fica bem explicado porque eu tive aquela visão. Porque, psicologicamente, é perfeita a coisa. Por que que Limite existe?... Ele brotou de uma revolta! Essa mesma limitação que o homem tem diante da limitação do Universo, ...eu tive diante da preponderância e das ações de papai”.⁶

Esse “vasto” mar perpassa suas obras num “fingir que dor a dor que deveras sente”. Desde a gênese, os escritos e cinema de Peixoto são atravessados por olhares e vozes que transitam, via memória, de seus personagens no tempo. Do mesmo modo que uma voz atravessada por outras transita pelos gêneros explorados por Peixoto, no mundo, os gêneros são também muito polifônicos. Ainda, é bom que se diga que os discursos da realidade e da ficção se imbricam escondendo um no outro como um elo de “Uma corrente bem emendada” que “ não se mostra marca.” (PEIXOTO, 1984, p. 176).

Similarmente às 12 notas musicais, tons e semitons, são utilizadas para as mais diversas variedades musicais, as palavras servem à produção dos mais alterados discursos. Mas como se dá esse harmonizar que com as mesmas letras,

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Zrm1pC2LGqk> 07:09 à 07:50.

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=CLT7dzns0gQ> 00:43 à 01:05.

palavras, escritas, sons e imagens é possível atravessar toda uma escala e assegurar que ora está no campo do literário, ora está no campo do literal?

O ser humano estabelece relação mais constante com a realidade, desde os primórdios, através dos sentidos. O processo ganha apreensão abstrata por meio da linguagem, em especial, a verbal. A economia de gestos, a redução de onomatopeias e a dispensa de sons guturais imprecisos, para representar um objeto ou contar uma história, só poderiam ser alcançadas por meio de um sistema que não fosse pautado na imitação. Com o objetivo de dar conta de representar algo como se ele ali estivesse, o código linguístico assume importância fundamental.

A fim de ilustração comparativa de como se dá a substituição do real pelo simbólico, na linguagem, podemos nos valer de representações numéricas. A transferência de valores de uma conta à outra, não tem como substancialidade o deslocamento das cédulas ou notas no mundo físico, mas no virtual. Mesmo sabendo que é esse o processo, correntistas e poupadores se sentem seguros ao receberem uma cifra numérica dando conta exata do montante envolvido na transação. Cabe dizer que, no mundo econômico, há um truncamento (exatidão) não permissor de extravasamentos. Admitamos que em várias situações, outras, possa haver a intenção de engano e aproximações, mas, quando isso acontece, tem-se uma contravenção. Na arte, a contravenção de seus signos é uma regra que permite a ela tocar na própria carne ou dirigir-se para outros caminhos.

Há os longos períodos de inatividade e mente opaca. Dirijo-me, então, a outros pormenores – saindo para o claro da vida – como se desembocasse num aberto terraço sem teto, a pleno, em zona preferida. Não sei se será isso escrever – no que os escritores concordam ser o “ofício”. Várias vezes em meio a uma diretriz que me ia conduzindo ocorre-me o trecho de um capítulo que não se fora invocar. Aparece-me antecipado – surgido sem ser chamado (como um desnecessário intruso adiantado – mas que depois, só mais tarde, permite-nos descobrir a utilidade) fora do seu necessário princípio com que só mais tarde nos deveria ser narrado. Não lhe ponho rédeas, entretanto (apesar do entrave – da parada a que sou forçado, pulando, e indo seguir mais adiante ao fim do salto onde fora obrigado a jogar para não perdê-lo – pois, não sei se sabem, nunca volta – jamais o faz ou se repete – pelo menos naqueles trilhos em que primeiro cintilaram!) – sigo o instinto – aproveito o élan, (já me ensinaram isso) - mais tarde –anos, talvez – retorno ao ponto de partida, achando-lhe a emenda após o digerido! (PEIXOTO, 1984, p.180).

É nesse ponto “...achando-lhe a emenda após o digerido!” que fica melhor elucidado o porquê do intrigado capítulo de apenas uma linha já referido anteriormente “Uma corrente bem emendada não mostra marca. Só quem

sabe...”(peixoto, 1984, p. 176). A emenda da corrente é uma metáfora empregada para fazer referência à forma como foi escrito o próprio romance. Também, fica entendida mudança de narrador que, por um instante, destrona Orlando de sua privilegiada posição como quem conta em primeira pessoa para, agora, ser observado. Aqui, nota-se estratégia similar a que foi utilizada em Limite. A câmera, que se mantém invisível, em muitos momentos altera sua função tornando-se um personagem que, também, é narradora. Há uma fusão de elementos de modo a se chegar a duas conclusões: uma de que tanto o romance e o filme são marcados por elementos indicadores de autoconstrução; e, outra de que, no romance, o autor ficcionaliza-se e depois se mata.

O solo que estremece surdo e a sensação brusca de alerta, receio ao perigo e à força da locomotiva pesada que avança na direção dos trilhos junto à plataforma em que nos encontramos...). Matar tudo o que estiver vivo em mim - matar este raciocínio atroz. Dia de meus anos. Telegrama de M. Resolvi me matar. Não decepciono os leitores; busco o revólver. Retiro a bala da agulha. Olha lá. Então será esta, etc., considero. Recolocá-la na frente dos oito tiros do pente porque terá que ser aquela escolhida e não outra. Lembro-me de olhar o número da arma. Leio a carta de X. Pondero: “para, afinal, se inutilizar, terminar, desfazer com uma coisa tão engenhosa (e tão trabalhosa, celularmente falando) chegando a esse extremo (ou a esse ponto zero-negativo) com uma vida! (PEIXOTO, 1984, p.181).

A obra de Peixoto por pretender alcançar o cânon de arte pura, não se pauta pela não ficção. Por isso, dizer que, no discurso, ficção e realidade se confundem, parece não aplicar a suas produções. Entendemos a realidade como verdadeiro, porém a verdade é discutível. As evidências quando transformadas em linguagem caminham para o ficcional. A verbalização permite várias apreensões, pontos de vista. A exemplo disso, citam-se duas obras importantes das literaturas nacional e internacional: “Os sertões” de Euclides da Cunha e “Guerra do fim do mundo” de Mario Vargas Llosa. Ambos tratam ficcionalmente de um mesmo assunto – Guerra de Canudos, confronto entre integrantes do Exército Brasileiro e membros de um movimento social-religioso liderado por Antônio Vicente Mendes Maciel. Como cada indivíduo é um universo, a guerra teve sua realidade fragmentada nos discursos desses autores e daqueles que não puderam nos passar sua versão do fato pela interrupção de suas falas decorrente de suas mortes e não documentação.

Vale lembrar que a consciência estética suplanta a histórica nas duas obras, caso contrário não teríamos literatura. Tanto a história quanto a literatura não são detentoras da completa verdade. Ambas contêm a verdade em focos e graus diferentes. O texto ficcional aguça a sensibilidade a partir de uma linguagem altamente elaborada, o referencial comunica uma realidade por meio de uma linguagem funcional que pode ser questionada. É possível que se entenda melhor um fato histórico pelo viés da ficção. O escritor não precisa criar outras palavras, além das que circulam, como matéria prima para construção do artístico, basta que as teça de modo a ganharem significâncias; condição possível para que surjam outras verdades. A expressão o mar que beija a praia e a praia que beija o mar, serve de alegoria para o limiar que separa o discurso da ficção e da realidade. Muito embora seja tênue o ponto de junção dos dois, não se pode afirmar que um é outro, mas ambos apresentam homologias sensíveis.

A diferença entre a ciência e a arte não consiste em tratarem objetos diferentes, mas sim em tratarem o mesmo objeto de diferentes maneiras. A ciência dá-nos um conhecimento conceptual de uma situação; a arte dá-nos a experiência dessa situação, o que é equivalente à ideologia. Mas, ao fazê-lo, permite-nos “ver” a natureza dessa ideologia e começa, assim, a conduzir-nos no sentido da compreensão plena da ideologia que é o conhecimento científico. (EAGLETON, 1978, p.31).

Na ficção, fazem-se presentes todos os discursos sem dispensar os não artísticos. Também, o não ficcional se vale do ficcional. Ambos, no processo de assimilação, dão-lhes novas significações. Euclides permeou entre a literalidade, ao ser correspondente para o Jornal O Estado de São Paulo, e entre a literariedade ao ser autor de Os sertões. Em uma análise minuciosa, é possível ver as matérias jornalísticas na obra, a obra nas matérias jornalísticas e a história buscando a veracidade dos fatos em ambos os gêneros. Nesse imbricar, difícil é negar uma polifonia cruzada. Os ficcionistas, semelhantemente ao historiador, trabalham, no caso das duas obras, com o acontecido. Porém, a diferença se dá em que o historiador busca elementos do real social, estabelecendo novas relações e sentidos; enquanto o ficcionista extrai os signos desta mesma realidade atribuindo a ela novas conotações e os devolve ao receptor como uma possibilidade com múltiplas focalizações. A literatura, como diz Barthes, não busca o efeito de real.

O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, como Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura (BARTHES, 2004, p. 22-23).

