UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
LITERATURA PORTUGUESA

KÁTIA CRISTINA FRANCO DE MEDEIROS SUELOTTO

O narrador e seus duplos em
Nenhum olhar e em Cemitério de pianos,
de José Luís Peixoto

São Paulo
2012

KÁTIA CRISTINA FRANCO DE MEDEIROS SUELOTTO

O narrador e seus duplos
em *Nenhum olhar* e em *Cemitério de pianos*,
de José Luís Peixoto

Tese apresentada ao Departamento
de Letras Clássicas e Vernáculas
para obtenção do título de Doutora
em Letras.

Área de concentração: Literatura
Portuguesa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Lílían
Lopondo.

São Paulo
2012

A um português que ousou sonhar o mundo,
meu pai, Gil Jacinto Franco de Medeiros.
(*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

À Prof^a Dr^a Lílían Lopondo, por tudo que aprendi ao longo dos anos de nossa convivência. Por ter sido sempre uma força luminosa, conduzindo a minha jornada acadêmica.

À minha mãe, companheira de vida. Sempre juntas, dividimos as nossas experiências. Choramos e sorrimos uma ao lado da outra, sem jamais desistirmos de acreditar que a vida é sonho. Entre nós, “detalhes muito grandes pra esquecer”.

Ao meu marido, Paulo Roberto, por seu apoio incondicional. A nossa história, escrita nesses 30 anos, é feita de alegrias e tristezas; sucessos e fracassos; certezas e incertezas. Porém, acima e apesar de todos os obstáculos, uma verdadeira história de amizade e de amor.

À minha filha, Cíntia, o ser humano que mais me conhece e compreende nesta vida. Com a sua honestidade, a sua serenidade, a sua inteligência e a sua fé deixa entrever que o mundo pode ser sempre um lugar onde podemos gostar de estar. Desde o seu nascimento, a minha vida ganhou um sentido e um propósito. Por ela existir, nenhuma manhã, desses 23 anos, deixou de ser solar. Nenhum dia foi desperdiçado. Nenhum sonho foi vão. Por ela, estou sempre em busca do meu melhor “eu”.

Ao meu irmão mais velho, Gil, sempre presente com a sua sabedoria e a sua bondade. A ele, devo muito mais do que poderia expressar nessas poucas palavras. Por isso, espero que ele saiba que, por trás de cada palavra escrita nesta tese, existe o desejo de que ele possa se orgulhar de mim, tanto quanto eu me orgulho dele.

Ao meu irmão, Carlos, um verdadeiro sonhador. Um homem que, apesar de todas as dificuldades que a vida lhe apresenta, conserva em seu âmago uma pureza, uma verdade e uma vontade inabaláveis.

À minha irmã, Nina, uma quase filha, sempre ao meu lado, como amiga, confidente, compartilhando comigo a sua vida e estando sempre pronta a ajudar.

À minha irmã, Luciana, que, embora mais distante de nós, no espaço, nunca deixa de estar presente, com a sua coragem, com a sua autenticidade e com um amor que nos ajuda a acreditar que a família é, mesmo, a nossa maior riqueza.

Finalmente, agradeço à vida, por ter me proporcionado tantos privilégios. Entre eles, o grande presente que é o amor à literatura. Jamais me senti sozinha, pois sempre tive, entre as mãos, um companheiro fiel, tão somente feito de papel. A pessoa que sou foi construída, também, por meio dos livros que li. Com eles, aprendi muito e participei de mundos que, de outra forma, seriam inatingíveis. O amor que sinto por eles é imenso.

Repito para mim próprio: estamos tão perto uns dos outros. Não há nenhum motivo para acreditarmos que ganhamos se os outros perderem. Os outros não são outros porque levam muito daquilo que nos pertence e que só pode existir sendo levado por eles. Eles definem-nos tanto quanto nós os definimos a eles. Eles são nós. Eles somos nós. Se tivermos essa consciência, podemos usar todo o seu tamanho.

Mesmo que pudéssemos existir sozinhos, de olhos fechados, com os ouvidos tapados, seríamos já bastante grandes, mas existe algo muito maior do que nós. Fazemos parte dessa imensidão. Somos essa imensidão que, vista daqui, parece infinita.

José Luís Peixoto

RESUMO

O principal objetivo desta tese é a investigação do foco narrativo nos romances *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*, de José Luís Peixoto, com vistas a defender a hipótese de que o narrador em primeira pessoa promove a assunção de duplos. Ambas as obras trazem personagens que contam a sua história e, no processo da narração, entram em contato consigo mesmas, sob uma perspectiva pautada nas deformações intrínsecas à passagem do tempo. Nesse sentido, a faculdade da memória assume um papel fundamental na relativização do passado. Trata-se, em primeiro lugar, de uma análise do plano da expressão. Concomitante à questão do narrador e seus duplos, observamos que o conteúdo de ambos os romances evoca o tema da busca da salvação. Compreendemos que a concepção de mundo que permeia as referidas obras está pautada na jornada de Cristo na Terra e, em especial, ao drama da Paixão. Concluímos, pois, que, ao desejo do narrador em primeira pessoa de contar a sua história, estão intimamente relacionados o fenômeno do duplo e a negação da morte. Desse modo, por meio da duplicação, as personagens entram em contato com uma realidade supratemporal, fundada no mito.

Palavras-chave: foco narrativo em primeira pessoa; duplicação; mito; cosmovisão cristocêntrica; José Luís Peixoto.

ABSTRACT

The main objective of this thesis is the investigation of narrative focus on novels *Nenhum olhar* and *Cemitério de pianos*, by José Luís Peixoto, in order to defend the hypothesis that the first-person narrator promotes the assumption of doubles. Both works bring characters to tell their story and in the process of narration, get in touch with themselves, a perspective based on the deformations intrinsic to the passage of time. In this sense, the faculty of memory plays a key role in the relativization of the past. It is, firstly, an analysis of the level of expression. Concomitant with the question of the narrator and his double, we observed that the contents of both novels evoke the theme of the quest for salvation. We understand that the world view that permeates these works is based on the journey of Christ on Earth and in particular the drama of the Passion. Therefore we conclude that the desire of the first-person narrator to tell his story, are closely related to the phenomenon of the double and the denial of death. Thus, by duplicating the characters come into contact with supratemporal reality, founded on myth.

Keywords: first-person narrative focus; duplication; myth; Christocentric worldview; José Luís Peixoto.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	10
CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL	20
O FOCO NARRATIVO.....	29
O FOCO NARRATIVO EM <i>NENHUM OLHAR</i>	44
O FOCO NARRATIVO EM <i>CEMITÉRIO DE PIANOS</i>	72
O DUPLO EM <i>NENHUM OLHAR</i> E EM <i>CEMITÉRIO DE PIANOS</i>	87
O todo acabado da personagem.....	88
O enganador e o enganado	93
A negação da morte.....	99
O defunto-autor: um duplo de si mesmo em <i>Cemitério de pianos</i>	106
Pais e filhos: os duplos e a questão da hereditariedade	109
O mito sacrificial	118
Os gêmeos: os duplos por excelência em <i>Nenhum olhar</i>	130
A memória.....	138
As fotografias, a caixa de medalhas e a mala de cartão: a medida do tempo em <i>Cemitério de pianos</i>	141
A arca e o cemitério de pianos: os microenredos	148
O monstro de duas cabeças: danação e salvação – o Tempo.....	154
A questão identitária.....	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
BIBLIOGRAFIA.....	169

APRESENTAÇÃO

Penso: os homens são ovelhas que não dormem,
são ovelhas que são lobos por dentro.

José Luís Peixoto

Foi então que aprendi a correr contra as palavras dentro de mim,
da mesma maneira que aprendi a correr contra o vento.

José Luís Peixoto

Cada homem leva em si a forma
inteira da humana condição.

Montaigne

O nosso estudo tem como objetos os romances *Nenhum Olhar* e *Cemitério de pianos*, do escritor português José Luís Peixoto, publicados em 2000 e em 2006, respectivamente. Do primeiro, utilizamos a edição brasileira, publicada em 2005, pela editora Agir; do segundo, serve-nos de instrumento a edição portuguesa, publicada em 2006, pela editora Bertrand.

Propomo-nos a examinar, em primeiro lugar, o foco narrativo ou ponto de vista em ambas as obras. Em seguida, contemplaremos a questão do duplo. Pretendemos, por meio da análise dos dois romances, demonstrar que a posição do narrador em primeira pessoa implica na assunção de seu duplo. O romance *Nenhum olhar* possui diversos narradores e nos deteremos em cada um deles. Em *Cemitério de pianos*, existem dois narradores que serão, da mesma maneira, analisados. O que há em comum entre esses narradores, tanto em uma quanto noutra obra, é o fato de se tratar de narradores em primeira pessoa. Segundo Paul Ricoeur, estamos diante de “autonarrativas” (2010, p. 155. v.2) ou, de acordo com Mikhail Bakhtin, “autobiografias” (2003, p. 138). Lucia Castello Branco utiliza ainda a expressão “narrativa memorialista” para descrever o texto escrito em primeira pessoa (1994, p. 8).

Privilegiaremos as teorias que tratam do duplo em suas manifestações na literatura, como, por exemplo, o verbete “duplo”, do *Dicionário de mitos literários*, organizado por Pierre Brunel; a obra *O teatro e seu duplo* (2006), de Antonin Artaud; o ensaio intitulado *O real e seu duplo* (2008), de Clément Rosset e a obra *O duplo* (1939), de Otto Rank. Além destas, observaremos, também, o viés filosófico e o psicológico na medida em que possam contribuir para as nossas interpretações, como, por exemplo, o ensaio “O estranho”, de

Sigmund Freud, retirado das suas *Obras completas* (s.d.). Convém lembrarmos que, para nosso estudo, o conceito de duplo essencial é aquele que coincide com desdobramento e espelhamento do eu, visto que as manifestações do duplo, aqui, dizem respeito a cisões do ser, internas e subjetivas, e, primordialmente, a laços familiares e à hereditariedade, à repetição criadora de tensão, à dicotomia passado-presente, provenientes da forma de narração em primeira pessoa. Simultaneamente ao exame da teoria relativa ao duplo, empreenderemos a tarefa de compreender como se dá o processo da memória, fundamental para a análise de narrativas em primeira pessoa, visto que a narração se dá no presente, mas “rememora” o passado para, então, constituir-se num devir. Para tanto, utilizaremos nomeadamente as obras *Proust* (2003), de Samuel Beckett, *A traição de Penélope* (1994), de Lúcia Castello Branco, *Labirintos da memória: quem sou?* (2008), de Vera T. Brandão e *Proust foi um neurocientista* (2010), de Jonah Lehrer.

Por essa razão, faz sentido aproximar a questão da narração em primeira pessoa e a questão do duplo: ambas cuidam de esmiuçar como se constitui o sujeito por meio do discurso, da memória e da fragmentação. Nesse sentido, o discurso do narrador em primeira pessoa implica uma divisão ontológica, na medida em que há um “eu” que narra e um “eu” que é produto dessa narração, ou propriamente o “eu” discursivo. Um está dentro do outro; contudo, um vive no tempo da narração, como sujeito que narra e o outro no tempo da narrativa e é presentificado por meio dela. De acordo com Lucia Castello Branco,

Enquanto um dos gestos representa uma retroação, um movimento em direção ao que já não é, outro gesto, simultânea e subliminarmente, como um trabalho silencioso e invisível se dá. Este, inevitavelmente, caminha em direção ao que ainda não é, a *uma instância futura que, no entanto, é presentificada no momento em que se constrói: a representação verbal, a linguagem* (1994, p. 24-25, grifo nosso).

E Paul Ricoeur explica que:

Narrar já é “refletir sobre” os acontecimentos narrados. Nesse sentido, o “tomar juntamente” narrativo comporta a capacidade de se distanciar de sua própria produção e, conseqüentemente, *de se desdobrar* (2010, v. 2, p. 104, grifo nosso).

A questão do duplo parece-nos fundamental para a compreensão da prosa peixotiana, representada aqui pelas narrativas citadas, por evidenciar-se uma correspondência entre as

duas obras no que diz respeito à existência de narradores que, *mutatis mutandis*, se multiplicam, tornando-se, dessa forma, duplos uns dos outros ou de si mesmos.

O desafio que nos dispomos a enfrentar encontra outro obstáculo além daqueles óbvios quando se trata de elaborar uma tese: a exiguidade da fortuna crítica do referido escritor. Ainda que suas obras estejam traduzidas em dezenas de idiomas, pouco se tem escrito academicamente, até o presente momento, a respeito de sua produção literária.

Essa dificuldade, por outro lado, não é nossa desconhecida visto que em nossa dissertação de mestrado, intitulada *Cronotopia e tragicidade em Nenhum Olhar, de José Luís Peixoto* (2007), já havíamos nos deparado com ela. De lá para cá, alguns anos se passaram e com eles um grande número de novos admiradores da literatura desse jovem escritor português foi arrebanhado. Consequentemente, mais estudos foram dedicados à sua obra e, apesar de ainda insuficientes, auxiliam enormemente a nossa pesquisa como, por exemplo, a obra *A luz da intensidade* (2012), de Luís Carmelo.

Antes de prosseguirmos, convém apresentar ao leitor o escritor ao qual dedicamos o presente estudo e enumerar as suas obras.

José Luís Peixoto nasceu a 4 de setembro de 1974, em Galveias, freguesia portuguesa do concelho de Ponte de Sor, na região do Alentejo. É licenciado em Línguas e Literaturas Modernas pela Universidade Nova de Lisboa. Antes de dedicar-se profissionalmente à escrita, trabalhou como professor em Cabo Verde e em várias cidades de Portugal.

Recebeu o Prêmio Jovens Criadores nos anos de 1997, 1998 e 2000. Em 2001, o seu romance *Nenhum olhar* foi agraciado com o Prêmio Literário José Saramago. Obteve em 2008, o Prêmio de Poesia Daniel Faria, instituído pela Câmara Municipal de Penafiel pela obra *Gaveta de papéis*. É colaborador de diversas publicações nacionais e estrangeiras (*Time Out*, *Jornal de Letras*, *Visão*).

Em 2006, publicou o romance *Cemitério de Pianos*. Em 2007, em Zaragoza, esse romance recebeu o Prêmio Cálamo - Otra Mirada, atribuído ao melhor romance estrangeiro publicado na Espanha nesse ano.

Nenhum olhar (publicado no Reino Unido sob o título *Blank Gaze*) fez parte da lista do *Financial Times* dos melhores livros publicados na Inglaterra, em 2007.

Os seus romances estão publicados e traduzidos em 18 idiomas e distribuídos em mais de 40 países, em algumas das editoras mais prestigiadas do mundo, como é o caso da Bloomsbury (Reino Unido), Doubleday/Random House (Estados Unidos), Grasset e Folio/Gallimard (França), Einaudi (Itália), Record (Brasil), entre outras.

Em 2008, após a edição de *Nenhum olhar* nos Estados Unidos (sob o título *The implacable order of things*), o romance foi incluído na seleção semestral “Discover Great New Writers” das livrarias Barnes & Noble, sendo o único romance em língua estrangeira a fazer parte dessa lista, o que lhe facultou uma exposição excepcional na maior cadeia de livrarias dos Estados Unidos e do mundo.

Cemitério de Pianos foi um dos dez romances finalistas do Prémio Portugal Telecom de Literatura, em 2009.

O Município de Ponte de Sor criou um prémio literário com o nome de José Luís Peixoto para jovens autores.

Em 2009, Os livros *Morreste-me* e *Gaveta de papéis* foram publicados em braile. Os seus livros têm tido referências críticas em publicações internacionais como: *The Independent*, *The Guardian*, *Esquire*, *Monocle*, *Metro*, *Time Out New York*, *San Francisco Chronicle*, *El País*, *El Mundo*, *Le Fígaro*, *Le Monde*, *La Republica*, *Corriere della Sera*, *L'Unitá*, *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, *Bravo!*, etc.

Obras publicadas:

Ficção:

2000 - *Morreste-me*

2000 - *Nenhum olhar* (Prémio José Saramago)

2002 – *Uma casa na escuridão*

2003 – *Antídoto*

2006 – *Minto até ao dizer que minto*

2006 – *Cemitério de pianos*

2007 – *Hoje não*

2007 – *Cal*

2010 – *Livro*

Poesia:

2001 – *A criança em ruínas*

2002 – *A casa, a escuridão*

2008 – *Gaveta de papéis* (Prêmio Daniel Faria)

Teatro:

2006 - *Anáthema* - estreada no Theatre de la Bastille, em Paris.

2007 - *À manhã* - estreada no Teatro São Luiz, em Lisboa.

2007 - *Quando o inverno chegar* - estreada no Teatro São Luiz, em Lisboa.

Crônicas:

2011 - *Abraço*

Literatura infantil:

2012 - *A mãe que chovia*

O romance *Nenhum olhar* retrata uma comunidade rural, sem nome e tem como personagem central o pastor José. Dividida em Livro I e Livro II, a narrativa expõe os problemas, as angústias e os desejos dos moradores desse vilarejo, com especial atenção aos movimentos e pensamentos de José, que é também um dos narradores. No Livro I, as personagens são postas em cena, somos dados a conhecer a região em que vivem – a qual remete ao Alentejo – e compreendemos que, além dos moradores comuns, o pequeno lugar abriga duas personagens que são fundamentais na narrativa e apresentam elementos que as aproximam do universo do fantástico: o demônio e o gigante. Ambas aparecem no Livro I e ressurgem no Livro II. Nessa segunda parte do romance, aquele José está morto e quem domina a narração é seu filho, também chamado José, pastor como o pai. Há um sentido de *fatum* fortemente marcado na obra e as personagens se encaminham inexoravelmente para a aniquilação.

O romance *Cemitério de pianos* põe em cena uma família que reside em Benfica, freguesia do concelho de Lisboa. Francisco Lázaro é um carpinteiro que inicia a narração do romance estando já morto. Intercalada à sua narração, surge a de seu filho, também carpinteiro e igualmente nomeado Francisco Lázaro. Essas duas personagens norteiam a história e é por meio delas que conhecemos as demais personagens que compõem a narrativa. Francisco Lázaro (filho) é, além de carpinteiro, um maratonista. O próprio José Luís Peixoto, em nota do autor, adverte que se inspirou no célebre maratonista português Francisco Lázaro para dar vida a essa personagem:

Francisco Lázaro foi um atleta português que faleceu após cumprir trinta quilómetros da maratona nos Jogos Olímpicos de Estocolmo, em 1912. A personagem que, neste romance, tem o mesmo nome baseia-se apenas circunstancialmente na sua história, sendo todos os episódios e personagens apresentados do âmbito da absoluta ficção (PEIXOTO, 2006, p. 315).

Analogamente ao que ocorre no romance *Nenhum olhar*, nessa obra não existe uma clara distinção entre as vozes dos narradores, sendo tarefa árdua para o leitor perceber tal diferença. Aqui, novamente José Luís Peixoto cria personagens que são reféns de um destino que em nada lhes facilita a vida. Contudo, ao final, abre-se uma clareira que permite ao leitor pensar que é possível um devir.