A narrativa do real restaura o acontecido no contemporâneo. Sendo assim, o discurso do acontecido se mistura ao do agora pela intervenção de um estudioso, também dos dias atuais. Veja que, mesmo na produção científica, não dá para preservar o real. O rigor dos métodos garante uma aproximação. Roland Barthes chama o histórico no romance de ilusão referencial. As referências são elementos constitutivos mínimos e não têm importância maior nesse gênero. O discurso literário estabelece um verdadeiro diálogo entre todos outros discursos, mas não se centra em zero.

Seguindo esse caminhar entre os meandros do real e do imaginário, algumas outras obras são interessantes. Entre várias, são bons exemplos: *O último dia de um condenado* de Victor Hugo e *Hiroshima* de John Hersey. *Hiroshima* chama muito a atenção por aludir a um acontecimento histórico visto e lembrado pelo mundo todo, a detonação de bombas atômicas no final da Segunda Guerra mundial em 1945. Há documentários contendo relatos de envolvidos na construção dos artefatos bélicos, como os países envolvidos no conflito se articulavam em busca de um diferencial que pudesse garantir vantagens sobre oponentes, e, do outro lado, registros em áudio, vídeo e escritos da imprensa da época sobre o fato em loco. Valendo-se de todos esses documentos, Hersey propõe outra realidade mais detalhada ficcionalmente. O somatório de todas as vozes na criação literária leva quem lê a obra desse autor a ser tocado pelo horror dos dias precedentes e do dia fatídico de modo a ser levado a uma reflexão sobre a incapacidade humana, em muitos casos, de resolver diplomaticamente suas diferenças. Semelhantemente ao que representa o arco-íris na cultura hebraica, a obra *Hiroshima* servirá como um sinal mostrando ao homem que o caminho do diálogo é mais interessante que a destruição em massa que, pela indistinção, atinge pessoas não pactuantes dos

interesses de chefes governamentais orgulhosos. A recriação das lamentáveis cenas, agora, em ficção, toca a sensibilidade.

A mídia sempre gozou de credibilidade pública na intermediação entre o leitor, ouvinte, telespectador... e o real. Muitos acreditam estarem diante de informações inquestionáveis. Por mais que existam veículos e profissionais excelentes, é impossível que limitações naturais dos canais de comunicação, a roupagem que se dão às matérias, limitações de tempo e laudas impeçam o processo de apreensão da realidade. A televisão, muito embora seja objeto de grandes avanços tecnológicos e tenha se conjugado à WEB, mantém-se, ainda, como veiculadora de capturas monofocais permitindo que apenas um recorte vá ao ar. Isso abre oportunidade para que as programações sejam, por trás das câmeras, manipuladas a fim de serem chamativas. O que se vê, muitas das vezes, é o hiper-real, um simulacro. Há casos em que acontece o contrário, o metonímico toma o lugar do todo. O exagero do real ou sua fragmentação fazem com que os discursos sejam eivados de elementos mínimos ou múltiplos. Mas, não se pode esquecer que, nesse jogo, o contrato de leitura é fundamental. Por isso, o telespectador não se sente enganado ao ser arrebatado de uma realidade para outra. Ainda que o mesmo discurso possa produzir ficção e realidade, somos munidos de experiências discursivas que nos permitem ter consciência disso.

Os diversos gêneros discursivos da TV, na sua composição, assumem o real como referência para sobre ele produzirem aproximações ficcionais ou jornalísticas. Assim sendo, deveria ser regra que programas informativos se constituíssem como irradiadores do discurso sobre o real; novelas, seriados e filmes do ficcional; isso não se mantém. Daí Tem-se, como resultado, uma mescla reveladora de uma infidelidade coxeante entre os dois polos, facultando que os limiares entre real e ficcional sejam evanescentes. O objetivo dessa discussão não é defender uma rigidez proibindo toda e qualquer permissão de relações entre os discursos da ficção e da realidade, mas discutir como isso ocorre.

É comum que conteúdos informativos sejam altamente influenciados por estratégias ficcionais do narrar – sensacionalismo, drama, espetacularização, personalização, etc. Tais aspectos, quando não bem dosados, podem provocar deficiências no caráter restritamente informativo. A muita exposição de um caso da esfera do real pode ter a seriedade abrandada e uma banalidade ganhar alcance estratosférico. A forma como se conta torna o caso importante aos olhos do público,

ou não. Há de se ressaltar, também, que influentes diretos do dispositivo midiático podem, a seus interesses ou de outrem, manter em zona abstrusa teores importantes; em casos mais graves, contê-los ou expô-los com a finalidade de beneficiar grupos através da falsa realidade apresentada como original.

A história em seu processo de apreensão do real e a literatura no processo de criação de outras realidades gozam de um tempo para elaboração de seu discurso. Tal comodidade não faz parte da vida de um apresentador ao vivo. Terá ele pouco tempo para relacionar fatos presentes e passados. Tudo isso debaixo de forte pressão da consciência de que seus empregadores exigirão um produto vocal aprazível capaz de vencer o crivo da avaliação do público e mantenedores. Para criar seu discurso referencial, é bom que o apresentador conheça bem registros históricos e textos imagéticos produzidos pela literatura, pois os personagens de sua análise são seres que se destacam por ações no mundo das evidências correndo riscos de serem suscitadores de causas e de sofrerem consequências reais. Nesse caso, as experiências do passado e o imaginado servem para que o jornalista, o apresentador e outros profissionais que trabalham com o texto falado ou escrito perecíveis, possam melhor entender o incidido em tempo real e, assim, mostrarem-se capazes de concretizarem, com agilidade e precisão, suas tarefas.

Após reflexões sobre os discursos da ficção e da realidade, a conclusão a que se chega é de que o acordo de leitura é indispensável para que o receptor possa fazer distinção entre os diversos fins dados à linguagem. Ao se ler *Os sertões*, *Hiroshima* e *Guerra do fim do mundo*, os referenciais se mostram muito presentes nas memórias de todos nós; isso faz com que haja dificuldade em traçar linhas inquestionáveis que deem conta de refutar a constatação do misto. Esses romances apresentam, em seu enredo, fatos históricos, por isso, observa-se um discurso atravessado onde ficam imbricados elementos da ficção e de fragmentos consistentes da realidade.

Todos esses traçados discutindo gênero e polifonia, em produções diversas, servem como balizas a fim de encontrar uma coordenada imaginária onde o “mar” de Peixoto pode estar no planeta das escritas. As mostras que trazem mais consistentemente as imagens do real não se postam apenas como contrapontos para asseverar que *O inútil de cada um* é portador de uma disposição mais simbólica, mas, pelo discurso e proposta, também, admitir que ele tenha sido

passível de determinantes externos que se mostram indiretamente presentes em sua constituição, pois, de qualquer forma, mesmo que se trate de lembranças resultantes de uma produção ficcional, em muitos pontos, foi possível encontrar aproximações entre Orlando narrador-personagem e o autor. Dentre vários flagrantes, este é peculiar pela sutileza do encontro em que o Sítio Morcego metonimicamente se torna símbolo proximal das duas figuras. Há uma “imagem e semelhança” que desafiam a percepção do leitor:

Hoje – que o escrevo – levanto os olhos e revejo a cena; sobra-me ainda o sol – a luz – Angra daquele tempo; e o que mais? Frei Antônino – aquele amigo a quem um amarelecido instantâneo, junto à casa da ilha – a casa do Morcego – me relembra os cajus – os cajus daquele secular tronco e impressionante cajueiro recurvado – penso pelos ventos – e assim severo ao lado da construção,... (PEIXOTO, 1984, p.274).

Dessa forma, Peixoto usou a arte para tratar de atributos dela mesma no tocante à relação autor, personagem, realidade, tempo e espaço. Os dois últimos da lista passam por um processo de desrealização peculiar por já ser fagulhas abstratizadas pela memória de remotas lembranças pertencentes a dois planos: diegético e autoral. Tanto nas outras quanto nesta obra em análise, ocorre o que Pinto constatou em seu artigo DIAS E DIAS: UMA ESCRITA DA ESCRITA a respeito de como elementos ficcionais e não ficcionais se comportam na literatura.

Fatos reais e ficcionais são apresentados, lado a lado, em uma narrativa cheia de surpresas e rica em detalhes. Dessa mistura de tempos que projeta para o fluxo da narrativa, como forma criada, resulta o desapego da temporalidade e da espacialidade concretas para a transfiguração dessas duas categorias para se atingir o universo da atemporalidade e da suspensão do espaço; tudo agora será convertido em linguagem. (OLIVEIRA, 2014, p.14).

O homem do Sítio Morcego isenta seu personagem de aproximar de questões externas para lidar com as vozes em situação de profunda análise em um “lugar” não-lugar onde os rumores soantes do mundo real, se amainam para que, aqueles do silêncio, possam ser proeminentemente audíveis no mais profundo do ser da linguagem. Na obra, é perceptível que há um misto de terra e mar revoltos, sendo aquela: metáfora para o que acha o homem consistente; e, este: figuração do

devaneio que, perturbados (misturados), constituem “o inútil de cada um” que é um dos encantos e o adornos do mundo.