A coincidência que aproxima as duas obras, num primeiro momento, diz respeito ao esquema de narração criado pelo escritor, visto que ambas apresentam pais e filhos como principais narradores da história. O escritor outorga a eles o *status* de vaticinadores na medida em que, muitas vezes, cabe-lhes antecipar o que virá a seguir. No caso de *Cemitério de pianos* existe, ainda, o fato de o narrador-pai estar morto, o que lhe permite um saber além daquele propiciado aos outros. Sendo ele, portanto, um defunto-autor, semelhante ao Brás Cubas, de Machado de Assis, tem uma visão global dos acontecimentos e, ainda que essa visão não esteja imune às suas próprias conjecturas, como é natural no caso de um narrador-protagonista, confere a ele um poder de onisciência não muito frequente em narradores dessa categoria. Além desse aspecto formal, os dois romances trazem temas que remetem às Sagradas Escrituras, nomeadamente à jornada do Cristo. A busca empreendida pelas personagens tem um mesmo fim, que passa pelo dilema primordial do homem: qual o sentido da vida? Quem sou eu? Nessa travessia, torna-se essencial o autoconhecimento e, por essa razão, podemos dizer que estamos diante de narrativas que trazem à luz reflexões que estão em íntima conexão com a questão da identidade. Justificamos, pois, nosso interesse pela

questão do duplo em *Nenhum olhar* e em *Cemitério de pianos* pela indiscutível emergência nessas obras de narradores em primeira pessoa que se duplicam e se deixam revelar por meio do discurso.

Partiremos, pois, da premissa de que o estilo de narração escolhido pelo escritor determina a formação de personagens que se duplicam, tornam-se duplos umas das outras ou de si mesmas, o que observaremos por meio da análise do foco narrativo no plano da expressão.

Desse modo, ao escolhermos dois romances que trazem narradores em primeira pessoa que se duplicam e cujas estruturas internas são especulares, nos defrontamos com a necessidade de nos aprofundar na questão do duplo, simultaneamente à da memória, como abalizadora da construção de ambas as obras. Esperamos demonstrar que a escolha do foco narrativo em primeira pessoa promove inexoravelmente a discussão sobre o duplo, na medida em que cada uma das personagens, ao narrar as suas vidas, configura-se como um “outro possível”, narrado e duplicado.

A análise do foco narrativo promove, pois, a discussão sobre o duplo. Nesse sentido, trata-se, em primeiro lugar, de uma análise do plano da expressão. Concomitante a ele, o conteúdo de ambos os romances evoca o tema da busca. Estamos diante de personagens que, sem exceção, possuem nomes que remetem ao texto bíblico. Em *Nenhum olhar*, José, protagonista do Livro I e seu filho, José, protagonista do Livro II; em *Cemitério de pianos*, os dois personagens principais, pai e filho, são chamados Francisco Lázaro. No primeiro, portanto, uma alusão ao nome do pai de Jesus, que surge no Antigo Testamento; no segundo, o sobrenome Lázaro, que alude a uma personagem ressuscitada por Jesus, no Novo Testamento.

Como veremos ao longo de nosso estudo, as coincidências que aproximam o texto romanescos do texto sagrado ultrapassam a questão dos nomes. Pretendemos demonstrar que, tomados em conjunto, os romances *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* recriam, por meio do diálogo com as Sagradas Escrituras, a jornada de Cristo. Ao contarem as suas histórias, os narradores em primeira pessoa promovem um desdobramento que, em última instância, é a busca pelo autoconhecimento, pela Verdade, que reatualiza o mito da salvação. Num caso, a experiência da duplicação, dolorosa, promove o desejo de fugir do mundo, expresso nas derradeiras palavras do romance: “Tenho pressa [...] Tudo me espera para *me destruir* mais ainda [...] *Tenho pressa de desaparecer*” (Id., 2005, p. 189, grifo nosso); no

outro, luminosa, reafirma insistentemente o desejo de estar no mundo por toda a eternidade: “A voz do Simão [...] Aproximou-se da minha mulher, das minhas filhas e disse-lhes [...] *Luz infinita e incandescente* [...] Tinha acabado de *nascer o filho* do Francisco” (Id., 2006, p. 313, grifo nosso). A crença de que a vida não termina com a morte do corpo, mas se repete infinitamente com vistas à redenção pauta as duas obras com a mesma intensidade: num caso, por meio da intensa negação; no outro, pela intensa afirmação.

Convém nos referirmos, neste momento, à estrutura da tese, com o objetivo de situar o leitor e inteirá-lo acerca de alguns pontos. Em primeiro lugar, devemos explicar que a possível discrepância existente na análise do foco narrativo em *Nenhum Olhar* e em *Cemitério de pianos* no que diz respeito ao número de páginas se deve tão somente ao fato de que, no primeiro, nos deparamos com dez narradores e, no segundo, com apenas dois.

Salientamos que a importância dos narradores em *Nenhum olhar* em relação ao seu papel em *Cemitério de pianos* é tão grande num quanto no outro romance. Contudo, cada obra apresenta uma estrutura distinta. No primeiro, estamos diante de uma história que é contada por vários narradores, protagonistas ou não. Desse modo, as personagens principais, José, no Livro I e seu filho, José, no Livro II, dividem a narração com as outras personagens e, também, com o narrador onisciente. Em *Cemitério de pianos*, a história é narrada exclusivamente pelos protagonistas, Francisco Lázaro-pai e Francisco Lázaro-filho. Desse modo, no primeiro, as personagens e os acontecimentos são, por vezes, apresentados pelo narrador onisciente, mas, em sua maior parte, por meio dos narradores em primeira pessoa. No segundo, cabe aos dois narradores introduzir as demais personagens e os acontecimentos que compõem a sua história. Nesse sentido, em *Cemitério de pianos*, prevalece a visão dos dois narradores protagonistas.

Prosseguindo em nosso desejo de situar o leitor quanto à estrutura da tese, esclarecemos que ela se divide em sete partes: Apresentação, Contexto histórico-cultural, Capítulo 1: O foco narrativo, Capítulo 2: O foco narrativo em *Nenhum Olhar*, Capítulo 3: O foco narrativo em *Cemitério de pianos*, Capítulo 4: O duplo em *Nenhum olhar* e em *Cemitério de pianos* e Considerações finais.

Em relação a essa divisão, também consideramos necessária uma explicação, especialmente quanto à opção de analisar simultaneamente os dois romances no capítulo denominado “O duplo”. Diferentemente do que fizemos na abordagem da questão do foco narrativo, ou seja, utilizamos um capítulo para expor a teoria referente a esse aspecto

estrutural, um capítulo para a análise propriamente dita em *Nenhum olhar* e um terceiro para a análise em *Cemitério de pianos*, o capítulo dedicado ao duplo apresenta apenas divisões internas, isto é, subdivisões.

Compreendemos que a simultaneidade, no caso, concorre para a construção do sentido. O fenômeno do duplo, fortemente marcado em ambas as narrativas, é, em certa medida, uma contingência que diz respeito às duas obras, diferentemente do foco narrativo, um aspecto estrutural essencial ao gênero romanesco. Identificar, pois, a tipologia do foco narrativo em *Nenhum olhar* e em *Cemitério de pianos* é uma tarefa distinta daquela que se propõe revelar a presença do duplo nessas obras.

Trata-se, num caso, de identificar e analisar; e, no outro, de identificar, analisar e estabelecer o diálogo que, ao fim e ao cabo, guarda o sentido de nossa investigação. Por essa razão, os subtítulos inseridos no capítulo “O duplo”, a saber:

- O todo acabado da personagem
- O enganador e o enganado
- A negação da morte
- O defunto-autor: um duplo de si mesmo em *Cemitério de pianos*
- Pais e filhos: os duplos e a questão da hereditariedade
- O mito sacrificial
- Os gêmeos: os duplos por excelência em *Nenhum olhar*
- A memória
- As fotografias, a caixa de medalhas e a mala de cartão: a medida do tempo em *Cemitério de pianos*
- A arca e o cemitério de pianos: os microenredos
- O monstro de duas cabeças: danação e salvação – o Tempo
- A questão identitária

Podemos observar que, em sua maior parte, esses desdobramentos do capítulo “O duplo” descrevem questões que concernem aos dois romances simultaneamente. Alguns, porém, dissecam aspectos que surgem tão somente em *Nenhum olhar* ou em *Cemitério de pianos*, identificados no próprio subtítulo. Num outro, ainda, denominado “O mito sacrificial”, parece haver um desequilíbrio entre o tratamento do sacrifício em *Nenhum olhar*

e em *Cemitério de pianos*. Porém, o aparente privilégio dispensado ao primeiro se justifica, novamente, pela quantidade de personagens abordadas, ou seja, três, sendo apenas uma no segundo.

Desse modo, esperamos ter justificado as nossas escolhas em relação à estrutura da tese.

CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

Portugal. Um porto de onde não se sai, como Ulisses, para defrontar os monstros e a traição dos elementos, mas para tentar recuar até aos limites o momento de encontro consigo, imposto pelo outro, o verdadeiramente outro, aquele que não nos vê como nós nos vemos: cavaleiros do Graal adormecidos, mas de pé, imóveis, no coração da realidade. Com a saudade, não recuperamos apenas o passado como paraíso; inventamo-lo.

Eduardo Lourenço

Não sou nada. Nunca serei nada. Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Fernando Pessoa

Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2010) reflete a respeito dos fatores *externos* que se transformam em *internos* no texto. Concebe que “Os valores e ideologias contribuem principalmente para o *conteúdo*, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na *forma*” (p. 40). Em *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* observamos duas influências decisivas: Portugal e o cristianismo.

O aspecto formal é resultado de um processo histórico-cultural. Conforme Miguel Real, ao longo da década de 50 ocorre uma ruptura estética com as categorias de tempo e espaço: “A partir da década de 50 cada autor possui o seu tempo próprio, incomunicável com o tempo físico comum” (REAL, 2012, p. 82). Com o fim da Segunda Grande Guerra,

a abertura eleitoral do Estado Novo, uma maior industrialização das cinturas urbanas e a conscientização, por parte das elites culturais, de que a Europa se encontrava em estado de renascimento econômico, *a pretensa unidade estável do país perde-se* e, com esta, *perde-se igualmente a unidade harmônica em que se centrava o romance português* (Ibid., p. 83-84, grifo nosso).

Desse modo, a década de 50 “vê emergir um novo conjunto de prosadores que não se identifica já nem com o presencismo nem com o neorrealismo” (Ibid., p. 85). O que irmana esses autores é a valorização estilística da literatura, sem o abandono da “denúncia da injustiça econômica e social, bem como da contestação à ditadura política do Estado Novo” (Ibid., p. 86). Nesse sentido, nessa “Nova Literatura” sobressai o conceito de “irrealismo”, “a grande ausência de nós a nós mesmos” (Ibid., p. 91). A realidade portuguesa, com sua não inserção num projeto coletivo, sua fuga estelar da realidade, seu irrealismo social, “a convicção subterrânea e já triunfante de que não vamos nem estamos indo para lado algum

que mereça o fervor e a pena da caminhada” (Ibid.) é representada por esses novos autores, cujo mérito “é que eles se limitam *a mostrar*, e o que não dizem eleva o que mostram à altura de um símbolo” (Ibid.).

Nas décadas seguintes, 60 e 70, o romance português reflete, de modo indireto, a realidade social e política portuguesa:

A contestação e a desconstrução das instituições dominantes do Estado Novo permanecem, nas décadas de 60 e 70, como a tônica presente, indiretamente, no romance português. Nesse sentido, “a lógica da criação narrativa é, de certo modo, homóloga à lógica do movimento social prenunciador do 25 de Abril: a desconstrução das estruturas clássicas do romance acompanha o apodrecimento e a desconstrução das estruturas do estado totalitário do salazarismo (Ibid., p. 96).

Desse modo, “do ponto de vista do romance português, essa irrupção de forças sociais em permanente conflito com o poder político do Estado Novo” (Ibid., p. 102) se reflete no conteúdo e na forma, que contesta identicamente “a unidade harmônica das categorias narrativas tradicionais” (Ibid.). Um exemplo é a substituição do narrador onisciente pelo narrador em primeira pessoa. Assim, os romances surgidos ao longo das décadas de 60 e 70 só podem ser entendidos à luz dos romances publicados na primeira metade do século, visto que são destes a sua negação contraditória e estrutural (Ibid., p. 108-109).

Nas décadas de 80 e 90, impõe-se a “escrita de um novo realismo que, reabilitando e subvertendo simultaneamente os antigos dispositivos formais do romance, os integra na unidade de uma superior concepção de tempo [...] ao modo fragmentário de um caleidoscópio, unidade sem centro ou de múltiplos centros” (Ibid., p. 111-112). José Saramago expressa, em suas obras, o “desejo de aniquilação definitiva da pobreza, da desigualdade e da injustiça, elevando o homem a senhor da História” (Ibid., p. 138). Além disso, para além do plano literário, Saramago é, em grande parte, o grande responsável pela internacionalização da recente literatura portuguesa, abrindo as portas do mundo para os novos autores (Ibid., p. 139).

Os romances *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* são objetos artísticos produzidos num determinado tempo e num certo espaço. O tempo é hoje, considerando que ambos foram criados há menos de uma década. “Como parte de um todo social, o romance é sempre reflexo do sentido geral harmônico ou desarmonico da história da sociedade e da cultura em que se insere” (Ibid., p. 101). Desenvolvem-se, num caso, numa vila que remete ao Alentejo

português, com sua paisagem de azinheiras e oliveiras, com seus pastores, com o sol picante a arder; noutro, em Benfca, freguesia do concelho de Lisboa. Portugal emerge, pois, de suas páginas. Nas palavras de Eduardo Lourenço (1999):

Portugal vive-se “*por dentro*” numa espécie de isolamento sublimado, e “*por fora*” como o exemplo dos povos de vocação universal, indo a ponto de dispersar o seu corpo e a sua alma pelo mundo inteiro. A imagem é de Camões e todos os portugueses a conhecem de cor. Essa *mitologia* está inscrita na bandeira portuguesa. Portugal é o único país que colocou no centro da sua bandeira a esfera armilar, em suma, a *representação do Universo*. Isso não espanta ninguém e ainda menos os portugueses. Essa imagem não é apenas de *ordem cosmológica* – consagração do papel de Portugal como descobridor de “novas terras e novos céus” –, mas de *ordem crística*: a do convidado modesto sentado no lugar de honra dos eleitos (p. 10, grifo nosso).

Para além da topografia, conforme o fragmento acima, as personagens de José Luís Peixoto nos romances em pauta evidenciam tanto o isolamento quanto a vocação universal do povo português. São, em suma, locais e universais simultaneamente. Nesse sentido, confirmam um dos aspectos preponderantes do romance português contemporâneo pós 25 de abril de 1974 e, principalmente, dos autores surgidos depois do ano 2000: o cosmopolitismo. De acordo com Miguel Real, “é uma geração que não escreve exclusivamente para o público português, dirige-se (sem mensagem) para um público global, um leitor único, mundial” (2012, p. 196). Além disso:

A novidade literária que atravessa as obras dos autores que se iniciaram no romance a partir do ano 2000 reside na existência de uma imensa *pluralidade de gêneros, temas, estilos*, que, *desprovidos de uma unidade interna*, consistente por si só, *podem ser agrupados segundo um conceito externo, de todos aglutinador – o cosmopolitismo* (Ibid., p. 184, grifo nosso).

Por conta desse aspecto, “Portugal vive hoje, nesta primeira década do século, no campo do romance, uma verdadeira *época de ouro* [...] A *internacionalização* é hoje um dado estatístico evidente, possuindo o seu *pico de traduções* por via das obras de Gonçalo M. Tavares e *José Luís Peixoto*” (Ibid., p. 161, grifo nosso). Essa internacionalização deve-se, em parte, como vimos anteriormente, a José Saramago, que abriu novas portas aos novos autores. Tanto é verdade que o próprio José Luís Peixoto reconhece que o fato de ter sido agraciado com o Prêmio José Saramago, em 2001, por *Nenhum olhar* foi crucial para a projeção que alcançou posteriormente.

Notamos que essa nova geração tem em comum a liberdade, “sem complexos de esquerda ou direita, sem preconceitos de fundamentação social ou psicológica, sem pedir desculpa à História” (Ibid., p. 186) e, nesse sentido,

Estes novíssimos autores não comemoram uma tradição, não integram uma escola literária nem se apresentam como membros de uma geração – cada um vive de e para os seus textos individuais, absolutamente singulares, desprezando, porventura inconscientemente, o passado da história da literatura portuguesa, *reinventando e recriando uma genealogia* (isto é, um conjunto de autores) exclusivamente pessoal (Ibid., p. 187).

Em suma, a geração de Patrícia Portela, Gonçalo M. Tavares, *José Luís Peixoto*, João Tordo, Pedro Guilherme-Moreira, Jacinto Lucas pires, Nuno Camarneiro, David Machado, Afonso Cruz, Joana Bértholo, Sandro William Junqueira, Pedro Medina Ribeiro, Ricardo Adolfo, valter hugo mãe..., isto é, o coração do novíssimo romance português [...] não se revê já no cânone do romance português criado nas décadas de 60 e 70, que privilegia a construção formal e concetual da narrativa e a intelectualização da história face à ludicidade narrativa, isto é, face a um novo mundo literário ostentado como jogo lúdico de consciências individuais (Ibid., p. 196, grifo nosso).

Três características, de acordo com Miguel Real, separam estes escritores daqueles emergidos na década de 90:

- 1- O regresso à fonte mais pura, mais tradicional e mais genuína do romance – a capacidade de contar uma história;
- 2- Uma concepção lúdica do romance – a escrita é um jogo narrativo de consciências individuais;
- 3- O cosmopolitismo – os romances são escritos para um leitor mundial.

Para além desses aspectos, convém mencionar que José Luís Peixoto estabelece um estreito contato com seus leitores, arrebanhados nos quatro cantos do mundo. Por meio de um site, <http://www.joseluispeixoto.net/> e de duas páginas na rede social *Facebook*, uma pessoal e outra oficial, que contam, juntas, mais de 22 mil “amigos”, o escritor divulga as suas obras, disponibiliza as suas crônicas e textos em geral. Além disso, percorre diversos países e leva a cabo a vocação última do homem português, desbravador dos novos mundos, estando em preparação, neste momento, traduções em chinês de suas obras. No âmbito desse seu estilo de escritor-viajante, publicou-se em Portugal, no mês de março de 2012, uma edição especial da *Revista Volta ao Mundo* escrita exclusivamente por José Luís Peixoto, onde ele descreve as suas andanças por Miami, Pequim e Moscou. Conforme lembra Antonio Candido, “o público

dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem como criador” (CANDIDO, 2010, p. 48). E mais,

A obra, por sua vez, vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contacto indispensável. Assim, à série autor-público-obra, junta-se outra: autor-obra-público. Mas o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que criou, e o público, a que se dirige; é o agente que desencadeia o processo, definindo uma terceira série interativa: obra-autor-público (Ibid.).

A respeito dessa relação definida em três séries por Candido, transcrevemos abaixo uma crônica, intitulada “Obrigado”, escrita por José Luís Peixoto e publicada na *Revista Visão*, em Portugal, em 9 de fevereiro de 2012:

Às vezes, fico só a olhar para vocês. Aperto os lábios, porque todas as palavras me parecem insuficientes. Aquilo que normalmente se diz nessas ocasiões, aquilo que é aceite pelo protocolo da convivência social, não chega para começar a exprimir todo o invisível que me inunda. Então, quase sempre sentado a uma mesa, fico só a olhar para vocês. Nesses momentos, não ter palavras é muito melhor do que ter rios de palavras. Aquilo que não sei dizer existe com muita força e, se tentasse encontrar-lhe nomes, estaria a diminuí-lo, a transformá-lo em qualquer coisa possível.

É essa a natureza da matéria que partilhamos, é essa a forma daquilo que nos juntou. Sem esse mistério, continuaríamos a seguir os nossos caminhos. Talvez a metros, talvez a quilómetros, talvez em hemisférios distintos, talvez em ruas paralelas, as nossas existências seriam indiferentes uma à outra. Não quero sequer imaginar a possibilidade desse mundo cinzento. Ainda bem que existem os livros, ainda bem que existe esta revista, ainda bem que existem a internet, o facebook, as feiras do livro e todos os lugares físicos e não-físicos onde nos encontramos. Ainda bem que existe o pensamento e a memória. Ainda bem que existe a ternura.

Mesmo havendo palavras, é difícil dizer aquilo que se quer dizer. A voz fica presa na garganta ou antes da garganta. Não vamos cometer esse erro. Vocês foram chegando devagar, foram entrando e quero que saibam que, hoje, são parte da minha família. Penso em vocês entre aquilo que me é mais valioso e, sem explicação, sinto saudades vossas de repente. Muitas vezes, sinto o toque do sol, tão suave, e sorrio ao lembrar-me que vou partilhar esse bem-estar convosco. Sinto-me muito grato pela companhia que me fazem. Convosco, nunca estou sozinho.

Os dias têm horas, minutos, e eu existo em todos eles. Não vejo o mundo apenas a partir das montras das livrarias ou das pequenas fotografias que acompanham estas crônicas, como se tudo estivesse controlado. Sou uma pessoa, Zé Luís, e só muito raramente está tudo controlado. Há vezes, como agora, em que estou num quarto qualquer. Um quarto onde, depois de hoje, nunca mais voltarei. Os meus filhos, a minha mãe, as minhas irmãs estão a milhares de quilómetros, o terreiro das Galveias está a milhares de quilómetros. A distância faz de mim um menino perdido. Há muitos mais exemplos, claro, o coração a bater contra algo que o aperta. Então, vocês chegam e cobrem-me com a força de me desejarem tanto bem. Vocês protegem-me com pensamentos que atravessam oceanos. Comovem-me com esse bem-querer. Obrigado por, entre tantas possibilidades, terem escolhido a mais bondosa. Vocês constroem-me. Devo-vos a pessoa que sou.

E não importa se estivemos no mesmo lugar apenas por um instante há cinco anos, não importa se nunca estivemos no mesmo lugar, aquilo que realmente importa é o segredo luminoso que partilhamos. Não é feito de palavras, mas é transportado por elas. Esse é o nosso lugar, temos almas a vagar nesse universo de sentido. Vocês mostram-me todos os dias que a generosidade pode salvar. Vocês têm muitos rostos, muitas histórias. Eu ouço-vos e encho-me de esperança humana, de amor humano, e transbordo. Mesmo quando estou em silêncio, agradeço-vos por me acrescentarem um sentido tão profundo. Estar-vos grato é estar grato ao mundo inteiro, ao fácil e ao difícil, ao doce e ao amargo. Sem um, não existiria o outro. Mesmo. Sem um, não existiria o outro, repito para que não restem dúvidas. Chegou a hora de, todos juntos, agradecermos pelas contrariedades. São elas, por mais feias, que nos permitem alcançar aquilo que está para lá delas. Ao mesmo tempo, são essas contrariedades, esses silêncios, que nos permitem prestar atenção ao que realmente nos interessa e que, como uma fogueira, nos ilumina o rosto.

Porque nos encontramos, somos uma espécie de irmãos. Fomos capazes de existir sobrepostos e, por mais ou menos tempo, partilhámos a experiência partilhável. Se amanhã tudo se desfizer, saberemos que nos tocámos e espero que, perante o fim, sejamos capazes de nos sentir gratos pelo que tivemos e que é bastante mais do que a maioria das pessoas alguma vez chega a ter.

Em certa medida, boa parte da relação entre José Luís Peixoto e os seus leitores é propiciada e mediada pela tecnologia. Exemplo disso é esta crônica que achamos por bem incluir aqui. Originalmente publicada em uma revista impressa, de circulação nacional, em Portugal, acabou sendo disponibilizada ao público em geral, também, na versão eletrônica, cujo conteúdo normalmente é restrito a assinantes, a pedido de José Luís Peixoto. Nela, ele agradece aos seus leitores. Usa frases como: “Vocês constroem-me. Devo-vos a pessoa que sou”; “Eu ouço-vos e encho-me de esperança humana”; “Agradeço-vos por me acrescentarem um sentido tão profundo”; “Sem um, não existiria o outro. Mesmo. Sem um, não existiria o outro, repito para que não restem dúvidas”.

Nas palavras de Antonio Candido, citadas acima, “o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que criou, e o público, a que se dirige; é o agente que desencadeia o processo” (2010, p. (48). Nesse sentido, José Luís Peixoto é o intermediário entre a sua obra e o seu público e assume este papel de forma exemplar. É um escritor que, longe de refugiar-se numa torre de marfim, busca aproximar-se daqueles que se interessam por sua obra.

Por essa razão, consideramos relevante para o leitor deste estudo, dedicado a dois dos romances de José Luís Peixoto, compreender que, para este escritor, o seu público tem um valor profundo e que, de fato, considera que não existiria sem ele. *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* nos fazem conhecer um pouco mais sobre nós mesmos, na medida em que levantam questões que dizem respeito ao homem de ontem, de hoje e de sempre.

Com seu estilo nomeadamente lírico, no caso de *Nenhum olhar*, apoiado num universo arcaico e rural e em *Cemitério de pianos*, embasado no ambiente urbano de Lisboa, José Luís Peixoto cria romances que, longe de apresentarem um homem, fixado num determinado espaço e/ou tempo, retratam a jornada humana de um modo universal. O momento de encontro consigo mesmo expresso nessas obras converte as suas personagens em Cavaleiros do Graal cujas vidas, paradoxalmente presas ao passado e voltadas para a eternidade, se tornam símbolos daquilo que é demasiadamente humano e mítico, simultaneamente, a busca.

David Harvey, em sua obra *A condição pós-moderna* (2011) lembra que:

A linguagem da beleza é a linguagem de *uma realidade intemporal*. Criar um objeto belo é *ligar o tempo e a eternidade* de maneira a nos *redimir* da tirania do tempo. O impulso de ‘desvalorizar o tempo’ ressurge como a vontade do artista de *redimir por meio da criação* de uma obra ‘forte o bastante para parar o tempo’ (p. 191, grifo nosso).

Nesse sentido, os romances de José Luís Peixoto aqui apresentados condensam o desejo de ligar o tempo e a eternidade. Mesmo no caso de *Cemitério de pianos*, em que estamos diante de uma realidade urbana, existe uma forte conexão com um universo primordial, dos afazeres artesanais. A própria carpintaria, presente nas duas obras, é “um lugar mitológico do cristianismo e da própria biografia real do autor” (CARMELO, 2012, p. 78), cujo pai era carpinteiro. A ideia de redenção relacionada à tirania do tempo expressa acima, em Harvey, é vívida nesses romances de narradores em primeira pessoa, cujas personagens são ambivalentes por excelência. Ao contarem as suas histórias, tentam provar que “o possível é o futuro do impossível” (PEIXOTO, 2012). Retornam ao passado para reescrever o presente e, quem sabe, transformar o futuro. Essa tarefa os coloca precisamente no contexto da modernidade, segundo Zygmunt Bauman:

Como forma de vida, a modernidade torna-se possível assumindo uma tarefa impossível. É precisamente a inconclusividade endêmica do esforço que torna possível e inelutável a vida de contínua inquietação e efetivamente impossibilita que *o esforço venha jamais a cessar* (1999, p. 17, grifo nosso).

Os narradores em primeira pessoa criados por José Luís Peixoto se fragmentam diante dos nossos olhos; se desdobram para, logo em seguida, tentarem recolher os seus pedaços. Sua inquietação é a origem e o sentido último da própria narração. E “a fragmentação é a fonte primária de sua força” (Ibid., p. 20). Luís Carmelo lembra que *Nenhum olhar* e

Cemitério de pianos são obras separadas temporalmente por um evento que modificou sobremaneira o modo de estar no mundo: o 11 de setembro de 2001 (2012, p. 118). Nesse sentido, o primeiro pode ser tomado como um texto profético, por anunciar, um ano antes, o profundo assombro que tomou o mundo naquela fatídica terça-feira em que olhos incrédulos assistiam pela televisão o desmoronar não de dois edifícios, mas de toda uma cultura. De acordo com Carmelo,

O 11 de setembro de 2001 não constituiu um acontecimento que se possa reduzir a um dia. Significou e significa ainda a emergência de uma aparatosa radicalização, antes latente, que, de um momento para o outro, veio interromper a desideologizada euforia tecnológica e global dos anos noventa [...] E a palavra “crise” passou a designar o mundo (2012, p. 115).

As personagens de *Nenhum olhar* antecipam o sentido trágico que o mundo adquiriu pós-11 de setembro. Em certa medida, esse romance evoca ou incorpora a atmosfera de insegurança, de desespero e de abandono na qual o mundo imergiu a partir dessa data. Em contrapartida, *Cemitério de pianos* pode ser tomado como um texto “apostólico”, uma “profissão de fé” acima e apesar de tudo. É o *day after* invertido, pois, ao invés de trazer a concretização da destruição anunciada no apocalítico *Nenhum olhar*, busca ser justamente o seu oposto, reafirma a permanência, a perpetuidade; a ressurreição. Por essa razão, a distância temporal que os separa é também motivo de sua aproximação. Para René Girard, “O testemunho das crises anteriores fornece à meditação das posteriores um suporte que nunca deixa de ser válido” (2008, p. 88). Estabelece-se um contato entre os romances e a crise pela qual a civilização passa que promove um diálogo ideologicamente em oposição e é nessa tensão que adquirem um sentido comum.

Desse modo, os textos de José Luís Peixoto se entrecruzam, tal como o próprio tempo. De acordo com Harvey:

Na sociedade moderna, muitos sentidos distintos de tempo se entrecruzam. *Os movimentos cíclicos e repetitivos* (do café da manhã e da ida ao trabalho a rituais sazonais como festas populares, aniversários, férias, abertura das temporadas esportivas) *oferecem uma sensação de segurança* num mundo em que o impulso geral do progresso parece ser sempre para a frente e para o alto – na direção do firmamento do desconhecido. *Quando o sentido de progresso é ameaçado* pela depressão ou pela recessão, pela guerra ou pelo caos social, *podemos nos reassegurar (em parte) com a idéia do tempo cíclico* como um fenômeno natural a que devemos forçosamente nos adaptar ou *recorrer a uma imagem ainda mais forte de alguma propensão universal estável* (tal como a irascibilidade humana inata) como contraponto perpétuo do progresso (2011, p. 187-188).

Podemos pensar, pois, que *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* são o contraponto um do outro, na medida em que apresentam cosmovisões distintas e complementares. Recorrem ao mito, uma imagem mais forte e estável nesse mundo de incertezas. Conforme Carmelo, “a literatura é – e sempre foi – um dos muitos pontos vitais de reconhecimento do mito” (2012, p. 28). O movimento cíclico e repetitivo que leva à aniquilação em *Nenhum olhar* é regenerado em *Cemitério de pianos* e dá lugar a uma visão de mundo que, mais do que professar a esperança, clama por ela.

O FOCO NARRATIVO

Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter. Mas que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência...

Pedro Nava

As razões que me impelem a escrever são múltiplas, e as mais importantes são, segundo me parece, as mais secretas. Talvez seja esta sobretudo: colocar algo ao abrigo da morte.

Andre Gide

Entre os teóricos da literatura é senso comum que a análise do ponto de vista é especialmente relevante. Seleccionamos alguns autores a fim de observar o que eles comentam a respeito desse aspecto estrutural da narrativa. O critério de seleção obedece ao nosso desejo de introduzir, ainda que de forma reduzida, as diferentes nomenclaturas que existem a respeito do assunto, com o intuito de explicitar a complexidade inerente aos estudos acerca do ponto de vista ou foco narrativo.

Em seu *Dicionário de termos literários* (2004), Massaud Moisés explica que “Ponto de vista é sinônimo de ‘foco narrativo’, ‘foco de narração’, ‘visão’, ‘ângulo visual’ e diz respeito ao prisma adotado pelo narrador de conto, novela e romance. Corresponde à indagação: quem narra? e de que perspectiva?” (MOISÉS, 2004, p. 362). Além disso, alerta:

A questão do ponto de vista está longe de apresentar unanimidade de juízos; permanece aberta a novas incursões interpretativas, ao mesmo tempo que continua a sugerir não só teorizações cada vez mais sutis e pormenorizadas, como também análises textuais rigorosas e fecundas (Ibid., p. 363).

Em outra obra, *A análise literária* (2002), esse mesmo estudioso afirma categoricamente que “a análise de um conto, uma novela ou um romance não pode prescindir desse aspecto, sob pena de escamotear um fator de capital relevância na estrutura da obra ficcional” (MOISÉS, 2002, p. 114). Cândida Vilares Gancho, autora de *Como analisar narrativas* (2002) declara:

Não existe narrativa sem narrador, pois ele é o elemento estruturador da história. Dois são os termos mais usados pelos manuais de análise literária para designar a função do narrador na história: foco narrativo ou ponto de vista. Tanto um quanto outro se referem à posição ou perspectiva do narrador frente aos fatos narrados (GANCHO, 2002, p. 26).

Yves Reuter, por sua vez, na obra *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração* (2002), considera que é essencial distinguir entre o escritor e o narrador:

O escritor é um ser humano que existiu ou existe, em carne e osso, no nosso universo. Sua existência se situa no “não texto”. Ao seu lado, o narrador – aparente ou não – só existe no texto, por intermédio de suas palavras. De qualquer modo, ele é um enunciador interno: aquele que, no texto, conta a história. O narrador é fundamentalmente constituído pelo conjunto de signos lingüísticos que dão uma forma mais ou menos aparente àquele que narra a história (REUTER, 2002, p. 19).

O alerta de Yves Reuter é fundamental para a análise do romance, na medida em que é neste gênero que o leitor busca a maior verossimilhança, ou, nas palavras de Wolfgang Kayser, na sua *Análise e interpretação da obra literária* (1985),

O público permite, exige até a poetização do mundo prosaico. Reina aqui uma estranha *coincidentia oppositorum*: por um lado, deseja-se que o romance derive da fantasia como a força mais poética; por outro lado, deseja-se, todavia a verossimilhança, a realidade, mesmo a certificação do que é narrado (KAYSER, 1985, p. 400).

O equívoco de confundir o escritor com sua obra deriva desse desejo do leitor de encontrar paralelos entre a vida – real – do escritor e a vida – ficcional – criada por ele, especialmente nos romances em primeira pessoa, ou seja, nas obras que trazem narradores-personagens, tal como os romances de José Luís Peixoto aqui em questão.

Para Bakhtin, na obra *Estética da criação verbal* (2003), agir dessa maneira em relação a um romance, ou seja, procurando equivalências entre autor e narrador, tem como consequência ignorar-se o elemento essencial: a forma do tratamento. Bakhtin considera “particularmente absurdas comparações factuais da visão de mundo da personagem e do autor e as explicações de uma pela outra” (2003, p. 8). Além disso, ainda de acordo com o filósofo da linguagem russo, mesmo quando o escritor “põe suas idéias diretamente nos lábios da

personagem [...] costuma haver uma reformulação do pensamento para que corresponda ao conjunto da personagem” (Ibid., p.8-9). Esclarecido isto, podemos prosseguir.

Para Paul Ricoeur, “O ponto de vista, diremos, designa numa narrativa em terceira ou em primeira pessoa a orientação do olhar do narrador em direção a seus personagens e dos personagens uns em direção aos outros” (2010, v. 2, p. 162).

De fato, o autor tem o poder de escolher a orientação do olhar de seu(s) narrador(es) e pode, ainda, mudar, no momento em que desejar, tal direção. Para o leitor, o que realmente importa é “se a mudança de atitude é crível, provável, verossímil” (FORSTER, 1969, p. 68).

Gostaríamos, neste momento, de ressaltar que os romances de José Luís Peixoto aqui apresentados têm em comum, acima de tudo, a pluralidade narrativa. Ricoeur nos lembra que “as mudanças de ponto de vista se tornam *vetores de estruturação*” (2010, v. 2, p.163, grifo nosso). Massaud Moisés, em *A análise literária*, considera que “o emprego de mais de um foco narrativo, como na ficção moderna de vanguarda, denota o esforço de atingir a ‘verdade’ ficcional completa” (2002, p. 114).

Acerca dessa modalidade de foco narrativo, Mario Vargas Llosa lembra que William Faulkner, em sua obra *Enquanto agonizo* (2009), faz uso de muitos narradores para contar a mesma história:

O exemplo mais óbvio dessa passagem do bastão narrativo – ou guinadas espaciais - que me ocorre é o de *Enquanto agonizo*, o romance em que Faulkner descreve a viagem da família Bundren através do mítico território sulista para enterrar a mãe, Addie Bundren, que queria que seus ossos repousassem na sua terra natal. [...] A história é contada por muitos narradores: todos os membros da família Bundren. A história se desenvolve através da lembrança de cada um, criando uma *perspectiva itinerante e pluralista*. O narrador é sempre um narrador-personagem, envolvido na ação e inserido no espaço narrado (LLOSA, 2006, p. 66, grifo nosso).

Da mesma forma, aqui, ambas as narrativas apresentam narradores-personagens ou, de acordo com Kayser, trata-se de narrações subjetivas, *Ich-Erzählung*, ou “conto na primeira pessoa”. Sobre esse modo de narração, Kayser ainda afirma que “à narrativa em primeira pessoa se atribuiu certo caráter dramático, por o leitor entrar nela em contacto imediato com a realidade poética” (1985, p. 213-214). E mais,

A relação do narrador com o público e com a matéria (objectividade) denomina-se *atitude narrativa*. A sua exacta compreensão é da maior

importância para a interpretação da obra. A atitude narrativa adoptada por cada autor está em íntima relação com o estilo da obra (Ibid., p. 215).

A atitude narrativa escolhida por José Luís Peixoto para um de seus narradores em *Cemitério de pianos* é a seguinte: “*Quando* comecei a ficar doente, soube logo que ia morrer [...] Depois, nas últimas semanas da minha vida, fui para o hospital” (PEIXOTO, 2006, p. 11, grifo nosso). Eis a frase que inaugura o romance. Trata-se de um narrador que assiste aos fatos “de fora”, por um lado, por já estar morto, mas “de dentro”, por outro, por configurar-se como um narrador em primeira pessoa, interessado, personagem protagonista que é. Sobre este tipo específico de narrador, citando a obra machadiana *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Kayser afirma que:

Foi uma ideia muito feliz escolher, como narrador, um ‘defunto’ que compõe as suas memórias ‘cá no outro mundo. O leitor, participando desta ficção pela qual logo entra num mundo poético, fica assim, desde o início, com a curiosidade de saber o que este narrador vai lhe dizer do seu *estranho ponto de vista* (1985, p. 223, grifo nosso).

No caso do narrador-defunto, o passado interiorizado é exteriorizado no presente da narração e, dessa forma, no espaço da narrativa, convivem passado e presente. Quando o narrador recupera o passado, os fatos que deixaram marcas em sua memória, aqueles que proporcionaram prazer e/ou dor, tanto uns quanto outros são redimensionados, mas, ainda assim, suscitam os mesmos sentimentos. Por outro lado, não é privilégio do defunto-autor essa relação polémica com o passado. Como veremos na análise propriamente dita dos romances em questão, a memória cumpre um papel fundamental na elaboração discursiva do narrador em primeira pessoa – seja ele defunto ou não. Por essa razão, nos deteremos nos conceitos de “memória” e de “recordação”.