Com base nas afirmações de Pinto, é coerente pensar que esse misto perde sua consistência primeira para transformar-se em suscitador de sensações, beleza estética e não continuar serviente à usualidade. Então, “a casa do Morcego” não significa mais o local físico onde um dia morou Peixoto, mas um chamariz a outras reflexões ampliadoras que permitem a “parição” de palavras, sentidos, sensibilidade e sensações.

3.2- Olhares e Vozes no Mar de Peixoto

É bom entender que as camadas de uma obra de arte que perpassam o nível de elementos que compõem a semelhança com a mimese (verossímil) concentram os olhares e vozes que fluem oriundos da percepção do artista, emoções, ideias e de sua imaginação. Nesse processo, ocorre um levar adiante da mágica resultada em algo novo que teve como início uma aflição que ora acirra, ora se mostra branda. Esse angustiar e desangustiar constitui o mar de Peixoto que é o mar do invisível que põe o homem diante de si mesmo totalmente fora do eixo devido a consequências de olhares e vozes atravessando seu espírito, dilacerando-o. Até este ponto, referimo-nos às várias maneiras como os mecanismos de adequação permeiam pelos polos extremos das emoções buscando uma trilha que dê razão acalentadora à alma aflita. Mas afinal, será que o homem não transita em uma relatividade e aleatoriedade traidoras? Essa instabilidade acompanhante de gerações e que não se resolve nunca e ressaltada por Bauman (2001), se mostra sem resolução como ondas de um mar agitado. Parecem a segurança e a paz serem sensações de uma memória incipiente. Ao contrário do que deveria ser – mais acúmulo de vivências maior estabilidade – mais entendimento significa, na maior das vezes, um assomo das instabilidades.

O caso de quando agente é criança e se sente seguro, embora num espécie de prisão e cadeia de obrigações do adulto em relação à infância – tudo é tentativa. O homem tateia e procura sempre. Se tem a criança que ir ao médico, ao dentista, tudo é antecedido pelas palavras “tem que” – porque há (exteriormente; e isso é o que eu queria frisar, impressivamente) quem olhe, quem pense em sua (nossa) intenção, por conseguinte, apesar de um tanto debaixo de regime despótico-intuitivo ou feudal, ainda não deixando de ser um tanto agradável – poupando inteiramente livres, várias áreas

despreocupadas e as explorar, que situam os grandes encantos da infância; repito – quem olhe, quem pense em sua intenção. Hoje, não mais. Livre o homem (do regime) e, por conseguinte, sem mais significação para tudo isso, etc... Posso ir ao médico ou dentista, se quiser (ou a necessidade assim o deliberar) – que graça tem isso agora? – que significação? Perco-me, etc... (PEIXOTO, 1984, p.183).

Durante todo o volume I de *O Inútil de cada um*, percebe-se um Orlando sem pretensões de formular uma imagem externa de si mesmo. Devido ao fato de, normalmente, o que se sente e sintetiza-se representarem com mais propriedade o que se é em vez de se formular apenas uma imagem vista no espelho, o personagem é construído de dentro para fora com tendência mais introspectiva – uma voz que se cruza a outras guardadas das várias audições do passado. Ele se vê a partir de suas sensações. Ao contrário de Narcísio que se encantou com o reflexo de si mesmo. Há momentos que ele se reduz à memória ficando seu corpo a segundo plano como puro portador do que mais representa na perspectiva explorada pela obra.

Em mim próprio, inoculo a consistência dessa própria voz íntima que eu governo e que, às vezes, cessa, como agora (mas, relance), onde tenho tempo de julgar. E vou pensando, “minando” num deserto onde, de novo esmaece a minha prévia noção de possuir o mesmo passe – portanto, a mesma chave – para as voltas... ou regressos ao inicial estado – ou ponto de partida desde que acordei – ou por outra: fui despertado. Dia igual, meu Deus (já a voz da mente que retornou); sem termo, esta sucessão que oprime tudo o que trago à tona de algum gesto ou de alguma idéia - ...será sempre isto assim? (PEIXOTO, 1984, p. 24).

Ao se focar do externo ao interno, o personagem se coloca como uma câmera, que põe quadros em primeiro plano e em segundo plano. Esse permutar constitui traços interartísticos através do olhar que muito remete a técnicas cinematográficas. O assomo dessas perspectivas assinala a meta-arte por se estabelecer um ponto situado no meio entre a extrema exclusão do real - semelhante a um dispositivo de dados em branco - e ao sensível puro a ser captado.

É nesse intermeio da escala que o som da arte se manifesta no espaço do metafórico. No fragmento a seguir, é plausível, para entendimento, constituir a seguinte comparação. Uma câmera de filmar munida de uma teleobjetiva busca um campo representacional que pode estar a uma longa distância, porém ao fazer isso, o campo visual próximo fica distorcido. Para captar imagens adjuntas, o zoom deve ser ajustado para o mais próximo. Em um caso hipotético em que fosse

aproximando até que se chegasse ao nível das peças da máquina teríamos pura e simplesmente metais e plástico, mas nesse intermeio têm-se o dispositivo de memória. Entre o dispositivo de memória e as ondas luminosas que possibilita a detecção de imagens há algo que só uma mente pensante é capaz realizar. No caso da câmera e de Orlando há intenções e objetivos que põem os dois na condição objeto. A essência não está na memória de Orlando nem poderia ficar em uma fita, DVD, blu ray ou pendrive, mas no fluxo do movimentar de outras vozes e olhares que incluem a participação do espectador e do leitor - “Um galo sozinho não tece a manhã:/ ele precisará de outros galos.” MELO NETO (1968).

Depois, deixo e pego outras consciências como se as evocadas ondas tivessem acabado de se despejar. Constatato a pabulagem ininterrupta de Coco que, embora existente, todo o tempo e à meia distância (ao fundo do quadro permanente dos meus raciocínios), só aqui ganha consistência mais viva, num salto para primeiro plano, avançando, entrando-me pela janela adentro ainda fechada, numa brusca intrusão de “novidade”. Os fatos – as coisas à roda de mim, isolam-se, então, repentinamente, uma de cada vez: vozes, ruídos, até destinos – como se cada nota, cada vibração (tendo antes se afastado uma vez), se manifestasse de per si agora com o poder de pisarem, exclusiva e pausadas, a nervura exposta, de algum insuposto sentido meu. E a agonia, às vezes – a farsa na maioria (como no presente momento), de ser eu mesmo – ver-me, constatar-me eu próprio, vivo, agente - ... do interior dessas cabines obscuras, meio incríveis – meio realidade, onde não se “cogita” de luz senão para pesquisa externa imaginário tubo como o das lentes de longo alcance, inconscientemente fixo, apontando para o exterior, calculo; como também pesquisar o inverso aplicada a vista à outra extremidade (questão de lado...) e, onde não remontam bafos – metáforas – a visão é muito segura – realista – a estabelecer um certo tédio. (PEIXOTO, 1984, pp. 25-26).

Sendo a consciência de Orlando o produto de uma arquitetura de altíssima elaboração, ela funciona como o estreito de uma ampulheta por onde a areia de um lado terá que passar para o outro. Em um extremo, as muitas vozes de produção; do outro, as de fruição. Não dá para afirmar onde fica exatamente o todo. Talvez a explicação mais condizente seja dizer que um grande tecido se forma onde sempre é possível urdir mais um fio.

Além dessa observação, nota-se algo surpreendente na forma como foi construído o personagem. O leitor pode se colocar em duas posições: uma em que o interior do protagonista se mostra diretamente ocorrendo, nesse caso, um olhar não pictural e outra em que em vez de contemplar Orlando, ele, como consciência, toma a de quem lê e encaixa semelhante uma máscara vista por dentro passando a ser guia do recorte a ser visto.

Orlando não está no mesmo plano dos outros personagens. Enquanto as secundárias são assistidas externamente, ele é visto internamente. Tirando as descrições subentendidas em que, pelo contexto se percebe algumas fases cronológicas de sua vida - criança quando encontra com sua mãe, Adriana, adulto ao comprar o uru e dar de presente à Lia e magro - poucas referências são feitas a seu estereótipo. E é por esse viés do que é comum a todos os humanos que ocorre uma das linhas da universalização transcendente. É bom que se explique. Os fatos vividos, memorizados e processados no transcorrer da vida são únicos ao indivíduo. O angustiar, o sentir-se impotente diante das forças que atuam sobre os personagens na trajetória proposta que, do ponto de vista prático, parece reservar o que há de mais nobre, finalizar a missão “combatendo o bom combate” ou observando do ponto de vista do autor, espera do naufrágio iminente constituem fragmentos do inútil a todos; inclusive os mais simples, Deixar escoar o tempo pelos dedos.

Durante o dia, enquanto os outros dormiam a cesta pelos sofás, estirava-me, às vezes, numa espreguiçadeira de vime, na varanda, e sentia o trópico. Olhava então, com as pálpebras pesadas o termômetro que oscilava quase sempre entre trinta e três e trinta e quatro... Um juriti piava por intervalos certos, nessas ocasiões, de um lugar atrás da casa, sempre o mesmo, ainda me lembro – parecendo um aviso – ou um toque de ternura – lembrando que o tempo é fugaz – e eu estava ali inerte – deixando esse mesmo tempo escorrer – perdulariamente e por entre os dedos, permitindo também a vida escoar-se – quase inútil ela também, eu e ela achacados – procurando vivê-la apenas pelo senso – aqueles extremos minutos – mas já si ia – e era preciso levantar-me – acordar – mas em busca de quê? Lembro-me disso tudo – e esses apelos ainda me doem – dão-me como que uma pálida visão – como dessas em dias mornos após uma pancada de chuva onde, depois, se insinua um indeciso sol... (PEIXOTO, 1984, p.111).