Em relação à totalidade de sentimentos, à extensa gama de visões expostas na narrativa, podemos pensar no que Henry James escreveu no prefácio de *Pelos olhos de Maisie* (1994), cujo título original, em inglês, é muito mais explícito quanto à relativização dos fatos e pessoas vistos pela menina Maisie: *What Maisie knew*, ou seja, *O que Maisie sabia*. No fragmento que transcrevemos abaixo, Henry James explica o procedimento que adotou para criar Maisie:

Assim sendo, lancei-me à tarefa de apresentar *tudo*, toda a situação ao redor da criança, porém, apenas *por meio das ocasiões e conexões de sua*

proximidade e sua atenção; apenas as coisas tal como poderiam aparecer diante dela e interessá-la, tocá-la e afetá-la, bem ou mal, contribuindo para a sua percepção ou prejudicando-a, de modo que nós, testemunhas como ela, menos presentes, porém, mais críticos que ela, nos sentíssemos em posse da totalidade da situação (1994, p. 300, grifo nosso).

Os fatos, portanto, apresentados neste romance de James, correspondem àqueles mais significativos para Maisie, que a interessaram, tocaram-na e afetaram-na. Contudo, o narrador de *Pelos olhos de Maisie*, é um narrador em terceira pessoa, onisciente, ou seja, não interessado.

Segundo Percy Lubbock,

Para o romancista, o uso da primeira pessoa constitui, sem dúvida, uma fonte de alívio no tocante à composição. Esta se faz espontaneamente ou, pelo menos, ele assim o imagina; pois o herói dá à sua história uma unidade irrevogável, pelo simples fato de contá-la. *Sua carreira talvez não pareça harmonizar-se de modo lógico e artístico; mas todas as partes dela se unem entre si pela coincidência de pertencerem ao mesmo homem.* Quando ele próprio a narra, o fato sobressai com vantagem; *a primeira pessoa congloba uma história descosida e fragmentária e marca-a, a seu modo, como um todo* (1976, p. 86, grifo nosso).

A partir das palavras de Lubbock expostas no fragmento acima, podemos pensar que a narrativa em primeira pessoa é aquela que traz a assinatura do(s) narrador(es) e, dessa forma, estabelece uma lógica interna para atingir a verossimilhança. A unidade e/ou a verdade são alcançadas ao longo de todo o processo de narração, ou antes, estão incrustadas nesse processo. Não é possível compreender uma obra narrada em primeira pessoa sem levar em conta que os acontecimentos apresentados na narrativa são produtos da visão daquele indivíduo, daquela personagem que conta a sua vida. O romancista, conforme Lubbock explica, é um instrumento a serviço do narrador e, por essa razão, tem maior liberdade na composição da obra, visto que as possíveis e prováveis incongruências que surgem na narração em primeira pessoa são, em última instância, de “responsabilidade” do narrador. É o que ocorre em *Nenhum olhar* e em *Cemitério de pianos*, com a agravante de que, nesses casos, são narradores-protagonistas em primeira pessoa, diferentemente de Maisie, na citada obra de James.

Os principais narradores de *Nenhum olhar*, José, no Livro I e seu filho José, no Livro II, e um dos narradores de *Cemitério de pianos*, Francisco Lázaro, o filho, se encaixam naquele tipo de narração chamado de “monólogo interior” que, muitas vezes, evolui para a técnica que

conhecemos pelo nome de “fluxo de consciência”. Esta última modalidade é, inclusive, predominante em *Nenhum olhar* e no caso de Francisco Lázaro, filho, em *Cemitério de pianos*.

De acordo com Lígia Chiapinni Moraes Leite,

O *monólogo interior* implica um aprofundamento maior nos processos mentais, *típico da narrativa deste século*. A radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslanchando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. É o *deslizar do monólogo interior para o fluxo de consciência* (2007, p. 67-68).

Em *Foco narrativo e fluxo da consciência* (1981), Alfredo Leme Coelho de Carvalho explica que:

Muito ligado ao problema do foco narrativo é a apresentação, na obra ficcional, do chamado “fluxo da consciência”. Trata-se, na verdade, da especialização de um determinado modo de foco narrativo. Poderíamos definir o método como a *apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens* (1981, p. 51).

Mais adiante, Carvalho esclarece que uma das técnicas do fluxo de consciência é aquela denominada solilóquio:

Nesta técnica há o *fluxo de consciência* apresentado com a presunção de uma audiência e sem a interferência do autor. *Diferencia-se do solilóquio* encontrado no drama pela diversidade de situação e pela debilidade da coesão lógica. [...] *Os pensamentos são enunciados como se o fossem para ser ouvidos* (Ibid., p. 57-58).

Desse modo, observamos que o modo narrativo denominado fluxo da consciência pode, em certos casos, desdobrar-se em solilóquio que, além de apresentar “o que se passa na consciência de um ou mais personagens” (CARVALHO, 1981, p. 51), “os pensamentos são enunciados como se o fossem para ser ouvidos” (Ibid., p. 57-58).

Nem sempre ocorre o uso do solilóquio em *Nenhum olhar*, mas é invariável quando se trata das vozes narrativas de José-pai e de José-filho. No Livro I, José-pai afirma: “*Mulher*, não sei o que fomos (PEIXOTO, 2005, p. 95, grifo nosso). E, no Livro II, José-filho: “Não me perdeste, *mãe*” (Ibid., p. 134). Observamos em ambas as sentenças o vocativo: “mulher”, na primeira e “mãe”, na segunda, que supõem a presença física dessas interlocutoras. Do mesmo

modo, Francisco Lázaro-filho, em *Cemitério de pianos*: “perdoa-me, *menina*. Por favor, perdoa-me [...] Peço-te: perdoa-me (Id., 2006, p. 225). Os vocativos são comumente usados para se dirigir a quem escuta. José “chama” a sua mulher como se ela estivesse presente, tal como José-filho dirige-se à mãe e Francisco Lázaro à menina pianista.

Concluimos que José, no Livro I, seu filho, José, no Livro II e Francisco Lázaro-filho são narradores que se expressam por meio do fluxo de consciência ou uma de suas variantes, o solilóquio. Em seu *Dicionário de termos literários* (2004), Massaud Moisés esclarece que:

Termo cunhado por Santo Agostinho no seu *Liber Soliloquiorum* (386-387) [...], o *solilóquio* é, acima de tudo, uma *convenção teatral*. Mas também pode ser encontrado nas formas narrativas de expressão literária. Consiste na situação em que a *personagem está sozinha e profere em voz alta os seus pensamentos: fala para si própria, de modo a tornar-se sujeito e objeto da ação verbal* (2004, p. 431).

Com Moisés, portanto, compreendemos que, no solilóquio, não necessariamente existe a presença física de interlocutores, pois a personagem pode estar sozinha, proferindo em voz alta os seus pensamentos. “Fala para si própria, de modo a tornar-se sujeito e objeto da ação verbal” (Ibid.).

Em *Cemitério de pianos*, não há essa coincidência do modo narrativo entre os narradores como em *Nenhum olhar*. Francisco Lázaro-pai narra os acontecimentos de forma linear, cronológica e objetiva:

Tinha catorze anos quando a minha mãe ficou doente. Numa semana, conheciam-se-lhe todos os ossos e todas as veias do corpo. A sua pele tornou-se amarelada. O seu olhar ficava parado em pontos. Supliquei-lhe que não morresse. Pedi-lhe por tudo. Mas, passadas algumas semanas, morreu (PEIXOTO, 2006, p. 25).

Em contrapartida, Francisco Lázaro-filho sustenta a narração enquanto corre a maratona nas Olimpíadas de Estocolmo:

e levanto-me. Não posso parar. Esfrego as mãos para expulsar da pele a memória das pedras, dos grãos soltos de areia. As pedras ardem: brasas. A imagem de Estocolmo ondula. As fachadas das casas contorcem-se. Crescem bolhas nas cores das casas, buracos

porque talvez fosse uma tarde de junho. Não consigo ter a certeza. Também podia ser uma tarde do fim de maio, ou mesmo de julho, mas não estava muito calor (Ibid., p. 232).

Yves Reuter, utilizando outra terminologia, explica que se trata de um “narrador homodiegético e perspectiva passando pela personagem”, ou seja, “o narrador conta o que acontece *no momento em que acontece* (e não de maneira retrospectiva). Ele narra no presente, o que dá uma impressão de simultaneidade entre o que ele percebe e o que diz” (REUTER, 2002, p. 83). É o que ocorre numerosas vezes em *Nenhum olhar*: “Este silêncio de esperar inquieta-me” (PEIXOTO, 2005, p. 9) e em *Cemitério de pianos*: “peso, as pernas, os braços a alternarem-se. Ou talvez seja o sangue dentro do corpo a pesar-me, a esgotar-me. A camisola e o calção colam-se à graxa. O suor que não transpiro ferve-me por baixo da pele” (Id., 2006, p. 232). Reuter chama a atenção para o fato de que “tem-se a impressão de se estar ‘na pele’ da personagem, bem perto de suas sensações e de seus pensamentos, à medida que eles vão se formando” (REUTER, 2002, p. 84). Contudo, nem sempre isso ocorre nos romances em questão. Intercalam-se diversas instâncias narrativas, não existindo, portanto, uma isonomia narrativa.

Em *Nenhum olhar*, o mesmo José que nos fala no presente também utiliza os verbos no pretérito, como atesta o fragmento a seguir:

Mulher. A tua pele branca *foi* um verão que quis viver e me foi negado. Um caminho que não me *enganou*. *Enganou-me* a luz e os olhos foscos das manhãs revividas. *Enganou-me* um sonho de poder ser o filho que *fui*, a correr pelos campos todo o dia, a medir as searas pelo tamanho dos braços abertos; *enganou-me* um sonho de poder ser o filho que *fui* no teu homem e no teu rosto, no teu filho, nosso. Não há manhãs para reviver, *sei-o* hoje. Não se podem construir dias novos sobre manhãs que se *recordam* (PEIXOTO, 2005, p. 53, grifo nosso).

Essa variação de tempos verbais acaba por corporificar a própria oscilação psíquica da personagem, que intercala recordações: “A tua pele branca foi um verão”; ressentimentos: “Enganou-me um sonho...”; constatações repletas de amargura: “Não há manhãs para reviver, sei-o hoje”; e o círculo se fecha com um pessimismo que não admite condescendências em relação ao futuro ou ao passado: “Não se *podem* construir dias novos sobre manhãs que se *recordam*”. O verbo “poder”, utilizado no plural, na forma negativa e reflexiva, por meio da partícula “se”, potencializa e universaliza o referido pessimismo. Dizer: “Não se podem” é dizer: “Ninguém pode”. A personagem não está deliberando somente a respeito de *sua* vida; está, sim, tirando conclusões assertivas a respeito da vida como um todo, e estabelece, dessa maneira, o diálogo com o outro. A partir dessa aproximação da fronteira eu-outro, José percebe que pior do que não ser feliz é saber que ninguém pode ser.

Em *Cemitério de pianos* observamos também a variação de tempos verbais num mesmo período: “*Ela tinha* os cabelos apanhados num laço, *era uma menina* e, no seu rosto, havia qualquer milagre: pureza: que eu não sabia descrever”, para, logo a seguir: “*A minha mulher resolve* não ter medo e, de repente, num impulso, *envolve* a maçaneta com a força dos dedos e abre a porta” (Id., 2006, p. 45-46, grifo nosso). Notamos que o narrador está se referindo à mesma mulher em ambos os excertos. No primeiro, ele a descreve tal como a captou no dia em que a conheceu; no segundo, acompanha um dia na vida dela, já viúva. Estas anacronias persistem tanto aqui quanto em *Nenhum olhar* e estão a serviço do discurso do narrador em primeira pessoa, que evoca simultaneamente o passado, o presente e, em alguns casos, “prevê” o futuro.

Desse modo, conforme havíamos afirmado anteriormente, os narradores aqui podem ser definidos como homodiegéticos e perspectiva passando pela personagem, mas também coincidem com o conceito de narrador homodiegético e perspectiva passando pelo narrador:

Esta combinação é tipicamente a das autobiografias, das confissões, dos relatos nos quais *o narrador conta sua própria vida retrospectivamente*. Possui, em consequência, um saber mais significativo de cada uma das etapas anteriores de sua vida *e pode, portanto, prever*, quando fala dos seus cinco, dez ou quinze anos, o que acontecerá mais tarde (REUTER, 2002, p. 81-82, grifo nosso).

Esse poder de vaticínio pode ser encontrado em numerosas passagens, em ambos os romances. Vejamos, a seguir, alguns exemplos:

Há de ser um instante em que não se veja um pardal, em que não se ouça senão o silêncio que fazem todas as coisas a observar-nos. *Chegará. Hei de* distingui-lo no horizonte. Tão bem quanto sei isto *agora*, sabia-o *ontem* quando entrei na venda do judas e pedi o primeiro copo e pedi o segundo e pedi o terceiro. Mais, sabia que por toda a planície *se calarão* as cigarras e os grilos. De encontro ao céu, as oliveiras e os sobreiros *hão-de* parar os ramos mais finos; num momento, *hão-de* tornar-se pedra (PEIXOTO, 2005, p. 7, grifo nosso).

O castigo que escolhi para mim próprio *é saber aquilo que aconteceu a seguir* (Id., 2006, p. 62, grifo nosso).

O relógio da cozinha: *dentro de poucos minutos*, a Maria *terá de sair* para voltar à fábrica. *Quando atravessar* a porta, a minha mulher, em silêncio, *terá começado* a dar colheres de sopa à Íris. A Maria *descerá* as escadas, *encontrará* a rua, a luz, o tamanho dos prédios, os automóveis, julho, os cães abandonados com sarna, e, *durante todo o caminho*, *sentirá* arrependimento, pena e medo (Ibid., p. 87, grifo nosso).

Nos trechos retirados dos romances, os narradores utilizam marcadamente os verbos no futuro e declaram saber o que aconteceu e o que acontecerá. Por se tratar, em ambos os casos, de narradores em primeira pessoa, esses são aspectos intrínsecos à sua condição: o narrador que conta a própria vida detém esse poder. Contudo, nem todo narrador em primeira pessoa decide explicitar na narração essa sua condição. Aqui, tanto em *Nenhum olhar* quanto em *Cemitério de pianos*, podemos verificar que existe o desejo dos narradores de alertar o leitor sobre o que virá, de profetizar.

Segundo Kayser,

Como expressão da grande distância com relação ao assunto narrado e da sua completa visão de conjunto desenvolveu-se precisamente na epopéia um traço estilístico que certamente se pode encontrar noutras narrativas, mas então sempre igualmente como sintoma da onisciência épica: a *antecipação* [...]. Um exame mais minucioso da técnica de antecipação mostra ainda que o véu se levanta só um pouco e dum só lado, resultando disto antes um aumento da expectativa no “como” do decurso e nos caminhos que vai seguir [...]. Não são raros os casos em que o narrador apenas dá as disposições íntimas para o que há-de vir. *A função mais importante das antecipações é, porém, dar um sentido vivo da unidade e do arredondamento do respectivo mundo poético* [...] As antecipações na literatura dão ao leitor a plena certeza de que o mundo de cada obra não é amorfo nem difuso e que será recompensada a plena comparticipação da alma nas figuras e nos acontecimentos (1985, p. 217-218, grifo nosso).

Conforme Kayser explica, as prolepses presentes no romance criam uma expectativa de compreensão no leitor, amenizando as passagens obscuras, funcionando como uma contrapartida para aqueles momentos em que o leitor sente que está perdendo o fio da meada, mergulhado nos pensamentos do narrador. As antecipações são pequenas clareiras que o narrador espalha ao longo do romance com o intuito de mostrar ao leitor que mais adiante haverá uma saída, ou melhor, ainda que não haja nenhuma saída para o narrador na história que conta, o leitor reconhecerá o esforço empreendido pelo narrador para “mostrar tudo”, até mesmo o que ainda está por vir.

Ora, paralelamente a esse movimento prospectivo, que implica saber o que virá, existe outro, retrospectivo, que diz respeito à memória. É sobre ela que Francisco Lázaro-filho cisma, em *Cemitério de pianos*: “Não há nenhuma diferença entre aquilo que aconteceu mesmo e aquilo que fui *distorcendo* com a imaginação, repetidamente, repetidamente, ao longo dos anos” (PEIXOTO, 2006, p. 144-145, grifo nosso). E depois: “A minha memória

sou eu *distorcido* pelo tempo e misturado comigo próprio” (Ibid., p. 145, grifo nosso). Se atentarmos para a etimologia da palavra “distorcer”, veremos que ela deriva do latim, *distorqueo*, “voltar para um e outro lado” e significa “alterar”, “desvirtuar” (HOUAISS, 2001, p. 1061). Aqui, encontramos a chave para compreender o processo de criação dos romances em primeira pessoa: a questão da memória. Ora, os romances em primeira pessoa são construídos de maneira a fazer crer ao leitor que a história é contada por um (ou mais de um) narrador-personagem, então, é produto da memória desse narrador.

Observamos que o vocábulo “distorcer”, destacado acima, nas duas últimas citações do romance, aparece primeiro no gerúndio, “distorcendo” e, depois, como adjetivo, “distorcido”. Essas duas variações são em si mesmas uma espécie de paradigmas do processo memorialístico: *distorcendo* e *distorcido*. A primeira remete ao processo em andamento, aquilo que acontece com a memória ao longo do tempo; o segundo, diz respeito ao processo concluído, finalizado: *distorcido*. Eis o que se dá com a história contada pelo narrador em primeira pessoa: ao longo de toda a narrativa o leitor se depara com o narrador contando/distorcendo os fatos de sua vida, as partes de sua existência e, ao final, o romance como um todo é o produto final dessa memória: é o todo *distorcido* pela memória.

Intrínseca à questão da memória está a questão do tempo. Francisco Lázaro-filho afirma:

Quando me lembro de ter quatro anos e de estar a brincar no quintal, *não sei onde terminam as imagens que os meus olhos de quatro anos viram* e que permanecem até hoje comigo *ou onde terminam as imagens que inventei* sempre que tentei lembrar-me dessa tarde (PEIXOTO, 2006, p. 145, grifo nosso).

Compreendemos que a memória também é refém do tempo, na medida em que o indivíduo já não tem certeza de que as suas lembranças se referem a coisas que de fato existiram ou se foram, de algum modo, transformadas/distorcidas pelo tempo.

Seja como for, na narrativa, interessa ao leitor acreditar que o narrador conta aquilo que sabe/lembra e que mesmo as lembranças errôneas dizem algo a respeito dele. “O que” aconteceu é menos relevante, na narrativa em primeira pessoa, do que “como” determinado acontecimento ficou impresso na memória do narrador.

De acordo com Lucia Castello Branco,

O processo da memória não deve ser entendido apenas como preenchimento de lacunas, recomposição de uma imagem passada, como querem as tradicionais concepções acerca da memória e da linearidade do tempo, mas também enquanto a própria lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem. Considerar isso é admitir que o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir de faltas, de ausências; é admitir, portanto, que o gesto de se debruçar sobre o que *já se foi* implica um gesto de edificar o que *ainda não é*, o que virá a ser (1994, p. 26).

Mais adiante, no capítulo dedicado à questão da memória como elemento marcadamente revelador nas narrativas em primeira pessoa, trataremos da função memorialística de forma mais ampla. Por ora, observamos que a dicotomia presença-ausência é preponderante na análise dos romances em questão por iluminar não apenas o que é dito/revelado por meio da narração, mas também o que não é dito/revelado pelos narradores. Conforme Lúcia Castello Branco, as lacunas existentes na memória são matéria imprescindível na construção de narrativas em primeira pessoa. Nesse tipo de narrativa, o processo de narrar está em íntima ligação com a construção de um outro eu.