Orlando, ao referir-se ao tempo, organiza sequências em que todos estão envolvidos em uma contagem regressiva com relação ao futuro. Deixar esse tempo escoar sem que seja destinado a algo parece uma perda. Mas preocupar com isso “em busca de quê?” Lembrar é uma forma de dizer que, no romance, na poesia, no cinema... o agora nunca funciona nesses gêneros. Entre o agora da ficção e o motivador há uma cronologia ascendente invencível. Seu registro é impraticável. O apreciar, o escrever, o lamentar o que agora é memória ocorre na perspectiva de quem olha para trás sempre. Seguindo o raciocínio, o silêncio seria o modo mais acertado de não ficar em defasagem com o presente. A fala e a escrita comportam

muitos agoras, mas não o agora; ele já se foi no tempo de se pensar em captá-lo. Em uma visão Hegeliana, o agora são muitos agoras. O aqui, também é muitos aqui. No caso em que o personagem se coloca como objeto de si mesmo, ele é o portador de tudo movente na perspectiva do espaço e do tempo. A constatação de que o tempo perdulariamente escorre pelos dedos é um indício de que um tempo novo transita sobrepondo o anterior. Constata-se que o universal, entendido como o todo é constituído de multiplicidades. Só para refletir sobre a ideia do todo, a música, por ser uma peça menor do que um romance e uma vida, serve como bom exemplo da ideia de progressividade e completude. A sua execução é um somatório de presentes sonoros que avançam evanescendo a nota já tangida. Quando ocorre um erro, não dá para voltar no tempo e corrigir por que aí, já se tem uma inscrição em um fragmento temporal conservado no passado de que ocorreu um erro. O todo da música, ao ser repetido, compreende um novo todo. Assim, há uma estrutura rígida movente como uma régua estriada que deixa isso inscrito em suas subdivisões como memória. Recobrar isso é como correr com uma bola em direção ao gol de olho no adversário que vem logo atrás; os dois ficam nos mesmos presentes, mas em espaços diferentes. Nada se repetirá, a não ser ficcionalmente. Mesmo assim, é outra coisa.

A narrativa peixotiana, pela evocação do acontecido ficcional contado no agora instaurado pelo narrador, muito nos leva a pensar nesse paradoxo. *Limite*, por não haver falas e tendo muito de sucessão de imagens consegue criar no espectador a sensação do instante por preocupar-se com o seu processo de produção que lhe deu o caráter de arte pura. No romance, o tempo, entendido como o atual, está três vezes deslocado. Uma vez pelo processo normal da demora da escrita, pelo tempo que já passou contando do momento da produção até o “agora” e, também, por se tratar de reminiscências e memórias na própria indicação de quem narra. A palavra que tenta traduzir o instante contém fragmentos de todos os outros.

Ainda, é interessante notar que o olhar de Orlando constitui, por mais que ele seja atento e que se trate de um ser criado, uma visão mono. Ele não é onisciente, onipresente e muito menos onipotente. Isso o iguala a todos os humanos. Desta forma, está preso no limite de seu físico e de outros físicos. Sua percepção é limitada. O personagem se vê como um ponto em um plano cartesiano sem saber qual será a combinação dos eixos na trajetória de sua incompletude. A

“verdade” para ele é o mover constante. Em todo o romance, percebe-se seu movimento perdido no levar das forças das muitas águas que ora são seu veículo; ora o afoga sendo seu suplício. Todas as combinações à esquerda, contando a partir do ponto de origem, carrega consigo numa confusão em que fica difusa a verdade de seu ser, mas muito clara sua vulnerabilidade.

A narração que ele faz de si, é uma forma de autoconhecimento e um modo de fazer com que o leitor abra sua mente para a insignificância com relação ao tempo universal. O lamentar da perda parece aí ser inútil. Esse mesmo tempo o consome, o põe a pó. Parece ele deixar a mensagem de que, em vez de ater a si, fragmento nessa linha, deve se pensar no abrangente.

3.3 – Reminiscências no Mar de Palavras e Imagens.

Antes de ser iniciado este subcapítulo, para que não haja qualquer questão relacionada a desvio do foco, estudo da arte literária tendo como centro o inútil, a memória e a reminiscência, adverte-se que a alusão ao homem e suas relações sociais, estados psicológicos e outras ligações com os vários campos do saber não é nada mais do que uma construção em que a aparente semantização esconde outra face interessada à atividade investigativa nesta dissertação. A soma de todas as mesclas não constitui uma miscelânea de matérias de rigor científico, mas abordagens em que a língua a toca com finalidade de efeito estético. Haja vista que o grau zero da escrita a manteria no campo do real e o atingir o nada absoluto seria incompreensível e de pouco efeito, a metaforização dá significâncias a partir de um significado que é desconstruído para ser sentido em construção.

É com palavras, imagens e lembranças que o tecido textual ganha *status* de arte. Assim o mar de Peixoto não é o mar visto por olhos com acuidade literal, mas com as lentes formadas por letras e palavras que Hjelmelev (1975) designa como linguagem; neste caso, aquela que acompanha o ser no conflito com a realidade produzidos e resolvido na mente criada ficcionalmente, também, pela linguagem sobre a qual é feita pelo teórico as seguintes considerações:

A linguagem não é um simples acompanhante, mas sim um fio profundamente tecido na trama do pensamento; para o indivíduo, ela é o tesouro da memória e a consciência vigilante transmitida de pai para filho. [...]. (HJELMSLEV, 1975 pp. 1-2).

Muito embora isso possa parecer um trocadilho, mas, no corpus em estudo, chega-se à ideia, depois de muitas leituras e luta com o texto é de que se trata, realmente, de um forte voltar da obra para si mesma. Com base no que afirma Hjelmslev, entendemos que *O inútil de cada um* é o tocar puro no cofre da memória, de modo especial, que as referências à mimese encontram-se desterritorializadas, constituindo um pano de fundo ou um aparente de grande opacidade.

Depois de muito fazer referência a formas de perenizar, é interessante dizer que a escrita é uma espécie de memória devido a sua capacidade de driblar o esquecimento por manter elementos do referente por mais tempo. No ultrapassar do entendimento saussuriano, literariamente, observa-se que ocorre uma quebra da qualidade de estático na forma como esses dados são catalogados para serem registros flutuantes abertos. Desse modo, da mesma forma que pensamento gera pensamento, as reminiscências podem se desdobrar em nível restrito de linguagem sem que haja fatos concretos envolvidos. Acrescenta-se ainda, que a linguagem distende-se sobre si mesma, podendo trocar o seu trajeto devido à existência de informações internas que se implicam sem pedir licença, promovendo muito semelhante às propostas do surrealismo e do dadaísmo de produção, resultados artísticos provenientes da captura do instantâneo. Os registros gráficos artísticos têm como peculiaridade dar mostras de como o processo tende, por natureza, a acercar-se do élan, pois a brevidade e os lampejos quando deixados para depois se tornam de matizes díspares de modo que a aleatoriedade cria um novo a cada instante. Caso não ocorra de registrar o captado ou criado no momento, acontecerá um processo de deterioração pela relatividade da variação amplamente marcada pelo tempo e espaço, que em conjunto, não permitem repetição. Tudo é o mesmo que é outro.

Seguindo essa linha, é interessante notar que a linguagem é uma memória versátil podendo ser preservada ou apagada. Também ela registra seu movimento como o rio de moinho faz em seu desempenho que é a consequência perceptível constituída do deslocamento de uma mesma matéria em giro centrípeto. As palavras podem ser elípticas de si mesmas, mas também, têm o poder de se misturar a outros componentes: à imaginação, à realidade igualmente ao deslocamento invisível do ar que toca no pó da terra, nas fulgens e em qualquer obstáculo. Nesse tocar em outros elementos, tem-se uma memória rizomática.

Peixoto prefere o toque da linguagem na imaginação à realidade. “A imaginação sim, substitui tudo e convence (...) cria e apaga ao meu feitio...”; “A realidade não.” (PEIXOTO, 1984, p. 179).

A escrita como memória, na literatura, é deslizando, em parte, devido ao processo de codificação em que há necessidade da intervenção humana que, usando de seu potencial cognitivo, põe-se como emissor indireto sendo um escritor que usa da racionalidade para seus registros. *O inútil de cada um* traz o método utilizado para sua própria feitura – o personagem se põe como escritor e revela a fórmula “Escrevo por compulsão ou transe...”; (PEIXOTO, 1984, p. 179); desse jeito, não há pretensão de verdade na gênese e nem de cercos, daí poder dizer que se trata de pura imaginação, uma memória criada. Devido ser a compreensão e a interpretação papel de outra mente, é normal que ocorram muitos desvios em todos os fins aos quais as palavras se prestam.