Além disso, “não é por acaso, portanto, que *Mnemosyne*, como mãe das Musas, preside à função poética e garante ao poeta a capacidade de *vidência*, o que o aproxima dos *profetas*, e assinala, mais uma vez, a *íntima relação entre a memória e o futuro*” (Ibid., p. 26, grifo nosso). Quando Francisco Lázaro-filho nos diz que “não há nenhuma diferença entre aquilo que aconteceu mesmo e aquilo que fui distorcendo com a imaginação, repetidamente, repetidamente, ao longo dos anos”, está também nos alertando sobre a natureza dos fatos narrados. Conforme Jean Pouillon,

a lembrança não é uma realidade e sim uma operação: não existe lembrança, nós nos lembramos. Nós nos lembramos captando em alguma coisa que nos esteja sendo dada uma outra coisa que não nos é dada: *a significação do passado* (POUILLON, 1974, p. 40, grifo nosso).

Ora, especificamente no caso de Francisco Lázaro-pai, o defunto-autor, a função memorialística assume um papel fundamental na narração, ou seja, no momento mesmo em que se desenrola o seu discurso. Para Lucia Castello Branco,

não é por acaso que, mais que outros tipos de escrita, as “escritas do eu” terminem por desembocar nos abismos da subjetividade e, portanto, nos abismos da morte. Afinal, o que resta ao sujeito além de sua vicariedade, que

só lhe garante existência no momento em que se dá o seu desaparecimento? Este o paradoxo do tempo presente – presentificar a ausência. Este o paradoxo do sujeito – ser onde falta, onde *já não é* (1994, p. 48-49).

A afirmação de Lúcia Castello Branco de que o paradoxo do tempo presente é “presentificar a ausência” e o paradoxo do sujeito é “ser onde falta, onde já não é” descreve o fenômeno da narração realizada pelo defunto-autor. Ele, mais do que ninguém, “revive” por meio da narração. Mais do que qualquer outra personagem, o defunto-autor tem sua existência condicionada ao processo narrativo. Visto que está morto, só é possível sua “ressurreição” como personagem que narra a própria vida. Seu desaparecimento como ente corporificado para as outras personagens é problematizado na sua presença autoral. Além do mais, seu saber amplo em relação a todos os acontecimentos e a todas as outras personagens depende da sua condição de morto. Para ele, o futuro não é mais uma possibilidade de transformação do passado, mas a narração implica numa oportunidade de redenção. Enquanto narra, o defunto-autor revive e reavalia suas ações passadas. Para ele, narrar é tornar factível a compreensão de sua vida.

Por outro lado, Francisco Lázaro-filho inaugura a sua narração com a seguinte declaração: “não quero apenas ter este nome, quero ser dono dele” (PEIXOTO, 2006, p. 93). O capítulo intitula-se “Partida” e refere-se não só ao início de sua narração, mas também à partida da maratona, ao começo da corrida. Portanto, a personagem está simultaneamente narrando a sua vida e correndo a maratona pela qual pretende torná-la reconhecida, imortalizada. Para Lucia Castello Branco, “o nome próprio funciona não só como um signo que aponta para a singularidade do sujeito, mas como aquele que lhe garante uma ancoragem, uma situação, um lugar” (1994, p. 50). Para a autora, esse processo de assunção de um nome próprio é uma tentativa de edificação do sujeito (Ibid., p. 51).

Dessa maneira, Francisco Lázaro-filho busca edificar a sua vida por meio da maratona. Vencer a corrida, para ele, implica numa conquista identitária. Metonimicamente, ser o campeão é ser dono do próprio nome e, conseqüentemente, inscrever-se na história como alguém único. No caso de Francisco Lázaro, esse desejo de se reafirmar como sujeito por meio da assunção do nome próprio é potencializado pelo fato de que, ele, o Francisco maratonista, tem o nome idêntico ao de seu pai, o Francisco carpinteiro. O filho não quer ser a imitação, a cópia; não quer espelhar o original. Pretende ser, sim, o excepcional, o único. A própria narrativa distingue, por meio da expressão, esses dois Franciscos tão próximos e tão díspares ao mesmo tempo. O pai surge por meio de uma narração linear, cronológica; o filho,

pela técnica do fluxo da consciência, ou seja, fazendo jorrar as palavras conforme percorre - corre - as ruas de Estocolmo.

Em *Nenhum olhar* não se manifesta em José, filho de José, esse desejo de apartar-se da figura paterna, ou mesmo da materna. Em dado momento, no Livro II, José afirma: “Mãe, estás ao lume e tremes de frio, como tremem geladas as brasas a arder, e lá na distância onde és *o espelho* da noite sabes que nunca te odiei. *Sou teu filho e teu reflexo*” (PEIXOTO, 2005, p. 131, grifo nosso).

Mikhail Bakhtin reflete sobre as “escritas do eu” em *Estética da criação verbal*: “Entendo por biografia ou autobiografia (descrição de uma vida) a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida” (2003, p. 139). O estudioso russo não chega a criar uma nomenclatura para o narrador em primeira pessoa, mas ilumina este aspecto chamando o autor de biografia de “o outro possível”:

O autor de biografia é aquele outro possível, pelo qual somos mais facilmente possuídos na vida, que está conosco quando nos olhamos no espelho, quando sonhamos com a fama, fazemos planos externos para a vida; é o outro possível, que se infiltrou na nossa consciência e frequentemente dirige os nossos atos, apreciações e visões de nós mesmos ao lado do nosso eu-para-si (Ibid., p. 140, grifo nosso).

Podemos pensar que tanto José-filho, em *Nenhum olhar*, quanto Francisco-filho, em *Cemitério de pianos*, são paradigmas, nos respectivos romances, desse “outro possível”. Apesar de serem narradores-personagens, como a maioria das personagens desses romances, carregam em si o fardo da hereditariedade, inclusive nos nomes próprios, idênticos aos de seus pais. Especialmente para essas duas personagens, como veremos, a existência do “outro possível”, que surge com a narração de suas vidas, implica um processo de auto-afirmação com desfechos que podem ser considerados simultaneamente opostos e complementares. Ainda que José, no Livro II, não expresse formalmente, como Francisco, que declara: “não quero apenas ter este nome, quero ser dono dele” (PEIXOTO, 2006, p. 93) a vontade de apartar-se da figura paterna (ou materna), ele atravessa um momento de crise em que trava uma luta entre o seu desejo, que é fugir com a mulher de Salomão, e a consciência do que a realização desse desejo significaria de sofrimento para a sua mãe, para o seu primo, seres que amam José profundamente e, por conseguinte, para si mesmo. Bakhtin concebe que “Esse amor da mãe e das outras pessoas, que desde a infância forma o homem de fora ao longo de

toda a sua vida, dá consistência ao seu corpo interior” (2003, p. 47). A escolha de José por não ir repousa em componentes do cristianismo. Para Bakhtin,

Em Cristo encontramos a síntese, única pela profundidade, do *solipsismo ético*, do *rigor infinito do homem consigo*, isto é, de uma atitude irrepreensivelmente pura em face de si mesmo com a bondade ético-estética para com o outro: aqui, pela primeira vez, apareceu o *eu-para-mim* infinitamente profundo, não frio mas *desmesuradamente bondoso com o outro* (2003, p. 52).

José é incapaz de ferir esse princípio de “rigor infinito consigo” e atende ao pedido da mãe. Sacrifica a si mesmo. “Não vás. E não fui. Não me perdeste, mãe” (PEIXOTO, 2005, p. 134). Conforme Bakhtin, “Daí que em todas as normas de Cristo contrapõe-se o *eu* ao *outro*: o *sacrifício* absoluto *para mim* e o *perdão* para o *outro*” (2003, p. 52). José abre mão do instante único pelo qual esperou em sua existência: “Ainda que todo dia, toda a vida, tivesse esperado aquele instante” (PEIXOTO, 2005, p. 134) e cede ao pedido da mãe: “Não me perdeste, mãe [...] E não te culpo de nada [...] Não te culpo de nada” (Ibid.). Na mesma sentença, estão implícitos, conforme as normas de Cristo, o sacrifício: “não me perdeste” e o perdão: “não te culpo de nada”.

Ambos os romances levantam questões identitárias que somente poderiam ser resolvidas por meio da existência de narradores em primeira pessoa, ou, nas palavras de Bakhtin, dos “outros possíveis”. Em outros termos, a narração em primeira pessoa promove um desdobramento do “eu que narra” num “eu narrado”, um desdobramento da enunciação no enunciado. Convergingo nessa direção, Paul Ricoeur afirma que

A noção de ponto de vista é incorporada a uma poética da *composição* e assim colocada na esfera de gravitação da *configuração* narrativa. Nesse sentido, a *noção de ponto de vista* marca o *ponto culminante de um estudo centrado na relação entre enunciação e enunciado* (RICOEUR, 2010, v. 2, p. 166).

O problema do foco narrativo, pois, se concentra na tensão existente entre o enunciado e a enunciação e, especialmente no caso dos narradores em primeira pessoa, entre o “eu” que narra e o “eu” que se presentifica por meio da narração.

O FOCO NARRATIVO EM *NENHUM OLHAR*

Esse íntimo Alentejo em que se perde a gente...
Em nosso próprio ser, o Tempo desmaiado...
O mesmo, o mesmo, o mesmo, em nós, perpetuamente!

Teixeira de Pascoaes

O problema do foco narrativo em *Nenhum olhar* não é simples. A pluralidade narrativa é um dos aspectos mais relevantes da construção da obra. Praticamente todas as personagens possuem uma voz e, muitas vezes, narram um mesmo episódio, um mesmo acontecimento. Naturalmente, a cada narração, aparentemente “repetida”, observamos novas nuances, diferentes interpretações. O primeiro narrador a surgir, nos dois primeiros parágrafos, é José. Trata-se de um narrador em primeira pessoa, personagem-protagonista. A questão a levantarmos aqui é o aspecto dramático que envolve esse tipo de narração.

Utilizamos a expressão “dramático” no sentido de “um modo de ser” dramático, patológico (etim. gr. *pathologikós*, é, ón; “que trata das enfermidades”; HOUAISS, 2001, p. 2150), na medida em que o narrador-protagonista é movido por suas paixões. O problema do narrador em primeira pessoa é, por assim dizer, de índole técnica. A esse respeito, Massaud Moisés, na obra *Machado de Assis – ficção e utopia* (2001), explica ainda que “a rigor, o drama de Bentinho decorre da sua função de narrador” (MOISÉS, 2001, p. 89). Para o estudioso, o narrador de *Dom Casmurro* não é confiável na medida em que tudo o que ocorre na narrativa é visto da sua perspectiva (Ibid., p.88).

A dramaticidade se apóia, essencialmente, no fato de o narrador ser uma personagem, ou seja, parte interessada na apresentação dos eventos narrados. Ora, sabemos que o passado não pode ser mudado, mas, pode – e quase sempre é – ser ressignificado. Em termos gerais, é o que ocorre com o narrador em primeira pessoa: ele descortina ao leitor o seu passado, porém, mostrando através das vidraças somente as paisagens que representam/significam *para ele* esse tempo já vivido. Ruth Amossy, na obra *Imagens de si no discurso: a construção do ethos* (2008), lembra que “todo ato de tomar a palavra implica a construção de *uma imagem de si*” (AMOSSY, 2008, p. 9, grifo nosso). A construção, no caso, se dá por meio da linguagem escrita, literariamente trabalhada. É inequívoco o fato de que por trás do discurso

de cada personagem está a figura do escritor, ele sim, o legítimo inventor de todos os “eus” presentes no romance. Dessa maneira, a cada personagem corresponde um modo peculiar de manifestação discursiva, escolhido, planejado e desenvolvido pelo autor da obra. Nesta investigação não iremos nos dedicar à questão do processo criativo que concerne ao ofício do escritor e iremos nos ater às personagens como criaturas pertencentes a um determinado universo, considerando-as como entes autônomos. Esta ressalva se faz necessária na medida em que seria possível e até interessante a inclusão da análise das escolhas promovidas pelo escritor, pois, conforme lembra Bakhtin, “a luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, uma luta dele consigo mesmo” (BAKHTIN, 2003, p. 4-5), porém, no âmbito desta investigação, decidimos deixar clara a nossa opção pelo tratamento do aspecto formal do foco narrativo.

A personagem José, portanto, a partir de suas manifestações verbais, nos dará a conhecer a imagem que tem de si, mas que será impreterivelmente somada à imagem que dela construiremos a partir de seu discurso. Ao final, o que teremos será um palimpsesto, o produto dessa soma, o resultado de uma série de interpretações que confrontam ideologias convergentes ou polêmicas. Logo no primeiro parágrafo, José inicia uma descrição espacial: “Não há nuvens, há riscos brancos, muito finos, desfiados de nuvens. E o céu, *daqui, parece fresco, parece* a água limpa de um açude” (PEIXOTO, 2005, p. 7, grifo nosso). O advérbio “daqui” e o verbo “parecer” indicam a subjetividade daquele que narra, pois o céu que ele nos descreve é observado de um determinado lugar – que poderia ser outro qualquer – e é comparado a um açude, em uma associação incomum. Imediatamente depois, o auge, ou, antes, a explicitação dessa subjetividade, é concretizada:

Penso: talvez o céu seja um mar grande de água doce e talvez a gente não ande debaixo do céu mas em cima dele; *talvez* a gente veja as coisas ao contrário e a terra seja como um céu e quando a gente morre, quando a gente morre, *talvez* a gente caia e se afunde no céu (Ibid., grifo nosso).

O verbo “pensar” é utilizado comumente no português em Portugal como sinônimo do verbo “achar” que, na língua portuguesa, no Brasil, na sua forma transitiva direta, tem o sentido de: “achar: ter impressão ou opinião subjetiva; crer, *pensar*, considerar” (HOUAISS, 2001, p. 54, grifo nosso). Desse modo, podemos afirmar que o período se inicia com um “acho”, ou seja, não se trata de uma certeza, de uma afirmação carregada de verdade, mas de um devaneio, de uma opinião. Além disso, aparece três vezes o advérbio “talvez”, o que reforça o que pretendemos demonstrar. José inicia a construção de uma imagem de si e a

primeira impressão que temos dele é a de que se trata de um homem inconformado com o mundo tal qual ele é. Imagina uma inversão que traz o céu para baixo e coloca acima de nós um açude. Então, surge a sua visão de mundo, pessimista: “Um açude *sem* peixes, *sem* fundo, este céu. Nuvens, veios tênues. E *o ar a arder* por dentro, *chamas quentes* e abafadas na pele, invisíveis. Suspenso, como um homem cansado, ar” (PEIXOTO, 2005, p. 7, grifo nosso). Se, conforme José cogitou, o açude é o céu, um açude sem peixes é um açude sem vida a pulsar dentro dele, um açude de águas que não propiciam a existência de peixes. Um céu que não promete vida, portanto. Mais ainda, traz a imagem oposta à do céu, ao mencionar “chamas quentes”, “o ar a arder”, ou seja, o inferno. E, por fim, a menção ao cansaço: “suspenso, como um homem cansado”. Em contrapartida, logo a seguir, José revela uma certeza: “*Há-de ser* um instante em que não se veja um pardal, em que não se ouça senão o silêncio que fazem todas as coisas a observar-nos. *Chegará. Hei-de* distingui-lo no horizonte” (Ibid., grifo nosso).

Ora, a imagem que começamos a construir de José coloca em relevo um homem carregado de dúvida. O seu “eu acho”, os seus “talvez” são agora desqualificados pelo surgimento de uma tal convicção que somos levados a considerá-la mais do que uma certeza: estamos diante de um vaticínio, de uma profecia.

Deixando de lado José por enquanto, observamos que outro narrador vem logo a seguir, um narrador-onisciente. Essa voz narrativa faz uso da terceira pessoa: “José entrou na venda do judas e era noite. Trazia ainda no corpo a roupa ruça do sol, na pele a luz ocre da terra, trazia no rosto um sorriso reverente” (Ibid., p.7). Esse narrador faz diversas incursões ao longo do romance e sua participação objetiva minimiza o alto grau de subjetividade da narrativa, visto que, na maior parte do tempo, a narração é feita pelas próprias personagens. Para Kayser, a narração em terceira pessoa ou “a “narrativa enquadrada” é um meio técnico excelente para satisfazer uma exigência basilar que o leitor reclama da arte de narrar: isto é, a credibilidade do que se narra” (KAYSER, 1985, p. 212). Em oposição ao narrador em primeira pessoa, o “narrador não confiável”, o narrador em terceira pessoa que, neste caso, é também onisciente, tudo sabe, tudo vê, mas, por definição, não é um narrador “interessado”, isto é, não faz parte da trama como personagem.

Observamos, contudo, que este narrador leva pela mão o leitor na medida em que deixa transparecer as suas simpatias, seja por meio do uso de adjetivos, seja por meio da repetição, como atestam os fragmentos abaixo:

E José pousou o copo vazio no balcão, e junto à sua pele, sob a luz, sob as palavras, instantâneo, materializou-se o *sorriso vadio* do demônio. Sorria. Era o único que não trazia a pele escura do sol, trazia camisa e calças passadas e vincadas, cabelo penteado entre as saliências e os cornos. Era o único que sorria (PEIXOTO, 2005, p. 8, grifo nosso).

E virou-se para o berço e os seus *gestos brandos* tornaram-se mais *brandos*. A face inocente do filho brilhava no peito e no *olhar enternecido de José*. Por um instante, olhou as mãos e achou-as demasiado brutas para tocar na serenidade daquela pele. Fechado na certeza que era sua e o *entristecia e o entristecia*, e saiu (Ibid., p. 9, grifo nosso).

A leitura dos trechos acima nos deixa entrever as simpatias e antipatias do narrador: o demônio traz um sorriso “vadio” e, em meio àqueles homens, trabalhadores rurais, que frequentam o bar do judas, é o único que veste roupas limpas e bem passadas e o único que sorri. Ora, estes elementos indicam que, aos olhos do narrador, este ser possui uma natureza diversa da dos homens comuns, pois sua pele não está curtida pelo sol, visto que o demônio não prescinde do trabalho para sobreviver, diferentemente dos camponeses que ali se encontram. Além disso, traz roupas bem cuidadas, um luxo desnecessário e impossível para aqueles que se dedicam a trabalhar na terra. Podemos pensar que, para José e para os outros homens daquela vila, roupas limpas e bem passadas não têm um valor de uso, ou seja, não são vitais e, em oposição, podem até ser consideradas supérfluas, o que nos remete à utopia marxista (WAGNER, 2002, p. 183).

Ademais, Marx também distingue o homem do animal por meio do trabalho:

Marx aceitou, sem questionar, a crença da sociedade moderna no ‘trabalho’ como a atividade mais elevada que o homem pode realizar, bem como na capacidade produtiva como a mais alta aptidão humana – aquela capaz de diferenciar os homens dos animais (Ibid., p. 92-93).

O narrador explicita, conforme demonstramos no fragmento retirado do romance, que o demônio não trabalha na terra, pois sua pele é branca. Por estarmos diante de uma comunidade que vive basicamente da atividade rural, suspeitamos que a “brancura” do demônio e as suas roupas exageradamente asseadas sejam índices suficientes para tal conclusão. Também chama a nossa atenção a última afirmação: “era o único que sorria”. Ora, o narrador indica que o sorriso do demônio não é expressão de uma simpatia deste pelos demais; ao contrário, por meio dos adjetivos que emprega, o narrador atesta que se trata de um sorriso descabido e provocador. Além do “vadio”, o narrador utiliza ainda o adjetivo

“escarninho” para descrever o sorriso do demônio, também chamado por ele de o “tentador” (PEIXOTO, 2005, p. 8). Em contrapartida, no fragmento anteriormente citado, em que cuida de retratar José, usa expressões, como: “no olhar *enternecido* de José”, além de repetir o verbo entristecer na frase: “Fechado na certeza que era sua e *o entristecia e o entristecia*”, numa espécie de ênfase corroboradora. E mais, pois, em comparação com o sorriso do demônio, o sorriso de José é “reverente” (Ibid., p. 7).

Ora, se por um lado o narrador em terceira pessoa, onisciente, corresponde, basicamente, ao narrador tradicional, aquele que tem o papel de apresentar os fatos e as personagens ao leitor da forma mais isenta possível, por outro, afirmamos, também, que esse mesmo narrador parece demonstrar as suas preferências por uma e outra personagem. Visto que nos arriscamos a questionar a sua “isenção”, a sua “neutralidade”, podemos pensar também que existe uma relação entre ele e o escritor que está fechado num quarto a escrever.

Outro narrador-personagem é o velho Gabriel, descrito assim pelo narrador-onisciente: “Na cara, além do olhar grande como um lago e da generosidade profética dos sulcos na pele, crescia-lhe uma barba compacta de teias de aranha” (Ibid., p. 13). Esse ancião é o homem mais velho da vila e é admirado não só pela sua longevidade como pela sua sabedoria. José se refere a ele como alguém privilegiado, envolto numa aura de mistério e dotado de poderes sobrenaturais:

Sei que passou uma manhã ou uma tarde ou um dia, e que o velho Gabriel me veio visitar. Disse palavras que não distingui duma música de harpas, e descobri que *o velho Gabriel não é um homem*. Nenhum homem pode resistir mais de cem anos e nem o corpo se cansar, e nem a influência por viver se consumir (Ibid., p. 68, grifo nosso).

Mais adiante, José reforça a ideia de que o velho Gabriel é um ser que pertence a esferas superiores à da vida terrena ao afirmar:

Dizia *palavras* que não pude decifrar porque, *ao saírem da sua boca, se transformavam numa música*. Uma música como nunca escutei, uma música de instrumentos que não reconheci, mas que presumo serem *harpas*, pois *as harpas são os instrumentos dos anjos* (Ibid., grifo nosso).

Observamos no fragmento um claro diálogo com o texto sagrado. O velho Gabriel é tomado como um anjo e a sua voz é comparada a música de harpas, o instrumento dos anjos. Em primeiro lugar, o Anjo Gabriel aparece no Novo Testamento, em Lc 1, 26:

No sexto mês, *o anjo Gabriel* foi enviado por Deus a uma cidade da Galiléia, chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um varão chamado José, da casa de Davi; e o nome da virgem era Maria. Entrando onde ela estava, disse-lhe: “Alegra-te, cheia de graça, o Senhor está contigo! Ela ficou *intrigada* com essa palavra e pôs-se a pensar *qual seria o significado* da saudação. O Anjo, porém, acrescentou: “Não temas, Maria! Encontraste graça junto de Deus. Eis que conceberá no teu seio e darás à luz um filho, e o chamarás com o nome de Jesus (BÍBLIA, 2004, p. 1787, grifo nosso).

Verificamos que, no texto sagrado, um anjo chamado Gabriel é enviado por Deus para comunicar a Maria que ela será a mãe de Jesus, o Filho do Senhor. Após ouvir as palavras do anjo, ela fica “intrigada” e não compreende imediatamente o “significado” da saudação, do mesmo modo que José não consegue “decifrar” as palavras do velho Gabriel. Além disso, José explica que as palavras, ao saírem da boca do velho Gabriel, transformavam-se em música e presume que os instrumentos que ele ouve sejam harpas. Conforme o *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*:

Na Bíblia mencionam-se duas espécies de *harpa*, a horizontal (em hebraico *kinnor*, em grego *khitara*) e a oblíqua (hebraico *nebel*, traduzida por “psaltério). *O toque da harpa expressa alegria, agradecimento e louvor [...]* A harpa é associada também à oração [...] Na arte medieval, as harpas, na forma de triângulo, se tornaram *símbolo da Trindade*. Segundo Cassiodoro, a harpa significa a gloriosa paixão de Cristo; até o século XVII poetas tentaram associar a idéia de uma harpa da crucificação com a de Orfeu (agora entendido como Cristo) (LURKER, 1993, p. 117, grifo nosso).

Podemos creditar esse “delírio” de José à surra que levou do gigante, ao fato de seu corpo estar em frangalhos, assim como sua honra. Mergulhado num estado de torpor, ele pode ter ouvido a voz do velho Gabriel ao longe e, por essa razão, tê-la associado a uma música angelical. A presença do velho é reconfortante e daí a identificação com os seres celestiais, que são um símbolo cristão de proteção. Contudo, ao longo de toda a narrativa, percebemos que o velho Gabriel é uma figura que está em íntima conexão com a simbologia que envolve a existência dos anjos e essa identificação não está, pois, ligada somente ao fato de José estar despedaçado, semiconsciente. Há uma passagem em *Nenhum olhar* que explicita a ligação do velho Gabriel com aquilo que é do alto, com o sagrado. Ao pressentir que algo acontecera - e, de fato, Moisés acabara de morrer -, o velho Gabriel, que vivia no monte, toma a estrada para a vila. Enquanto isso,

o seu pensamento contornava um caminho que era cheio de sombras por ser cheio de dúvidas. Nunca se sabe tudo do mundo, pensava [...] Os seus olhos

fixos só viam a incerteza que o preocupava, a certeza de ter acontecido o que não sabia (PEIXOTO, 2005, p. 87).

Então,

sem que *o velho Gabriel* desse fé, *um ciclone de pássaros* agitava-se no céu *sobre ele* [...] Nesse momento, os pássaros todos *desceram sobre ele* e, apesar da sua resistência de pés e braços, todos os pardais, pombos, tordos, andorinhas, todos os pássaros *o envolveram numa nuvem densa e o levantaram no ar, no céu* [...] fizeram de volta a distância até o monte, e *pousaram o velho Gabriel à porta da sua casa* [...] *Preso na sua condição de homem*, foi buscar a enxada e passou o dia na horta (Ibid., p. 87-88, grifo nosso).

Os pássaros, seres alados, tal como os anjos, querem poupar o velho Gabriel e, indiferentes à sua vontade, levam-no de volta a sua casa. Na expressão “preso na sua condição de homem” inferimos uma espécie de transitoriedade, como se o velho Gabriel, como o próprio Cristo, estivesse, apenas temporariamente, preso à condição terrena de homem, o que ratifica a ideia de que ele participa de algo misterioso, para além da compreensão humana.

A narração do velho Gabriel, personagem que é, se faz em primeira pessoa: “O José permanece. *Espero* que possa *escutar e entender* as minhas palavras, *digo-lhe* não voltes à vila por estes tempos mais chegados, *não voltes*” (Ibid., p. 66, grifo nosso). Notamos que o velho Gabriel se preocupa com José e espera ser ouvido e compreendido. Mais do que isso, espera que José atenda ao seu pedido de não voltar à vila. Assumir o papel de conselheiro não é incomum nas pessoas mais velhas e dentro da narrativa, nesse mundo criado, o velho Gabriel é detentor de um saber. E ele nos deixa pistas:

Para quem *sabe conhecer*, este calor é soturno. Este sol intenso é um afago fúnebre na pele. Esta luz é a vida, ela própria a consumir-se. Para quem *sabe conhecer*, este verão imenso é negro: negro atrás da luz, negro atrás do sol, negro atrás do calor (Ibid., p. 119, grifo nosso).

Mais ainda:

Vejo o velho Gabriel. Olha-me aflito. Avanço, continuo, prossigo. Tenho pressa. *Diz-me não vás*, a sua voz é a mesma de quando eu tinha dez anos, *diz-me não vás*, lembro-me de ficar a ouvi-lo muito tempo, *não vás, aquela voz importante, não vás*, se pudesse sentava-me e ficava com ele, como quando tinha dez anos e o sol nos iluminava com os seus últimos raios e viver não era triste (Ibid., p. 188, grifo nosso).

José é o narrador que fala no excerto acima. Por meio de suas palavras, compreendemos que o velho Gabriel sabe que ir ao monte, naquele dia, tem um significado trágico, pois ele faz o mesmo pedido para todas as personagens: não vás. Podemos pensar que o papel da personagem “velho Gabriel” corresponde, em certa medida, ao do coro na tragédia grega. A esse respeito, Vernant e Naquet esclarecem:

Dois elementos ocupam a cena trágica, *elementos opostos* mas, ao mesmo tempo, estreitamente solidários. De um lado, *o coro*: [...] personagem coletiva, encarnada por um colégio de cidadãos; *de outro, a personagem trágica* [...] individualizada por sua máscara em relação ao grupo anônimo do coro [...] *Polaridade*, portanto, *entre dois elementos* na técnica trágica: *o coro*, ser coletivo e anônimo *cujo papel consiste em exprimir em seus temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica*; personagem individualizada cuja ação forma o centro do drama e tem a figura de um herói de uma outra época, a quem sempre é mais ou menos estranha a condição normal de cidadão (2008, p. 2, grifo nosso).

Em *Nenhum olhar*, o velho Gabriel é um elemento de ligação, um mediador entre as personagens, pois ele conhece todas elas e se relaciona com cada uma delas, sempre buscando meios de aproximá-las e compreendê-las. O próprio José diz que a voz do velho Gabriel é “aquela voz importante” (PEIXOTO, 2005, p. 188). Além disso, conforme Vernant e Naquet, o coro corresponde à parte lírica da linguagem da tragédia, com suas partes cantadas (2008, p. 2). Ora, anteriormente observamos que José compara a voz do velho Gabriel a uma música, o que reforça a nossa ideia de que ao velho Gabriel, na cena trágica de *Nenhum olhar*, cabe o papel do coro.

Por isso, podemos pensar que, aqui, a figura do ancião é carregada de valor positivo. Em *Nenhum olhar*, esse homem centenário, que viu nascer – e irá ver morrer – todos os habitantes da vila, é respeitado. Sua sabedoria, adquirida pela experiência de dezenas de anos vividos, resume, em certa medida, os temores e as esperanças de todas as personagens.

Há, também, um par de narradores de grande relevância em *Nenhum olhar*. São os irmãos siameses Moisés e Elias, dois homens que nasceram ligados pelo dedo mindinho e assim viveram por toda a vida: “Contavam os mais velhos, que tinham ouvido dos seus pais, que, assim que lhes cortaram os cordões umbilicais, a mãe os olhou e viu ainda que *eram siameses*. Morreu alguns minutos depois sem dizer uma palavra” (PEIXOTO, 2005, p. 15, grifo nosso). E mais adiante: “Com os anos, muitos lhes quiseram analisar as mãos e todos se

arrepiavam com o que viam: a mão direita de um e a mão esquerda do outro estavam *unidas pelo dedo mindinho*” (Ibid., grifo nosso).

A descrição dos irmãos Moisés e Elias traz muitas informações a respeito da simbiose entre os dois e que vão além de um detalhe físico, que implica uma espécie de discurso compartilhado, ou seja, as vozes de um e de outro se completam e se espelham, simultaneamente. Enquanto Moisés se expressa verbalmente como toda a gente ali na vila, Elias só existe como entidade discursiva social por meio do irmão: Elias não fala, ou melhor, fala somente ao ouvido de Moisés:

Mas, apesar de serem iguais em tudo, de se moverem com uma extraordinária coordenação e de ao olhar serem indistintos, havia uma diferença que os dividia ou que, *se calhar, os unia ainda mais: Elias não falava*. Ou melhor, falava, mas *apenas ao ouvido de Moisés* que, se fosse o caso disso, se apressava a dar voz às *palavras sussurradas* do irmão (Ibid., p. 16, grifo nosso).

A maneira como Elias se expressa gera especulações: “Algumas pessoas juravam tê-los escutado desprevenidos, diziam que trocavam palavras numa língua bárbara, talvez estrangeira, quase uma língua de animal, mas nunca se tirou a limpo que assim fosse” (Ibid.). Ora, num pequeno vilarejo, a existência dos gêmeos siameses é por si só, considerada como um fato extraordinário. Por essa razão, o fato de um deles não falar, a não ser por meio da voz do irmão, potencializa essa estranheza, o que permite todo o tipo de comentário.

Nós, leitores, temos o privilégio de “ouvir” a voz de Elias por meio de sua narração. Ele jamais se expressa em voz alta diante das outras personagens, em oposição à sua narração, que promove o diálogo com o leitor. Desse modo, além de Moisés, o leitor é o único que tem o privilégio de conhecer o que se passa na mente de Elias. São três os momentos em que Elias, por assim dizer, possui uma voz. O primeiro deles se dá logo após o leitor ser informado de que Elias não falava, “ou melhor, falava, mas apenas ao ouvido de Moisés”(Ibid.). O narrador em terceira pessoa conta: “Elias chegou-se ao ouvido do irmão e sussurrou alguns sons sibilados. Moisés escutou e repetiu em voz alta o que o irmão lhe dissera” (Ibid.). Seguem-se, então, dois parágrafos que representam a vocalização de Moisés dos sussurros de Elias. Então, o narrador em terceira pessoa assume novamente:

Elias parou de falar ao ouvido de Moisés e o silêncio que, mesmo durante as palavras, já lá estava, foi único entre os rostos dos três velhos [...] *E foi a voz de Moisés, agora dita por si*, que soou, tênue, como se ele não mexesse os lábios a dizê-la, de tão tênue, tão fina, tão frágil (Ibid., p. 17).

Nessa passagem, contudo, quem fala não é Elias. De fato, Moisés escuta o que Elias diz e, depois, repete as palavras em voz alta. O segundo momento ocorre durante o casamento de José:

A louca da rua da palha que, *comigo*, era madrinha da mulher de José, despenteada, tinha uma grande mancha no peito da camisola, da baba, e outra muito grande na saia, do sangue. Tinha as pernas muito sujas, negras; não tinha meias e as pulgas corriam-lhe pelo pescoço. Mexia o corpo em convulsões quase controladas e, com a cabeça, seguia alguma coisa no ar, alguma coisa que *eu me esforçava por ver* e não conseguia, uma coisa que voava e que lhe fazia a cabeça mover-se aleatoriamente sobre o pescoço [...] A cozinheira assoava-se repetidamente [...] E *o meu irmão* olhava-a enlevado (Ibid., p. 38, grifo nosso).

Nesse caso, observamos que Elias se dirige diretamente ao leitor, sem a intermediação de Moisés, fato que podemos confirmar pela presença da expressão “e *o meu irmão* olhava-a enlevado” (Ibid.), ou seja, Moisés não é o “tu”, mas o “ele”. O terceiro e último momento se dá quando da morte de Moisés. Neste, apesar de o leitor poder “ouvir” Elias, as palavras são dirigidas ao irmão. Se, no excerto anterior, Moisés é tratado na terceira pessoa, “ele”, “o meu irmão”, neste, é tratado na segunda pessoa, por “tu”:

Às vezes, olho o *teu* corpo estendido sobre a colcha nova que nunca usamos, neste quarto que não é nosso e onde nos acostumámos a acordar, e dói-me seres frio, dói-me a *tua* pele ser mais macia, dói-me as pessoas passarem a olhar-te e seres morto: o *teu* olhar nunca mais; o *teu* sorriso nunca mais; *tu* a ouvires-me nunca mais; *tu* a existires e a presenciares o que fui e fomos, nunca mais. Irmão (Ibid., p. 85, grifo nosso).

O romance traz ainda duas personagens femininas que narram a sua experiência nesse mundo baseado num sistema social arcaico, dominado pelos homens: a mulher de José, no Livro I, e a mulher de Salomão e filha da cozinheira, no Livro II. Não surpreende que o que há em comum entre elas é o sentimento de opressão. Tanto a mulher de José, no Livro I, como a filha da cozinheira, no Livro II, são personagens marcadas pelo sofrimento. Uma foi estuprada pelo gigante e, por isso, é marginalizada pelos habitantes da vila; a outra, desde pequena, assumiu o controle da casa e cuidou da própria sobrevivência. Do Livro I, trazemos um fragmento narrado pela mulher de José:

Ainda o meu pai não tinha sido enterrado, quando os irmãos o foram ver. *Recordo* especialmente o estorvo *daqueles* irmãos colados pelo dedo, sempre à minha frente. Eu a desviar-me para a esquerda e um deles à minha frente, a desviar-me para a direita e o outro ou o mesmo à minha frente (Ibid., p. 19, grifo nosso).

Estas são literalmente as primeiras palavras da mulher de José. Desse modo, a primeira impressão que temos é a de que se trata de uma moça órfã e que guarda dentro de si sentimentos que não ousa expressar, como, por exemplo, a irritação que lhe causa a presença dos irmãos siameses. Nós, leitores, somos dados a saber o que se passa dentro dela por intermédio do monólogo interior, mas não existe nenhum índice de que haja qualquer espécie de diálogo entre ela e as outras personagens. Ela nos alerta, mediante o uso do verbo “recordar” no presente, que estamos diante de fatos acontecidos no passado:

Recordo os irmãos parados, como abutres nos ramos da morte, e a cintura grossa do gigante a passar para cá, a passar para lá, na rua, atrás dos reposteiros pobres de tule. E o meu pai, calado por longos momentos, como se estivesse a cismar numa coisa que só ele sabia e só ele podia saber, com o mesmo olhar que o José lança agora no ar, a direito e sem direcção (Ibid., p. 20, grifo nosso).

No fragmento acima, ela usa novamente o verbo “recordar” no presente e enfatiza o mal-estar que lhe causa a presença dos irmãos siameses, comparando-os a abutres. Além da presença dos gêmeos, que ela considera funesta, existe ainda outra, mais ameaçadora: o gigante a espreitar, a esperar a morte do seu pai para que ela fique sozinha e mais vulnerável do que antes. Todos esses pensamentos fazem parte de suas recordações. Ela, agora, já está casada com José e o seu pai já morreu há tempos. Tem, inclusive, um filho, bebê, que o demônio cisma em afirmar ser filho do gigante. No momento em que ela narra as suas lembranças, José está deitado, a recuperar-se, depois de ter lutado justamente com o gigante, tentando defender a honra de sua mulher e a sua própria.

O José que não vai morrer, como o meu pai, mas que parece saber os segredos guardados para os moribundos. O José que está deitado entre os lençóis que lavei ontem, partido, enrolado numa ligadura à volta do peito, a olhar, como os anjos nos altares das capelas, de olhos muito abertos (Ibid., grifo nosso).

Nesse trecho, notamos a mudança no discurso da mulher: ela está narrando fatos passados, mas descrevendo o momento “como se” ocorressem no presente da narração: o seu marido “está” deitado entre os lençóis que ela lavou “ontem”, ou seja, surge implicitamente um marcador temporal que corresponde ao “aqui e agora”, isto é, “hoje”. Além disso, utiliza o pronome demonstrativo “este” para se referir ao espaço em que se encontra, o quarto, e nos dá a impressão de estar ali, naquele momento. Mas ela prossegue:

O menino adormeceu *há pouco* e, embora pudesse descansar agora um bocado, *tenho andado* desassossegada. *Este quarto faz-me lembrar* do quarto do meu pai a morrer e, com a *sugestão*, até o vulto do gigante já *me pareceu* passar pela janela (Ibid., grifo nosso).