Metáforas interessantes para a memória contida nas palavras podem ser observadas em “HIBERNAÇÃO” (PEIXOTO, 1984, p. 59). O personagem se depara com uma casa muito desgastada pelo tempo. Nada lá pode ser aproveitado. Em meio a todos aqueles escombros ele encontra cadernos nos quais podem ser vistos registros gráficos de há muitos anos. Ao passo que hiperbolicamente está posto que pouco se aproveita das ruínas. Os escritos são importantes para o resgate de acontecimentos naquela construção em deperecimento. Em um olhar mais abrangente, percebe-se que a casa e os cadernos não têm sua materialidade. Na obra, o que interessa é outra coisa - a arte e sua inutilidade.

Os cadernos podem representar os rascunhos da própria obra. Ela fala de si mesma, sua feitura. É um organismo, que pela imaginação, se vivifica mostrando que nasce dos escombros da casa (passado) e dela aponta para o futuro (o mar cintilante). O trecho que segue é exatamente o momento que o personagem sai da casa e se ajeita para tomar distância dela.

Lembro-me - e somente esse resvala da consciência-memória ainda gravou-se em mim – que atentei segundos – chamado a atenção e absorvido – ainda com o primeiro dos cadernos aberto na mão e os outros à espera, já acomodados no chão, ao meu lado – para o reflexo metálico do mar, fugindo da praia e da embarcação para os confins das águas ao longe, vibrante de intensidade que ofuscava, reverberando mais próximo ali no meu convés, no vidro da escotilha circular de uma porta de serviço, perto de mim, que dava para o porão... A lua despontara sem que eu a houvesse pressentido. (PEIXOTO, 1984, pp. 94-95).

Ainda através da memória da linguagem, Orlando adulto se põe diante da criança, do adolescente e do homem mais jovem que um dia ele foi. O tempo faz uma curva e momentos e espaços se encontram. Agora, fica uma indagação: - As palavras estão na memória, ou as palavras são a própria memória? Peixoto desafia-nos em seu romance a navegarmos nesse mar que envolve, afoga, expele e também dá segurança - noção de si. A oposição terra no início do romance e mar no final metaforizam o trânsito pelo líquido verbal que, na sua inutilidade, muito se posiciona como sentidos e significâncias. Toda a consciência está, seja do campo científico quanto ficcional, tecida pelos fios da memória contida no significado, na relação com o contexto e na extrapolação de cada palavra.

Peixoto é mestre em dar mobilidade à imobilidade da palavra em truncada em ter significado. Há um movimento percebido, principalmente, em títulos dos capítulos. Aproveitando que eles já foram listados anteriormente, tomam-se como exemplos, para a ocasião, alguns títulos que apenas parecem referenciais e que, na verdade, são metáforas. “CHÃO SELVAGEM DA PRAIA” (PEIXOTO, 1984, p. 170) tem conotação de experiências desagradáveis regadas por discórdias e emoções fortes. Isso pode ser observado no capítulo que apresenta pouco mais de uma página e que, também é um signo, pois, sua constituição remete à violência e à rapidez das expressões contundentes da emoção. Para alcançar o efeito de atalho que dribla todas as dobras sem passar pelo superego, a organização textual no suporte serviu de recurso enfático pela exiguidade. Como há momentos em uma música, em que uma semifusa sugestiona a supressão da possibilidade de pensar, a agilidade, o perigo, a emoção à flor da pele, o capítulo curto mostrou quão impetuoso e rápido é o “Chão selvagem da praia”.

O carro dobrou e depois, sem parar – apenas diminuindo a marcha, entrou pela Rua São Pedro, atravancada, e olhamos um para outro dos extremos da mesma almofada onde estávamos alojados na trepidação do automóvel. César – eu via – ia visivelmente preocupado; desagradava-lhe meu tom, ou minha pessoa? (...) “Caramba! Há três anos que não o vejo” – continuei – “e ainda banca o difícil!” Dizendo isso eu havia, instintivamente, metido a cara para fora da porta aberta da biatura – e sespendera um pouco o timbre de voz como se reclamasse a sério. – “Mas ao menos, para onde vamos?” – perguntou-me ele, sem recuar. – “Para o meu apartamento, naturalmente, encontrar Cássio, Victor, Lia, que ao mentos esses não são ingratos como você!” – respondi ainda um tanto veemente – mas já mais abrandado. Mas a voz traiu-me, creio. E magoei-o. Ele hesitou. (PEIXOTO, 1984 pp.170/171)

“NA VIRADA DE UM DORSO DE UMA ONDA QUEBRANDO”, poeticamente, faz referência a um ponto quase imperceptível de ligação entre as partes do romance. É interessante que seu conteúdo constitui uma advertência apenas. Também, como o dorso de uma onda se assemelha a uma linha, o capítulo tem uma única frase. Em seguida, como que trazendo o mar para a estrutura do romance *O inútil de cada um*, outros capítulos seguem mudando apenas a sequência em ordem ascendente: IMAGENS RETARDADAS I, IMAGENS RETARDADAS II e IMAGENS RETARDADAS III (“Domiciano”). Eles são postos como camadas de lembranças. Mais uma vez, o mar é utilizado como alegoria para sugerir que as ondas figurativizam um acrescentar ao recordado. As camadas ilusórias da água em relevo chama a atenção para as profundezas do inconsciente do personagem e para sua incapacidade de lembrar-se de tudo ao mesmo tempo. Também, ao fazer artístico literário que, levando em conta sua feitura, apresenta uma série de emendas e sobreposições. A obra de Peixoto bebeu o mar de Mangaratiba para mostrar sua dinâmica de construção; por que não dizer que ocorreu ao contrário? O mar invadiu lhe a alma, a de seus personagens e de tudo que produziu se oferecendo como inspiração da mesma forma que o sertão foi representativo para Graciliano, Raquel de Queiroz, Luiz Gonzaga, Euclides da Cunha, etc. Quis Peixoto ir para uma porção ainda pouco explorada por artistas brasileiros.

IMAGENS RETARDADAS I, II e III, somados ao restante da obra e a outros escritos de Peixoto, são exemplos da concepção de que as imagens não se separam da linguagem escrita. Nesse sentido, muito se observa o romance se aproximando de *Limite*. Não só a imagem pode ser apresada na grafia, como também cheiros, sentimentos, o medo, sensações ainda não sentidas e a fusão delas. Parece mágica tamanhas possibilidades. A razão disso se deve por ser ela um código que serve de base para o relacionar-se com o mundo e consigo. A própria dor é dor e se perpetua como tal pela palavra. Caso esta não existisse, as caretas provindas da sensação daquela estancaria no momento exato de sua cessação e não ocorreria nada mais. A literatura pereniza isso, aumenta e até suaviza. Criando uma imagem para entender o que fez Peixoto em sua obra, nota-se que o interior do personagem foi posto em macroestrutura; muito semelhante a

entrar no relógio maior do mundo e mostrar como funciona. Claro que em se tratando de uma máquina, a observação se daria muito no contorno do que é mecânico. Ele vai no curso das operações mentais de seus personagens, recurso chamado de fluxo da consciência.

O mergulho profundo no submerso do ser arquitetado literariamente proporcionou um distanciamento do mundo físico. Uma influência Freudiana orienta a exploração do subconsciente tendo como resultado o afloramento das memórias atreladas a emoções ruins e prazerosas. Merece destaque uma sexualidade latente, porém, sutil em nível de expressão. As relações com Cássio, Domiciano, Itamar e Lia transitam em um além misto de amizade e amor velado. Um permear entre sentimentos difusos. Todo esse assomo de experiências ora se mostra espontaneamente na arte de Peixoto, ora é evocado.

Ele deixou para a última parte da obra em estudo algo curioso: reforça a ideia de vastidão do mundo psicológico de cada um, pondo o mar no interior do nome do personagem que mereceu ter "ITAMAR" como título do maior e derradeiro capítulo do volume. Não se deve esquecer, também, que Orlando é formado por orla e sentido de movimento criado pelo gerúndio; podendo ser interpretado como a impossibilidade, de modo automático ou reminiscente, ainda os dois juntos de dominar e ter acesso ao que forma a experiência, o que cada uma acha que o distingue como indivíduo.

Feitas essas considerações, torna-se de valia dizer que o exercício devotado de Orlando com a memória, ao lembrar suas experiências vividas, constitui indício de tentativa de recuperar o tempo como ocorre em *Em busca do tempo perdido*(2002) de Proust. Nesse tocante, nota-se uma voz de outra produção perpassando esta. O intrigante é que o passado recobrado em *O inútil de cada um* não é tangido pela saudade. As lembranças se atêm como materiais ficcionais.

Tanto no filme quanto no romance, depreendem-se os elementos terra, mar, ar e tempo. Em *Limite*, o homem figurativizado foge da terra tentando deixar para trás seu sofrimento, porém, esse mau não desabita as memórias dos personagens que seguem à deriva em um barco de carga simbólica muito forte. Os três personagens estão juntos em uma viagem em que as dimensões reduzidas da embarcação demarcam um ponto de confluência onde eles se encontram, mas a terra, local de origem de tudo que os constituem, vão com eles em suas reminiscências. A distância e o tempo nada mais foram do que variantes no liso das

duas grandezas que, como o barco confluem os corpos, mas nunca confluirá o que pensam. As situações originárias idênticas não são garantidoras de condições similares.