Observamos, no fragmento, outro marcador temporal que evidencia a impressão de atualidade da narração, como a indicação “há pouco”; por outro lado, a mulher revela um desassossego que a acompanha há mais de um dia, por meio da expressão “tenho andado”, que nos deixa saber que essa inquietação não é recente. Além disso, esse desassossego, provocado, segundo ela, pelo quarto que faz lembrar o quarto em que o seu pai morreu, já está perturbando a sua capacidade de discernimento, visto que ela mesma afirma estar tão sugestionada que “parece” ver o gigante passar por sua janela. Logo a seguir, possivelmente influenciada pela recordação do gigante a persegui-la, a mulher descreve em pormenores o que aconteceu no dia seguinte à morte de seu pai. Para não transcrevermos a longa descrição de tal episódio, reproduzimos algumas frases que consideramos essenciais ao seu entendimento:

No dia seguinte à minha infância o gigante bateu-me à porta; E o gigante em cima de mim, a dizer-me puta; E o tecto do quarto a liquefazer-se em lágrimas; Eu que nunca tinha conhecido um homem; Na noite seguinte, o gigante voltou, e voltou na outra, na outra, na outra (Ibid., p. 21, grifo nosso).

A mulher condensa todo o sofrimento que irá narrar, a sua violação, já na primeira frase: “no dia seguinte à minha infância”. Essa frase breve anuncia que o que virá a seguir demarca um “antes” e um “depois” que jamais serão reconciliados. A menina que “nunca tinha conhecido um homem” engravidada do gigante, dá à luz um ser que compara a um tumor ou um bruxedo, que lhe é arrancado e que ela jamais chega a ver. Porém, o seu calvário não termina aí, pois, então, tem de conviver com o eterno olhar de reprovação dos moradores da vila:

As conversas *paravam* quando me *aproximava* e as mulheres ou os homens *ficavam* a olhar-me, como se me procurassem os olhos, como se quisessem humilhar-me com os olhos, como se com os olhos me dissessem puta, com os olhos me seguissem sempre e *fosse a minha consciência* aqueles olhos a repetirem-me puta (Ibid., p. 22, grifo nosso).

Podemos notar que os verbos encontram-se no pretérito. “As conversas *paravam* quando *eu me aproximava*”. Esse “eu” está implícito na frase e o passado narrado aparece sob a marca do “paravam” e do “quando me aproximava”. Vale lembrar que, segundo Käte Hamburger, em sua obra *A lógica da criação literária* (1986),

o que interessa estruturalmente é que o ‘eu era’ do romance em eu significa o passado do narrador em eu, ao passo que o ‘ele era’ da ficção significa o presente fictício do personagem romanesco (o mesmo vale para o presente e o futuro) (HAMBURGER, 1986, p. 229).

A estudiosa está a nos lembrar de que, na narrativa em primeira pessoa, o “eu” que narra, quando faz uso do pretérito, está, de fato, falando de uma sua experiência vivida no passado, isto é, o emprego do verbo está a serviço da “verdade” narrada, diferentemente do narrador em terceira pessoa que utiliza o verbo no pretérito, inclusive quando está descrevendo personagens e fatos no presente da narrativa. Desse modo, no caso dos romances em primeira pessoa, quando ocorre a variação dos tempos verbais, percebemos que há uma vontade de intensificação da versossimilhança. No caso do fragmento retirado do romance, os verbos encontram-se no pretérito imperfeito, que trazem em si a ideia de duração, alguma coisa que aconteceu e continua a acontecer. Para ilustrar melhor o que Käte Hamburger afirma, extraímos do romance dois exemplos claros dessa diferença existente entre os narradores em primeira e em terceira pessoa.

Primeiro, um excerto da narração de José, no Livro I: “Não *há* nuvens, *há* riscos brancos, muito finos, desfiados de nuvens. E o céu, *daqui, parece* fresco, parece a água limpa de um açude” (PEIXOTO, 2005, p. 7, grifo nosso). José está descrevendo o espaço, assim como o narrador, no trecho a seguir: “A terra *era* o seu silêncio a arder. O sol *era* o calor de um lume a iluminar o ar” (Ibid., p. 101, grifo nosso). Podemos observar que a descrição de José, neste caso, se faz com os verbos no presente e com o advérbio de lugar: o “daqui” que reforça a impressão de verdade da descrição. Em contrapartida, quando o narrador em terceira pessoa descreve a terra e o sol, utiliza o “pretérito épico” (HAMBURGER, 1986, p. 229) e ficamos em dúvida se o narrador se refere à terra e ao céu que está observando naquele momento ou está descrevendo a mesma terra e o mesmo céu num dado momento do passado. Quando José afirma, em outra passagem: “*Estendi* as pernas e a cadela *olhou-me* com um olhar pesaroso” (PEIXOTO, p. 48, grifo nosso), faz uso dos verbos no pretérito e, conforme Käte Hamburger, trata-se de um pretérito “real, existencial, gramatical, que indica o seu lugar no tempo, por mais fingido que seja” (Ibid.).

Portanto, a mulher de José nos deixa saber, por meio da variação dos tempos verbais, exatamente aquilo que está se passando no presente e no passado da narrativa. Em relação à expressão “exatamente”, agora utilizada, convém lembrar que, no capítulo dedicado à memória e ao duplo, empreenderemos uma relativização da narração das personagens e este “exatamente” será posto à prova, na medida em que acreditamos que o foco narrativo em primeira pessoa não pode ser analisado sem levar em conta os caprichos da memória e a possibilidade da assunção de “um outro” discursivo, inerente ao ato da narração. Ao afirmar “como se com os olhos me dissessem puta, com os olhos me seguissem sempre e *fosse a minha consciência* aqueles olhos a repetirem-me puta”, a mulher de José substancializa em seu discurso a divisão do “eu” a ser dissecada mais adiante.

A segunda personagem feminina a atuar como narradora é a mulher de Salomão ou a filha da cozinheira. Ela aparece no Livro II e, conforme mencionamos, é uma moça órfã de pai, que dedica a sua vida a cuidar da mãe que, depois de ter ficado viúva de Moisés, enlouquece. Existe a aproximação entre ela e a mulher de José, no Livro I, pois ambas perderam seus pais. Além disso, se, por um lado, a mulher de José nem chega a conhecer sua mãe, por outro, a filha da cozinheira também prescinde do amor e dos cuidados maternos, visto que sua mãe se tornou incapaz de cuidar de si mesma e de quem quer que seja, há trinta anos, no Livro I. A filha da cozinheira casa-se com Salomão por conveniência ou por conformismo; ou por ambos. O velho Gabriel levou Salomão até a casa dela e em poucos dias estavam casados. Ela jamais amou Salomão; ama José, filho de José, e planeja fugir com ele. Esse seu desejo é compartilhado com o leitor, mas jamais é revelado para a mãe ou para Salomão. Igualmente ao que ocorre com os demais narradores-personagens, somente ao leitor são dadas informações sobre o que se passa no mais íntimo dela. Reproduzimos abaixo um excerto que exemplifica simultaneamente a relação protetora que ela assume em relação à mãe e a relação de distanciamento que vive com Salomão:

Aproximo-me da porta do quintal e vejo-a. Está de roda dos seus brinquedos: os seus tachinhos, as suas panelinhas, os seus pratinhos. Recordo-me de quando lhos comprei. Logo depois de me casar, poupei aqui e ali durante seis meses. Comprei-lhe o pequeno estojo de cozinha, e ela, habituada a trabalhar com paus e arames, foi agarrando as peças uma por uma, e ficou toda a tarde a admirá-las. O Salomão não reparou na mudança. E eu não lhe disse nada (PEIXOTO, 2005, p. 110, grifo nosso).

A filha da cozinheira procura amenizar o sofrimento da mãe comprando-lhe utensílios de cozinha de brinquedo. Quando ainda era sã, a cozinheira preparava grandes refeições para a família e se esmerava em criar verdadeiras obras de arte confeccionadas com os mais variados tipos de alimentos:

Nas primeiras semanas, fazia batatas cozidas com couves: os irmãos sentavam-se e comiam; depois, começou a fazer empadas, tartes e empadões de couves e batatas; os irmãos sentavam-se e comiam; passado um mês, *fazia esculturas, de couves e batatas*, que suspiravam como mulheres apaixonadas e pareciam enviar beijos de lábios grossos de folhas de couve (Ibid., p. 43, grifo nosso).

Na mesa do jantar: *flores recortadas de cenoura e tomate* desabrochavam de dentro de uma salada de alface, *flores* que nasciam entre as alfaces e que criavam *um botão* que se abria numa *flor magnífica*; na travessa, *uma mulher pequena, com olhos de ervilha e cabelos de pão, aconchegava um menino num berço de migas* (Ibid., p. 47, grifo nosso).

Nos dois excertos acima, podemos observar de que maneira a cozinheira transporta para a arte, no seu caso, as esculturas de comida, os acontecimentos importantes de sua vida. No primeiro, verificamos que ela reproduz, com os ingredientes que tem à mão, mulheres apaixonadas que “pareciam enviar beijos de lábios grossos de folhas de couve”, mimetizando, assim, o momento que vive, apaixonada, recém-casada com Moisés. No segundo, a cozinheira serve o jantar e, na travessa, “uma mulher pequena, com olhos de ervilha e cabelos de pão, aconchegava um menino num berço de migas” e, nessa mesma noite, a cozinheira conta a Moisés que ele vai ser pai: “Nessa noite, ao adormecerem os três, a cozinheira fez cara de caso e disse vais ser pai. Lentamente, do rosto inexpressivo de Moisés nasceu um sorriso”. E mais: “E nem por um momento se lembraram de que ambos passavam dos setenta anos” (Ibid., p. 47).

Observamos que a escultura da mulher “com olhos de ervilha e cabelos de pão” e que “aconchegava um menino num berço de migas” remete, inicialmente, à Sagrada Família. Contudo, a história de Moisés e da cozinheira, prestes a se tornarem pais com mais de setenta anos, está em íntima conexão com a história de Sara e Abraão. Na *Bíblia de Jerusalém* (2004, p. 55), em Gênesis 17,15, Deus avisa Abraão que ele e sua esposa serão pais de Isaac, com quem estabelecerá uma aliança. Abraão fica assombrado com a notícia, pois ele já tem quase cem anos e sua esposa, noventa. Mesmo assim, tudo se dá conforme Deus havia anunciado.

A filha da cozinheira sabe que a mãe sempre gostou de se expressar por meio da comida. Mais precisamente, depois que se casa com Moisés, pois antes disso a cozinheira trabalhava na casa dos ricos e preparava as refeições para os patrões automaticamente, o ato de cozinhar visto como o seu ofício, como o trabalho que lhe propicia o sustento. Depois do casamento, a cozinheira pode dar asas à sua imaginação, visto que o marido passa a sustentá-la e encorajá-la a inventar tanto os pratos quanto as esculturas. Diferentemente de seu irmão gêmeo, Elias, que estranha aquelas refeições exóticas, Moisés demonstra o seu apreço pelas criações que ela dispõe sobre a mesa diariamente. Até mesmo a notícia de que iria ser pai é dada pela esposa dessa maneira, conforme já mencionamos. Mesmo para sua filha pequena a cozinheira inventa formas lúdicas na preparação dos alimentos: “Pude também ver a menina acordada e a almoçar. A cozinheira fez-lhe um imenso urso de papa, que aparentava ser de peluche” (PEIXOTO, 2005, p. 62).

A cozinheira não aparece como narradora no romance, mas sua voz surge por meio da narração de outras personagens, como, por exemplo, quando o velho Gabriel afirma:

Apanhei uma pausa prolongada nos olhares dos irmãos e contei-lhes o que acontecera na véspera ao José. Ambos mantiveram o olhar e o silêncio, e foi a cozinheira que, vencendo os rancores de uns namoricos mal explicados que a fizeram deixar de me falar há mais de vinte anos, *foi a cozinheira que se virou do fogão e disse* o José sempre foi um rapaz bom [...] (Ibid., p. 61-62, grifo nosso).

Nessa noite, ao adormecerem os três, *a cozinheira fez cara de caso e disse* vais ser pai (Ibid., p. 47, grifo nosso).

Apesar de a cozinheira não se configurar como uma personagem-narradora, ela “dialoga” com as outras personagens por meio de suas esculturas ou sua voz é introduzida por meio do discurso indireto, pelo uso do dístico “disse”, conforme atestam os fragmentos acima. Quando perde o marido e enlouquece, a cozinheira deixa de falar. De acordo com Mircea Eliade (2001), a cozinheira cria para si “*um mundo à parte*, um mundo em miniatura” que a auxilia a restabelecer a harmonia com o Mundo (ELIADE, 2001, p. 127). Nesse mundo “à parte”, as esculturas assumem um papel relevante na construção identitária da cozinheira; o seu *ethos* torna-se, pois, inseparável do ato de esculpir com os alimentos.

Por essa razão, a filha da cozinheira compreende que a mãe, alheia ao mundo real, de vivendo num universo imaginário desde a morte do marido, precisa dos meios para manter o mínimo contato com a realidade que a cerca, especialmente com a filha, e se expressar. Então,

a filha da cozinheira tem a ideia de comprar para a mãe as panelinhas, os pratinhos e percebe como esses presentes são preciosos, por serem instrumentos que ajudam a compor e a enriquecer o mundo particular da cozinheira. Contudo, ela se exime de contar a Salomão acerca desses presentes. Em certa medida, ela e a mãe vivem apartadas da vida de Salomão: uma, em meio às panelinhas; a outra, dividida entre os deveres de filha, de empregada da casa dos ricos, de esposa e os seus desejos individuais. Incapaz de dialogar com Salomão, de mostrar os seus verdadeiros sentimentos, a filha da cozinheira se apaixona por José, decide fugir com ele e jamais deixa Salomão entrever o que se passa dentro dela. Somente por meio da narração em primeira pessoa é que compreendemos os motivos e os sentimentos da filha da cozinheira.

Nessa tarde, conheci o José [...] E, ao fim da tarde, na hora em que me preparava para voltar à casa chegava o José e dizia boa tarde [...] Depois, ao regressar, a extensão toda das planícies, a profundidade toda da luz, o lugar até ao horizonte e para lá dele, *tudo era aquela voz a dizer boa tarde e a olhar-me, tudo era o seu rosto*. Fazia o caminho todo até a vila e, no momento em que entrava em casa, anoitecia (PEIXOTO, 2005, p. 118, grifo nosso).

Se, no plano da expressão, a filha da cozinheira afirma que, ao entrar em casa, “anoitecia” e inferimos que o dia terminara, no plano do conteúdo, compreendemos que o “anoitecer” diz respeito a um estado de espírito que corresponde à sua tristeza por voltar a casa, àquela vida que lhe pertence, mas que preferia não ter.

A filha da cozinheira, conforme afirmamos, é casada com Salomão, primo de José. A primeira aparição de Salomão como narrador e personagem se dá logo no início do Livro II, quando se dirige à venda do judas:

Os meus passos aproximavam-se da venda do judas, e o rebuliço dos homens, a jogarem e a beberem e a falarem, formava um novelo de vozes que rolava lento pelo terreiro, como se fosse arrastado pela aragem lenta. Entrei e, antes de chegar ao balcão, disse boa noite. Sim, disse boa noite. Os homens, daqui e dali, as mesmas caras, responderam boa noite, Salomão (Ibid., p. 104, grifo nosso).

O uso do pretérito imperfeito localiza a ação no tempo em que ela ocorre. Além disso, a personagem se presentifica com a utilização do vocativo: “responderam boa noite, Salomão”. É interessante notar a metonímia “os meus passos aproximavam-se”, ao invés do “eu me aproximava” ou “meus passos aproximavam-me”, cuja função, que é tomar a parte

pelo todo, aqui, concorre para trazer à luz a ideia de automação que decorre do hábito. Desse modo, “os passos” de Salomão o levam à venda do judas e o fragmento revela o seu papel que é menos de agente do que de paciente da ação.

Verificamos por meio desse fragmento que Salomão se dirige ao mesmo bar que José e os outros homens frequentavam, no Livro I. Nesse bar, na primeira parte da obra, o demônio aparece para atormentar José, para incutir nele o germe do ciúme, ou seja, provocar a dúvida em relação à fidelidade de sua mulher. Os verbos no pretérito imperfeito nos deixam pensar num movimento ainda em andamento. Além disso, a expressão “as mesmas caras” e o vocativo “boa noite, Salomão” indicam que essa personagem é assídua frequentadora do bar, visto que Salomão reconhece que são “as mesmas caras” (as de sempre) e os outros frequentadores sabem o seu nome. Por essa razão, surpreendemo-nos com o que se segue: “*Lembro-me bem desse saltitar de boas noites, pois foi a primeira vez que reparei nele*” (Ibid., grifo nosso). Logo a seguir, ele explica: “Às vezes acontece-me reparar assim nalguma coisa que *sempre ali esteve*, e essa vez *torna-se aos meus olhos a primeira vez*, e sempre me *recordo* dela se porventura mais tarde me *recordo* disso” (Ibid., grifo nosso). De modo geral, podemos pensar que esse “reparar pela primeira vez” em algo que “sempre ali esteve” compara-se a uma repentina tomada de consciência. É possível que o hábito seja o responsável pelo alheamento das coisas que estão ao seu redor. Por alguma razão, o cotidiano ganha um contorno inédito, na medida em que atribuímos a ele esse valor de “novidade”. Subitamente, nos damos conta dele e só a partir daí é que aquelas coisas passam a “existir para nós”, independentemente de sua existência anterior. Salomão explica que esse fenômeno costuma acontecer com ele, ou seja, não é a primeira vez – no caso do “saltitar de boas noites” (Ibid.) – que ele repara em coisas que sempre lá estiveram como se fossem de primeira mão. Esse aspecto da personalidade de Salomão é crucial para a compreensão de sua trajetória.

Em relação ao hábito, Beckett afirma que: “A vida é um hábito. Ou melhor, a vida é uma sucessão de hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos” (2003, p. 17). O hábito é “um véu que *protege sua vítima* do espetáculo da realidade” (Ibid., p. 21, grifo nosso). Salomão explica que “às vezes acontece-me reparar assim nalguma coisa que sempre ali esteve” (PEIXOTO, 2005, p. 104). Para Beckett, “a devoção perniciosa do hábito *paralisa nossa atenção*, anestesia todas as servas da percepção” (2003, p. 19, grifo nosso). Mas, então, algumas circunstâncias “geram essa *lucidez provisória* do sistema nervoso” (Ibid., grifo nosso). A narrativa prossegue e somente muitas páginas depois Salomão reaparece como narrador, cujas primeiras palavras são: “Abri os olhos” (PEIXOTO, 2005, p. 167). Portanto,

podemos pensar que Salomão, vítima do hábito, e cuja atenção é anestesiada por ele, num dado momento da narrativa, este em que afirma: “Abri os olhos” é tomado por uma lucidez que o faz “acordar”: “Só na rua, já *a mais de meio do caminho*, o frio repentino de *acordar e ser real me afligiu*. O súbito *reconhecimento de mim em mim*. Como se *me apercebesse do mundo*” (Ibid., grifo nosso). Nesse trecho, Salomão afirma estar a mais de meio do caminho que o levaria à carpintaria. Na narrativa, ele está próximo do fim aniquilador. A expressão “me afligiu” permite uma interpretação baseada no pessimismo, pois trata-se de um aperceber-se do mundo que é relacionado à aflição, ou seja, à angústia.

Trata-se de um momento epifânico, no qual Salomão reconhece-se em si mesmo, como ele mesmo afirma. Um outro “ele” dentro dele. Porém, essa abertura para a realidade do mundo se dá muito depois do episódio que descrevemos a seguir. Quando Salomão se depara com o demônio, no bar do judas e, depois, com o primo, José, no monte, ele ainda é aquele Salomão cuja percepção é, ainda, prisioneira do hábito e, por essa razão, ele não consegue enxergar a sua condição de traído.