A cena que se vê logo abaixo é exemplo de que o poético permeia a cinematografia peixotiana. Veja que uma metáfora metonímica foi empregada para sugerir a vastidão do mundo que está mais dentro dos personagens do que fora deles. Muito embora o foco da câmera, se comparado ao romance, indique um observador, as disposições dos atores remontam uma cena em que o concreto é tomado pelo abstrato. O relevante não é a beleza da imagem, mas a forma expressionista de registrar o abstrato. A mulher olha para o horizonte, limites entre céu e mar, mas esses dois elementos foram explorados como representantes hiperbólicos suscitadores de um inefável que dialoga com os sentidos do espectador em face do que ficcionalmente sentem os personagens. Através da arte, quatro limiares se tocam – o externo do homem, as bordas da embarcação, a plaga do mar e a vastidão do espaço. Todos fazem rizoma, formando, como em uma dança, uma beleza do conjunto e do movimento. O forte desta imagem, na cinematografia peixotiana, é não ter falas. A ausência delas tornou a cena mais porosa fazendo com que as imagens extremamente realistas não remetam à realidade, mas constituam um construto atravessado pelas possibilidades.



Cena de Limite (imagem fornecida pela Cinemateca Brasileira)⁷

⁷ <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=1285&/edgar-brasil-o-patrono-dos-diretores-de-fotografia-brasileiros>

Nisso, pode-se afirmar a ocorrência de “homologia” (GONÇALVES, 1984) entre *O inútil de cada um* e *Limite*. Em ambas as produções, o que está posto não constitui fim, mas membrana permeável cobridora superficial. As realidades ficcionadas são matérias primas como as tintas, madeira e tecido em uma pintura. O “Artístico” não está no matiz da imagem nem no significado semantizado das palavras, mas no deslocamento. Assim, poder-se-ia dizer que o romance de Peixoto possui veio poético pela linguagem verbal e seu filme o poético, em parte, por ausência dela. Ambos aproximam pela exploração de imagens marcadas por um exagero nos traços, comum ao expressionismo. Obviamente que as pinceladas fortes expressionistas não marcaram o visual elementar do flagrante momento da tela cinematográfica, antes, tornou perceptível pela materialização do sentimento de impotência que reverbera por todo o quadrante. O mar deixou de ser uma grande porção de água para ser signo.

Veja no fragmento do romance como os objetos são imagetivamente dispostos constituindo uma cena de caráter mais grotesco, de outra forma alcançando o mesmo materializar, agora, na linguagem, de algo também abstrato – o tempo que, semelhantemente, reverbera criando toda uma atmosfera de decrepitude que não deixa intactos viventes, sólidos e produtos da mão humana.

Chuviscavam sobre a cama, moinhas de madeira em decomposição, abundantes naquele todo em desagregação avançada. Tivera o ensejo rápido, nesses minúsculos intervalos dos exames, ao passar de um detalhe para outro, de observar detectando-a de passagem (e junto a um armário desmantelando-se pelas umidades, no risco de desconjuntar-se ao mais leve toque, pareceu-me o mesmo móvel que me parecera entrever do lado de fora, ali então sugerido mais enigmático do que na própria presença agora e nada mais se via através dos vidros embaçados das duas portas superiores) – uma borboleta ali em frente estagnada – naquele espaço, quase impressada, e também já seca, mumificando-se, onde estacionara no tempo (há quantos anos?) entramada na armadilha de teias que a envolvia em casulo, suspensa assim no meio do ar. Foi quando, com ele levantado nas mãos, abri o caderno sem poder furtar-me à apreensão influenciada, que me roçava, proveniente do que via à roda de mim. A princípio, nada distinguia na meia luz. Mas, aos poucos, os olhos se acostumando e virando algumas folhas que se soltavam (a capa já se descolara nas minhas mãos) pude distinguir uma larga letra feita a lápis. Eram coisas de trinta ou quarenta anos atrás, presumíveis pelas datas ali lançadas, sem aparente cronologia de tempo. (PEIXOTO, 1984, p. 79)

As duas obras são detentoras de características originais nas quais é possível observar que Peixoto exerceu o papel de carregar, no Brasil, mais no filme, os legados do expressionismo, surrealismo e formalismo, correntes dos anos vinte. Incrível que assistindo ao filme e lendo o romance, nota-se que, mesmo sendo suas primeiras obras em cada gênero, não há flagrantes de experimentalismos.

É bom mencionar que *Limite* e *O inútil de cada um* não chegam a ser resultado do extremo das vanguardas mencionadas anteriormente; se considerarmos como tal o ilógico absoluto e o puramente onírico. Há uma conexão entre uma cena e outra ou entre um capítulo e outro. Mesmo cada parte fechando em si mesma, em um primeiro momento, observa-se que elas se tocam em nível mais elementar. Desse modo, o filme e o romance estão mais para filme e romance poema do que para o sobrepôr estilístico. Como células diferentes formando um organismo, uma centralidade temática liga as partes que, em sua conexão, mais parecem esferas em cônicos e caixas nas quais são mantidas numa conjuntura funcional sem se conservar a rigidez resultante em aprisionamentos.

Observando a cena na imagem anterior, vê-se que o momento flagrado na tela, além de suas dimensões aparentes traz implícita toda uma carga emocional não originária do contexto em que os personagens se encontram, pois salvo o fato da solidão, isolamento e perigo futuro, o momento não é portador de visível ameaça, mas próprio de um contexto reflexivo e reminiscente. *O inútil de cada um* tem multiplicada essa característica, enredo baseado nas lembranças do personagem. O momento da narração compreende um esquecer-se do físico e das forças externas do instante para transportar-se a outros lugares.

Foi aqui que me ocorreu um fato anedótico daquela época. Isso contou-me posteriormente, um dos agregados que o acompanhar em outro carro de praça, providenciando o transporte daquela pesada carga em um dos vilarejos litorâneos do sul do estado – para ser conduzido em catraia puxada – até o longínquo da minha ilha onde tudo aquilo devia aportar. Ao fazerem a entrada no lugarejo – de tal forma chamava aquilo a atenção, que juntou povo nas ruas – povo e, sobretudo, maior influência infantil ao pensarem, os moradores, que se tratava de inesperada e sempre auspiciosa chegada de um companhia de circo – que tão raramente podia lhes acontecer com aquelas promessas de grandiosidade e diversão... Estacionando em frente ao portão, tudo isso me fluíra ao espírito naquela instantânea evocativa que eu não esperara. De sonho em sonho – notava que apenas ali havia agora silêncio – aquele benfazejo que me largava as rédeas na mão, para prosseguir, sem desvios, para onde me quisesse levar aqueles chamados do tempo retrocedido. Eu estava ali em tantos lugares. (PEIXOTO, 1984, p.287)

O estado disfórico percebido no recorte cinematográfico também tem origem no acontecido, agora remanescente, é a motricidade que escapa do campo do intelecto invisível para ganhar contornos aparentes a quem observa. Uma interação entre duas linguagens que se alternam em momentos – verbal em estado de roteiro; não-verbal plasmado em negativos (o caso de *limite*); novamente verbal no pensamento do espectador que decodifica e interpreta com base na sua condição atual de experiências internalizadas. Desse modo, ocorre todo um processo em que a representação simbólica propicia a troca de experimentos mentais que geram novas percepções e probabilidades. Haja vista que, na arte, o enunciado não tem pretensão de obter resultado fiel de compreensão do que foi posto, cabe desconfiar de todas as linhas seguras.

Por não haver turnos de falas, no filme, o posicionar dos personagens em mono persona “close” constitui uma forma de individualizar. Nesse caso os integrantes formam imagem panorâmica única em que, na cena, todos são capturados de uma só vez, pela distância entre eles, leva-nos a pensar que as flagelações psicológicas de cada um provêm de razões distintas – são vidas e universos diferentes situados em um macrocosmo. O romance, ao contrário, apresenta um personagem atuando em uma sequência maior tendo como “imagens” as sobreposições de evocativas do universo individual, psicológico de Orlando.

O filme de Mário não é baseado em seu romance ou transposição dele, nem este tomou como ponto de partida aquele, apenas recursos como: montagem de diferentes tempos, sentimento de angústia, relatividade e inconsistência dos padrões de tempo, descontinuidade do enredo, súbito aflorar dos pensamentos e dos estados de espírito, cortes, flashbacks, etc. são perceptíveis nas duas produções.

No romance, é fácil notar que as bordas da consciência do leitor são utilizadas como entendendo que a subtração de pormenores não implica prejuízo para o entendimento. Exemplo disso pode ser visto em ocasiões em que o homossexualismo do narrador quase é afirmado, mas fica em suspenso, recurso, também do cinema.

Pobre Cássio...! Nesse mesmo ano fui mandado para o colégio e, ao despedir-me, o beijo que me deu na face, espontaneamente, não me abalou nem a metade dos ensaiados nas suas roupas, naquela ocasião. Pelas raras cartas que trocamos durante os dez anos de minha ausência e a dele, cada vez me distanciei mais – tornei mais visível minha incapacidade em querer bem – literariamente falando; terminava até com uma carta, e

repetia-me, por escrito, o trecho que parecia decisivo para ele: “...tenho pena de saber que você não goza perfeita saúde. Mas você está doente mesmo ou estará interpretando, imaginando ou encarnando algum galã romântico?” (PEIXOTO, 1984, p.106).

Observado o trecho isoladamente, parece não deixar dúvidas; mas a relação de parentesco, Cássio era seu primo, leva ao comedimento de por em conta que se tratasse de manifestações afetivas parentais. Quando traz à tona das entranhas remotas da memória de há trintas anos “Conheci Domiciano e não conheci” (PEIXOTO, 1984, p. 192), a reincidência fortalece a suposição.

Trinta anos se passaram disso. Nessa mesma calçada cursei minhas desilusões, vislumbrei correntes de felicidades transitórias, que rodearam-nos tantas vezes com as suas intermitentes aragens provenientes dos mais inesperados sopros – e dos menos pesquisados fatores – vezes, de lembranças de outras memórias, apenas, poucas vezes do toque de um calor humano, nem sempre do que convencionou-se ser amor, onde domina o contorno do sexo, seu objetivo, seu enleio, seu coleante de raízes. (PEIXOTO, 1984 p.192)

“Orleou”, Orlando, às margens do gênero. Esse transitar entre os meandros do acumulado pela memória e o tempo atualizado na narrativa, tomando por base a perspectiva notada pelo discurso de Orlando, está metaforizado pela figura do mar que se opõe a terra. Sendo terra uma referência que se vincula ao corpo, entendendo-o de modo mais abrangente, e o mar à mente. O volume inicia com Orlando em solo na página de número 24 e termina com o personagem voltando a ele na de número 382. Depois de muitos ires e vires às duas porções, numa fílmica cena em que o limiar sugestivamente é colocado como o limítrofe simbólico entre matéria e memória, finaliza com uma possível ironia da volta e apresamento à “realidade”, desinteressante do ponto de vista do narrador.

Só – como eu estava ali – com os calçados suspensos na outra mão, os pés, indecisos, ainda no frio da água que subia e que descia espumando-me de efervescências que se solviam audíveis, salpicando-me das sobras nos seus lances e volteios mais pronunciados – e um coração relutante, pesando-me – na perspectiva de aventurar-se de novo, aterrissando-me nesta incrível Terra! (PEIXOTO, 1984, p.382).

O recurso gráfico indicador de sentimento utilizado no fim do volume mostra-se dúbio. Levando em conta que seja “Terra”, objeto de uma alegoria que se remeta à realidade, o personagem afirmou anteriormente não ter simpatia por ela.

Assim entendendo, o final seria disfórico. Pautando por outro ponto de vista, nota-se que Orlando, muito embora se sinta mais afeito à imaginação cujo elemento alegórico seria o mar, deixando-o, estaria se ligando ao elemento mais próprio de sua existência onde a maior parte dos limites causadores da ebulição do palco mental são postos; e, mesmo que isso pareça sofrido, é o que o põe a viver intensamente. Deste modo, pode se pensar em recurso eufórico.

A cena fílmica do retorno no final fecha o primeiro volume da obra pondo, como no recorte de *Limite* o ente em trânsito no sentido físico, temporal e psicológico. Por mais que tentem promover uma libertação, é inútil. Todos têm o seu inútil. Isso faz o leitor pensar em qual é o seu.

A palavra inútil, além de ser aplicada à arte, no romance, segundo o que se pode perceber, pela concepção bergsoniana, se refere ao passado.

Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo. Também o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver. (BERGSON, 1999, p. 90).

A distinção de Bergson entre as duas memórias deixa muito clara a definição do útil e do inútil na evocação do ocorrido. Depois desse esclarecimento, pode se levantar a hipótese de que o título da obra poderia sofrer uma pequena mudança: “O passado de cada um”. O poético seria prejudicado, mas ficaria mais claro o porquê de todos os elementos simbólicos postos e esse modo labiríntico de escrita que esconde todas as pontas. Melhor, sabe-se que se trabalha com dois limítrofes - o presente e o passado; porém, eles são moventes e o recobrar pode ir a qualquer “espaço” encontrado no intermeio. Essa liquidez baumaniana permitiu que o mar banhasse as letras de Peixoto. Sua vida, sua arte e sua imaginação e personagens não seguem o estriado formado de angulação reta que aponte coordenadas precisas.

Orlando foi largado para seguir com muita incerteza e angústias. A imagem dele descendo da embarcação, por mais que tenha sentido de segurança e vida salva de perigos, é flutuante e denota transitoriedade. É em posição de desequilíbrio que o personagem é largado na orla. Ele fica “orlando”.

Misturado aos distanciados remanescentes do motor de popa da canoa que se sumira, mergulhada nas primeiras luminosidades de uma lua que não tardaria a se mostrar. Só – como que estava ali – com os calçados suspensos na outra mão, os pés, indecisos, ainda no frio da água que subia e que descia espumando-me de efervescências que se solviam audíveis, salpicando –me das sobras nos seus lances e volteios mais pronunciados – e um coração relutante, pesando-me – na perspectiva de aventurar-se de novo, aterrissando-me nesta incrível terra. (PEIXOTO, 1984, p.382).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cumpre-nos afirmar que, após um tempo lendo e analisando *O inútil de cada um* e outras produções de Peixoto, chegamos à ideia de que eles são um convite tentador à pesquisa. Isso se deve ao valor do legado artístico que esse notável brasileiro deixou a todos deste país, ao mundo e que pouco foi explorado. Muito instiga pensar que apenas um sexto do compêndio muito impressionou e que ainda haverá de nos serem acessíveis outros volumes que se encontram prontos a mostrarem-se a nós.

Vimos que a memória do sujeito estético, Orlando, constituiu a matéria prima para a composição do enredo dessa gigantesca narrativa. Para realizar este estudo do romance, todos os elementos, inclusive os contextuais, foram concebidos como reminiscências construídas pela linguagem como objeto de fruição para a sensibilidade. Muito embora, a inutilidade da arte com relação ao contexto não seja, por causa das evocações verossímeis, completamente seguras, achamos pela natureza de nossa proposta, coerente não tocar em pontos vinculadores a engajamentos; se é que os “há”, pois o autor se posicionou como ocupante contumaz de um ponto de tamanha liberdade, isentando-se de pressões financeiras, temporais, optando por ser original até o mais alto nível de possibilidade. Esses fatores nos foram muito surpreendentes por que em um país capitalista como o nosso, tais exemplos são raríssimos.

A concepção de romance-arte orientou-nos a recorrer a teóricos modernos e pós-modernos. Essa estratégia foi de muita valia para o entendimento de recursos que deram à escritura de Peixoto características peculiares, entre as quais, a de ser, na “sua complexidade, e na sua organicidade de romance completo, total, único” (PEIXOTO, 1984. p. 7). Octávio de Faria diz que essas afirmações não fazem parte de um exagero.

Observamos que se trata de um romance que veio da juventude e que os muitos anos de dedicação não são denunciadores do amadurecimento do escritor apenas, mas também, da obra que exigiu crescimento, correções e lugar. Ela teve suas duas fases⁸ para tornar o que é como produto pronto de final, cremos, forçado

⁸ *O inútil de cada um* da década de 1930 e o de 1984.

pelo último ponto imposto devido ao derradeiro acontecimento fatídico que tirou o incansável escritor de nós em 3 de fevereiro de 1992 no Rio de Janeiro.

A palavra “inútil” foi objeto de muita intriga por, inicialmente, ter nos confundido com características e ações humanas desprezíveis do ponto de vista prático da vida, Mas ela se revelou, no internar das leituras e reflexões, como um signo que tanto pode se referir à imposições sobre as quais os seres linguagem construídos, Orlando e os demais personagens não tiveram controle e, por isso, foi ineficaz lutar contra, gerando desesperança. Ainda, pelas significâncias, pode referir também à própria arte que se serve do inútil para se perenizar. Essa concepção possível é instauradora da metaliteratura; uma vez que ela traz, em si, princípios de sua própria construção e valor.

Nesse tocante, a afinidade entre *Limite* e *O inútil de cada um* é muito estreita. Vimos que o homem construído artisticamente, em ambas as produções, é posto em circunstâncias extraordinárias geradoras de crises psicológicas. Outro fator muito interessante notado, é que distintos campos do conhecimento passaram a visitar a literatura marcando, no romance, uma tendência advinda da psicanálise em que não se tem mais a narração de fatos como baseadas em ações. Deste modo, há um abreviar e demorar das performances, permitindo um intermeiar com monólogos interiores os paralelos e os espaços das atividades orais e físicas das personagens.

Por se tratar de um texto que não tem fidelidade com o real, as sequências narrativas surpreenderam como quebradoras do tempo e proporcionadoras de tensão do espaço. Os elementos da narrativa estão mais ligados a uma faculdade mental e desaproximados das leis que regem o mundo físico. O assomo de quebras da lógica plantada há gerações na existência de todos nós é recurso profícuo para tocar, com mais veemência, pontos sensíveis de nossa percepção de fruidor. Essa fuga tende a metaforizações que não funcionam como distanciadoras, mas como um martelo que destrói o físico e o que o circunda para que aflore sentimentos e sensações. Nossa pesquisa mostrou que, deste modo, o processo de criação se torna mais revelador. A análise feita dos personagens, no decurso da apreciação textual, constata que se trata de seres com todas suas capacidades em grau normal, sem tendência a heroísmos. Porém, muito chama a atenção, o assomo de evocações, apresentadas em aspectos alternantes, causativas de vertigens remetendo à proposta futurista muito conhecida por ter

como característica, a exaltação de movimentos rápidos, conforme se encontra no manifesto de Marinetti.⁹

Através de sua obra, *Modernidade Líquida*, Zygmunt Bauman muito contribuiu para o entendimento das desestabilizações da narrativa no que diz respeito à liquidez, entendida como o processo constante de mudanças e instabilidades. Paul Recouer foi de fundamental importância para se notar a constituição da metáfora no sentido mais amplo. Por se tratar de um romance rizoma, Gilles Deleuze e Félix Guatarri emprestou-nos sua gramática com termos como desrealização, desterritorialização, definição e exemplos de rizoma. E, Henri Bergson foi de muita valia na compreensão da memória como o entendimento de que ela não se manifesta em estado puro necessitando da linguagem, do

-
1. ⁹ *Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e do destemor.*
 2. *A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia.*
 3. *A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco.*
 4. *Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que correr sobre a metralha, é mais bonito que a [Vitória de Samotrácia](#).*
 5. *Nós queremos entoar hinos ao homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada também numa corrida sobre o circuito da sua órbita.*
 6. *É preciso que o poeta prodigalize com ardor, fausto e munificência, para aumentar o entusiástico fervor dos elementos primordiais.*
 7. *Não há mais beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças desconhecidas, para obrigá-las a prostrar-se diante do homem.*
 8. *Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente.*
 9. *Nós queremos glorificar a guerra - única higiene do mundo - o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher.*
 10. *Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária.*
 11. *Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos as marés multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações esganadas, devoradoras de serpentes que fumam; as oficinas penduradas às nuvens pelos fios contorcidos de suas fumaças; as pontes, semelhantes a ginastas gigantes que cavalgam os rios, faiscantes ao sol com um luzir de facas; os [piróscafos](#) aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de largo peito, que pateiam sobre os trilhos, como enormes cavalos de aço enleados de carros; e o voo rasante dos aviões, cuja hélice freme ao vento, como uma bandeira, e parece aplaudir como uma multidão entusiasta.*

É da Itália, que nós lançamos pelo mundo este nosso manifesto de violência arrebatadora e incendiária, com o qual fundamos hoje o "futurismo", porque queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários. Já é tempo de a Itália deixar de ser um mercado de belchiores. Nós queremos libertá-la dos inúmeros museus que a cobrem toda de inúmeros cemitérios.
https://pt.wikipedia.org/wiki/Manifesto_Futurista

distanciamento temporal, e das reminiscências. Duas grandes obras, *Orlando* de Virgínia Woolf (1928) e *A procura do tempo perdido* de Marcel Proust (1913), se apresentaram, por alguns aspectos – a memória suscitada pela emoção, isto é, ligada a outro evento - como potenciais influenciadoras do *corpus* em análise. Também é interessante deixar registrado que a exemplo de Prust, Peixoto criou um personagem escritor que dá instruções de como as palavras criam palavras e memórias. A semelhança vai mais além quando se observa que os dois tiveram um projeto de continuidade de escrita que teve como termo as mortes dos autores.

Vimos que a relação imagem e texto em Peixoto é extremamente forte. As duas vertentes de trabalho, cinema e literatura ficaram muito bem estabelecidos nos moldes artísticos. A exploração da imagem no texto e no cinema não leva o espectador à apatia por, aparentemente, não deixar espaços para interpretação. Antes, deixa uma forma diferente e valiosa de fruição. Desta forma, principalmente, em *Limite* e *O inútil de cada um* a poesia se instaura. A temática não constitui o ponto de diferenciação entre um gênero e outro.

Assim que se faz uma boa vasculhada nas produções desse autor, vê-se que ele não deixou fechada a possibilidade de intergênero em seus diversos construtos. A produção escrita de Peixoto revela sua capacidade de criar imagens com palavras. Também, as secções do tempo no romance lembram os processos de montagens à mão que se fazia em sua época de cineasta.

Já no final de nossa observação, notamos que a linguagem é uma memória que tem apesada a importância do mundo e do ser em nível mais básico, e que, a partir do momento em que ela é organizada para efeitos estéticos, põe-se a metamorfosear, estabelecendo relações originárias de sentidos. E, esse gerar, mesmo que busque o novo ganhando status de figura, conserva elementos gêneses. A relação toque com rudimentos de cunho físico, psicológico e outros faz com que desse rizoma aconteça a quebra do significado surgindo outra memória sobreposta à primeira, libertando-se da condição subserviente a que se presta quando restringida no rigor do cunho vernáculo. Essa transmutação potencializa as palavras. Assim ocorre de se juntarem para construção de uma metáfora maior; podendo o texto inteiro ser um tropo.

Somados aos teóricos anteriormente citados, artigos e livros há contribuições professorais de pesquisadores-escritores do Mestrado em Letras da PUC-GO, que foram indispensáveis. Suas reflexões feitas em sala de aula a respeito

da forma moderna e contemporânea de pensar o romance, o poético, a pintura e a literatura muito influenciaram nosso ponto de vista nesta leitura de partes da obra de Peixoto.

O inútil de cada um, por causa da extensão e de sua densidade, tem aqui, neste trabalho, apenas um recorte que se restringe a um volume, contemplado pela apreciação. Em virtude disso, há interesse em dar continuidade à pesquisa em uma etapa mais delongada e profunda em que outros aspectos poderão ser explorados. Assim como ser proustiano demanda o emprego de muito tempo e dedicação, ser peixotiano não é diferente.

A título de informação a interessados, sua primeira coletânea de poesia ganhou o prefácio de Mario de Andrade que caracterizou Peixoto como “a melhor revelação de poesia que tivemos este ano” (PEIXOTO, 1996, p. 9). O apoio de Jorge Amado para a publicação do primeiro volume de *O inútil de cada um* na editora Record não alcançou bons resultados, se o intuito era conseguir maior recepção. Nos anos de 70 e 80, Peixoto amplia muito a obra. Sob a direção de Saulo e Ayla Pereira de Melo, o Arquivo Mário Peixoto terminou de digitar os cinco volumes que ainda restavam, preparando-os para serem publicados.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Augusto dos. Eu In: *Obra completa*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. 3. ed. Trad. Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 4. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Matéria e Memória*. Trad. De Bento Prado Neto. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

_____. *Memória e vida*. Henri Bergson; textos escolhidos por Gilles Deleuze; Trad. de Claudia Berliner; revisão técnica da tradução Bento Prado Neto. – São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Tópicos).

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CASTRO, Emil de. *Jogos de armar: a vida do solitário Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva: 1988.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1 / Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 1 ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____ *Estética literária e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. P. 411 – 422.

_____. *Linguagem ao infinito. Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura. Música e Cinema.* Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2009. Os 47-59.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica.* Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GONÇALVES, J. A. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem.* São Paulo: Edusp, 1994.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito.* Vol. I. 2ª edição. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo.* 5ª ed. Tradução: Márcia S. Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 2011.

HJELMSLEV, Louis (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem.* São Paulo, Perspectiva.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do Romance.* São Paulo: Editora 34, 2007.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas.* Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MAINGUENEAU, D. A noção de autor em Análise do Discurso. In: *Doze conceitos em Análise do Discurso.* São Paulo: Parábola Editorial, 2010. p. 25-47.

_____. Imagem de autor: não há autor sem imagem. In: *Doze conceitos em Análise do Discurso.* São Paulo: Parábola Editorial, 2010. pp. 138-156.

MELO NETO, J. C. de. A educação pela pedra. In: *Poesias Completas.* Rio de Janeiro, Ed. Sabiá, 1968.

MELLO, Saulo Pereira de. *Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto.* Disponível em: http://www.fr/pdf/dp_limite.pdf. <https://www.youtube.com/watch?v=0M7z1t4kdPM> https://pt.wikipedia.org/wiki/Manifesto_Futurista

_____. *Limite:* filme de Mário Peixoto. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Baseado em fotogramas do filme *Limite*, de Mário Peixoto.

MOISÉS, Massaud. *Diccionario de termos literários.* 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos/ Carlos Nejar.* – São Paulo: Leya, 2011.

OLIVEIRA, Éris Antônio e outros. *Pesquisa em Linguagem 3.* Joinville, Sucesso Poket, 2014.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira/Octávio Paz;* tradução de Olga Savary. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

PEIXOTO, Mário. *Mundéu*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

_____. *O inútil de cada um*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. *Poemas de permeio com o mar*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates).

POUND, Ezra – *ABC or reading*, London, Faber and Faber, 1973 [1951], p. 28.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução Fernando Py, Rio de Janeiro, Ediouro, 2002.

RICHTER, Hans Georg. *Dadá: arte e antiarte*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000. 94 p. (Coleção TRANS).

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto I*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

_____. *Crítica da filosofia kantiana*. Trad. Maria Lucia M. O. Cacciola. São Paulo: Nova Cultura Ltda, 1999.