Aquele mesmo tentador que aparece no Livro I e destrói a vida de José está no bar de judas e se dirige a Salomão, dizendo: “Onde está a tua mulher que não a tenho visto?” (Ibid., p. 105), para, em seguida, afirmar: “Sabes, disse o tentador sorrindo, disse-me o teu primo José que sabe melhor do que tu onde ela está, agora e sempre” (Ibid.). Vale lembrar que é Salomão a narrar, é ele quem está nos contando tudo o que se passa no bar do judas. E continua o demônio, conforme Salomão: “Disse o teu primo José contou-me que tem mais mão nela do que tu. É verdade, Salomão?” (Ibid.). E Salomão admite:

Saí a fugir pelo terreiro. O sorriso do demônio à porta da venda. A noite escura. As ruas vazias. Entrei em casa, entrei no quarto. Despi-me, deitei-me ao lado da minha mulher, *a tremer* (Ibid., grifo nosso).

No dia seguinte, Salomão vai ao encontro do primo José, no monte. Lá, conta para José acerca do encontro com o demônio e menciona a insinuação do tentador. Então, pergunta: “É verdade, José?” (Ibid., p. 107). Sem perceber a reação de José, que não o olha nos olhos, Salomão antecipa-se à resposta do primo e diz: “Sei que não” e os dois se abraçam. Dessa vez, cabe ao narrador onisciente a descrição dessa passagem no monte. Podemos pensar que a isenção do narrador em terceira pessoa está a serviço, no romance, da objetividade e, por essa razão, esse narrador observador é convocado nos momentos de crise com o intuito de descrever, da forma mais neutra possível, determinados acontecimentos. O encontro entre

José e Salomão, observado sob a óptica do narrador em terceira pessoa, adquire, pois, um caráter moderado. Esse narrador, ao navegar entre duas águas, não se pronuncia a favor de um ou de outro, mas tão somente relata o episódio, por si só, carregado de tensão.

Enfim, como afirmamos anteriormente, é crucial para a compreensão da trajetória de Salomão a ideia de que ele, próximo do fim da narrativa, sofre uma espécie de transformação, pois é tomado por uma “lucidez que concede lugar ao trágico social” (MAFFESOLI, 2003, p. 116). Salomão afirma:

E sei que estamos agora fechados num tempo imóvel. Não existe já a manhã, ou o dia, ou a vida para lá deste quarto sombrio. Só a pouca luz que atravessa a porta da rua, a cozinha e, finalmente, a porta do quarto, nos faz saber que existimos aqui. *Somos o lugar onde a morte está. Sou o lugar onde a morte está* (PEIXOTO, 2005, p. 171, grifo nosso).

Podemos pensar que Salomão, já consciente de si e do mundo que o rodeia, finalmente supera a incerteza aflitiva e admite a derradeira certeza; primeiramente, de forma genérica: “Somos o lugar onde a morte está” (Ibid.) para, em seguida, testemunhar: “Sou o lugar onde a morte está” (Ibid.). O percurso que observamos é aquele que parte do social para o individual e que mimetiza o afunilamento próprio do trágico.

Estreitamente ligado a Salomão, José, filho de José, inicia a sua narração quase na metade do Livro II. Antes disso, sabemos da sua existência por meio de outras personagens e do narrador onisciente. Conforme esse narrador explica:

José era filho de José. Tinha o mesmo nome do pai, e dele sabia as poucas respostas que lhe tinham dado às poucas perguntas que fizera, sabia que era igual a ele, *porque era o que o velho Gabriel sempre lhe dissera* desde criança. *És igualzinho ao teu pai* (Ibid., p. 102, grifo nosso).

O narrador prossegue:

Nunca *ninguém tivera coragem* de contar a José a forma como o pai morrera, mas José tinha aprendido com o luto carregado da mãe que esse não era um assunto do qual se falasse [...] *Adivinhara o rosto do pai ao ver o seu próprio rosto refletido* no tanque do monte. *És igualzinho ao teu pai*, dizia-lhe o velho Gabriel [...] e José sabia que era verdade, porque adivinhara uma força dentro da sua força, porque *adivinhou gestos iguais* dentro de cada um dos seus gestos (Ibid., p. 103, grifo nosso).

Nestes dois fragmentos temos as primeiras informações fundamentais a respeito de José: é filho de José, vive com a mãe, pouco sabe sobre o seu pai, a não ser o fato de ser igualzinho a ele. Mais adiante, é a filha da cozinheira quem se refere a José:

Nessa tarde conheci o José. Tinha acabado de prender as ovelhas no redil e vinha em minha direcção. *O seu olhar era firme, quase feroz; meigo*, como o de um filho; *envergonhado*, por ser *o olhar de um pastor* todo o dia entre as ovelhas e longe dos homens; nítido (Ibid., p. 118, grifo nosso).

Nessa passagem, a filha da cozinheira descreve José, traçando seu perfil a partir da observação do seu olhar. Eis os adjetivos que ela utiliza para descrever o olhar de José: firme, feroz, meigo, envergonhado, nítido. Observamos que, quando da apresentação de José, o narrador onisciente, diferentemente da filha da cozinheira, não faz uso de adjetivos. Essa distinção é fundamental para compreendermos que, ainda que o narrador onisciente deixe, por vezes, transparecer as suas simpatias, o seu ponto de vista em terceira pessoa está isento da dramaticidade, ou seja, da “paixão” implicada na narração em primeira pessoa, pois o narrador-personagem está envolvido como partícipe na narrativa, em oposição ao narrador onisciente, que é um observador. Ao descrever José, a filha da cozinheira explicita essa diferença, na medida em que o que ela apreende do olhar de José está “contaminado” pelo sentimento que nutre por ele. Não podemos esquecer que a narração/enunciação se dá no presente e a narrativa/enunciado é produto da soma presente/passado. Quando a filha da cozinheira descreve José, ela já conheceu José, já se apaixonou por ele, já planejou fugir com ele, já fracassou nesse intento. O excerto acima pode deixar dúvidas em relação a isso, por conta dos tempos verbais: “conheci”, “tinha acabado de prender”, “vinha”, “era”. Esses verbos, conforme se apresentam, dão a impressão de um passado recente. Porém, mais adiante, a distância temporal dos fatos narrados se explicita:

E, ao fim da tarde, na hora em que me preparava para voltar a casa, chegava o José e dizia boa tarde [...] Depois, ao regressar, a extensão toda das planícies, a profundidade toda da luz, o lugar até ao horizonte e para lá dele, tudo era *aquela* voz a dizer boa tarde (Ibid., p. 118, grifo nosso).

O pronome demonstrativo “aquela” revela que a narradora está distante dos fatos narrados, distância que se refere ao tempo e ao espaço passados. Não podemos esquecer que o romance em primeira pessoa exige que façamos a distinção entre os tempos verbais utilizados pelo narrador (a) na narrativa e temos de atentar para o fato de que o ponto de vista se refere essencialmente ao lugar de onde vemos o que é mostrado, ou, nas palavras de Ricoeur: “O

ponto de vista responde à questão: de onde vemos o que é mostrado pelo fato de ser narrado? E, assim, de onde se fala?” (RICOEUR, 2010, v. 2, p.172). Dessa maneira, a filha da cozinheira - assim como todos os outros narradores-personagens aqui analisados - mostra o que é narrado de um ponto distante da narrativa. De acordo com o uso que fazem dos advérbios de tempo ou de lugar, por exemplo, podemos inferir se tal distância é menor ou maior, mas jamais podemos nos esquecer de que a distância entre “quem narra” e “o que é narrado” é inerente ao modo de narração de um texto memorialista. Vejamos o que Käte Hamburger nos diz a esse respeito:

Enquanto *o eu fixo do romance autobiográfico* (da mesma maneira que numa autobiografia autêntica) *relembra e reproduz a sua vida passada*, lança um olhar retrospectivo sobre as fases passadas de si mesmo. Isso significa, entretanto, que ele revive as fases de seu eu anterior, como *diferentes* do seu estado presente, ao passo que *o autor de um romance epistolar ou de um diário vive apenas um determinado agora e aqui do seu eu* (HAMBURGER, 1986, p. 232, grifo nosso).

O excerto expõe um dos aspectos essenciais concernentes ao romance autobiográfico ou romance em primeira pessoa: as diferentes fases da vida passada do eu que narra. Nesse sentido, podemos lembrar as palavras de Bakhtin, que esclarece que a autobiografia remonta ao classicismo grego. O primeiro tipo de autobiografia é o platônico, que coincide com o cronotopo “o caminho de vida do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento” (BAKHTIN, 1998, p. 250). O segundo tipo é a autobiografia e a biografia retóricas, às quais corresponde o cronotopo da praça pública, onde “realizava-se a exposição e a recapitulação de toda a vida do cidadão, efetuava-se a sua avaliação público-civil” (Ibid., p. 252). Existe uma estreita relação entre os cronotopos e a construção da *imago hominis*, que perspassa *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*. O cronotopo platônico corresponde ao “momento da crise e da transformação [...] Aqui os fundamentos mitológicos e os dos mistérios religiosos manifestam-se claramente” (Ibid., p. 251). O cronotopo da praça pública engloba a “avaliação público-estatal. Tudo aqui é público do começo ao fim” (Ibid., p. 252).

O romance autobiográfico deriva dessas e de outras formas de autobiografia antigas e podemos afirmar que engloba os dois cronotopos gregos, na medida em que o indivíduo moderno ainda busca a verdade, mas não pode fugir da exposição e da avaliação pública. Por essa razão, o discurso do narrador em primeira pessoa está contaminado simultaneamente pelos desejos individual e coletivo, pela vontade de realizar os próprios sonhos e, ao mesmo tempo, agradar àqueles a quem ama. Ao realizar um movimento retrospectivo, o narrador em

primeira pessoa é inexoravelmente levado a reavaliar o seu eu passado, aprovando-o ou reprovando-o, concordando com ele ou discordando dele. Nesse sentido, a *imago hominis* do narrador em primeira pessoa se constrói/presentifica simultaneamente à narração.

O último narrador-personagem que cumpre analisar é mestre Rafael. Ele é introduzido na narrativa pelo narrador em terceira pessoa:

O mestre Rafael tinha herdado a serração do pai, aprendera com ele os modos rígidos e a sinceridade nos sentimentos. Com ele aprendera tudo quanto sabia de madeiras e de tudo o resto. Vivia na casa pequena que fora do pai (PEIXOTO, 2005, p. 109).

Ficamos sabendo que mestre Rafael possui uma carpintaria, é órfão e vive na casa paterna. Além disso, conhecemos dois traços da personalidade dele: tem os modos rígidos e é sincero nos seus sentimentos. A seguir, o narrador-onisciente conta que mestre Rafael trabalha de segunda a segunda e que alterna visitas semanais à casa da prostituta cega. Conta também que mestre Rafael nascera no dia em que a mãe morrera e que era aleijado: “tinha a perna direita cortada pelo risco da virilha, o braço direito era apenas um pequeno coto onde encaixava o extremo da muleta, não tinha a orelha direita e era cego do olho direito” (Ibid.). Mestre Rafael emprega em sua serração o primo de José, Salomão.

A narração de mestre Rafael tem início assim:

Caminhei na noite. Ao regressar a casa, *imaginando o que seria* avançar *naquelas ruas com a certeza* de que ela me esperava, caminhei na noite. *Imaginando* tudo igual, a vila adormecida, o fresco, a calma, mas com *uma certeza enraizada* e natural. *Era assim que eu via* a vida dos homens casados. Uma *certeza* a mais, profunda, segura. Uma certeza. Ela *iria* esperar-me, a minha mulher *iria* esperar-me, e o menino *estaria* a dormir, o meu filho *estaria* a dormir (Ibid., p. 126, grifo nosso).

Mestre Rafael, conforme o excerto, está voltando para casa e, enquanto caminha pelas ruas da vila, seus pensamentos ganham asas. Imagina o que seria uma vida de homem casado e se regozija com esse devaneio. Notamos, mais uma vez, a presença do advérbio “naquelas”, que marca a distância espaço-temporal da narração em relação à narrativa. Em seguida, percebemos a significativa presença do oxímoro certeza-imaginação que percorre todo o período. Ora, mestre Rafael desliza entre esses dois estados, entre crenças e imaginação – “era assim que eu via a vida dos homens casados – para, logo em seguida, afirmar: “uma certeza a

mais, profunda, segura”. Para ele, imaginar a vida idealizada de um homem casado, com esposa e filho a esperar a sua chegada, promove a certeza de que será capaz de ter essa vida, como se dissesse para si mesmo: “eu *poderia* ter essa vida; então, eu *posso* tê-la”. Tal noção se comprova pelo uso do futuro do pretérito: “seria”, “iria”, “estaria”, associado ao substantivo feminino “certeza”, vinculando de forma improvável a ideia de convicção que o substantivo traz à ideia de conjectura, implícita no tempo verbal: “*imaginando* o que *seria* avançar naquelas ruas *com a certeza...*”

Se mestre Rafael constrói, por meio do discurso, uma imagem de si, podemos avaliá-la como a de um homem determinado, cuja positividade contrasta com a condição física desprivilegiada. Já sabemos que ele se torna um mestre de serração, o mais respeitado carpinteiro da vila: “Havia mais um ou dois carpinteiros na vila, mas nenhum sabia tanto da sua arte como o mestre Rafael” (Ibid., p. 109). Por essa razão, a imagem que ele constrói de si coincide com a sua trajetória de vida, feita de superação e tenacidade.

O fragmento acima diz respeito ao momento em que mestre Rafael sai da casa da prostituta cega onde acabara de receber a notícia da gravidez dela. Para o carpinteiro, o sonho de ter um lar, uma família, suplanta toda dúvida em relação ao progenitor da criança. Ele não se importa em saber se é realmente o pai ou não; caminha pelas ruas, absorto em seus pensamentos e está feliz com a possibilidade que se avizinha: ter uma família. Ele continua:

Eu *avançaria* na noite, sabendo tudo isto, tendo esta certeza. [...] *Mas*, quando passei pela fonte pequena que está no princípio da rua do Salomão, o ruído da água a escorrer da bica, a cair na pedra, *entrou no que em mim era noite* e fez-me parar. Encostado a uma parede, numa *mistura de vozes e lembranças*, *ouvi* mulheres a falarem, homens a gritarem ao longe, crianças a cantarem numa lengalenga sem fim: *ouvi aleijado, ouvi aleijadinho, ouvi metade de homem. Ouvi ou recordei* (Ibid., p. 127, grifo nosso).

Empenhado em ser um homem independente não obstante as suas limitações físicas, mestre Rafael torna-se um grande carpinteiro e um homem de bem. Supera as barreiras impostas pelo corpo e, mais ainda, as barreiras do preconceito. Ser um aleijado pode ser tomado como um determinismo genético, mas ser tratado como um aleijado, ser ridicularizado, diz respeito não somente a ele, mas à relação que se estabelece entre ele e os outros moradores da vila. Curiosamente, o período termina com a frase: “ouvi ou recordei”. Ora, podemos pensar que os ecos do passado reverberam naquele instante carregado de emoção, em que ele vislumbra um futuro alegre, com uma esposa e um filho e as vozes são

reais somente em sua memória, a excitação do momento sendo ofuscada pela lembrança de dias antigos, em que fora alvo de chacota dos moradores da vila. É possível, também, que ainda houvesse pessoas na vila que o maltratassem por conta de sua aparência e as vozes sejam verdadeiramente audíveis naquela noite. Não sabemos. A nós importa observar como mestre Rafael enfrenta esse eco do passado ou essas vozes reais. Vejamos:

Quis esquecer. Apoiei-me de novo nas muletas e prossegui, *enganando-me*, pensando como isso era pouco, nada, como isso iria acabar no dia em que me casasse com ela, no dia em que o nosso filho nascesse. No silêncio, abri a porta de casa e, fechando-a, devolvi a casa e o mundo ao silêncio. Devagar. A escuridão grande. Sentei-me numa cadeira e quis muito que o meu pai estivesse vivo. Pai, vou casar-me. Pai, vou ter um filho, vais ter um neto. *Pai, estou feliz* (Ibid., grifo nosso).

Aparentemente, ele está feliz a despeito das vozes chamando-lhe “aleijado”. Mas, há um “enganando-me” que não nos deixa acreditar completamente nessa felicidade. Ele afirma que prosseguiu, enganando-se, pensando que aquilo, aquelas vozes, são nada diante da possibilidade de ser pai, de ter uma família. Precisamos nos deter nessa afirmação, pois ela é crucial para a compreensão do problema do ponto de vista em primeira pessoa. Podemos levantar duas hipóteses de interpretação em relação à expressão “enganando-me”. Em primeiro lugar, este “enganando-me” se refere ao tempo da narrativa, isto é, diz respeito ao sentimento de mestre Rafael no instante em que caminha de volta para casa e ouve ou pensa ouvir as pessoas a chamarem-no de aleijado. Se assim for, ele considera que está se enganando no sentido de fingir não se importar com a chacota, pensando, naquele exato momento, que aquilo nada é diante da felicidade premente. Nesse caso, o verbo “enganar” é usado como sinônimo de “dissimular”, de cobrir com uma sombra a verdade, um artifício que ele usa como autodefesa. A outra hipótese relaciona-se ao tempo da narração e à distância do episódio narrado, ou seja, mestre Rafael como narrador de sua história sabe o que virá a seguir, tudo o que acontecerá depois dessa noite e afirma que se enganou na medida em que o futuro se mostra muito diferente do que ele imaginara e, por essa razão, o verbo “enganar” tem o sentido de “equivocar”, “errar”. Investigaremos mais a fundo os dois sentidos do verbo “enganar” no capítulo dedicado ao duplo.

A narração de mestre Rafael finaliza com a afirmação: “Pai, estou feliz”. Dele, não ouvimos mais nada. O desenrolar dos acontecimentos é apresentado pelo narrador em terceira pessoa e ficamos sabendo o que, enfim, ocorre com mestre Rafael, a prostituta cega e a criança que ela espera.

Além do narrador em terceira pessoa, onisciente, a única personagem que está estreitamente ligada a mestre Rafael – além da prostituta cega – é Salomão. Discípulo de mestre Rafael, Salomão tem grande estima por ele. A proximidade entre eles pode ser averiguada nas passagens a seguir. A primeira descreve o casamento de mestre Rafael com a prostituta cega e a segunda diz respeito à vida familiar do mestre e à vida familiar de seu discípulo que, justapostas, convergem para uma simbiose demonstrada por meio da narrativa:

Assinaram todos de cruz e *Salomão, que era padrinho dos dois*, assinou num lado com dois traços cruzados na diagonal e, no outro, com um traço na vertical cruzado com outro na horizontal. À saída, *Salomão e mestre Rafael riam*. Ninguém os esperava no adro (Ibid., p. 152, grifo nosso).

O mestre Rafael e Salomão separaram-se nas ruas que os levavam a casa. Àquela hora, esperava-os o almoço entre o olhar fugitivo das mulheres. Até à porta de casa, sob o mesmo sol, o *mestre Rafael pensou* na alegria ingênua de Salomão, e *Salomão pensou* na angústia do mestre Rafael. Entraram em casa *ao mesmo tempo*. [...] *Ao mesmo tempo*, Salomão e o mestre Rafael *abriram a boca* para dizer algo; e *ao mesmo tempo suspenderam* as palavras que não chegaram a dizer e engoliram a primeira colher de sopa. [...] O mestre Rafael e Salomão *olharam as mulheres no mesmo instante e fecharam a porta*. [...] O mestre Rafael *ajeitou a boina*. Salomão *ajeitou a boina*. Aos poucos *algo se acendeu dentro de um e dentro de outro*. [...] E, como se o esperassem, *encontraram-se* no ponto em que as duas ruas se encontravam. Não falaram. E prosseguiram *lado a lado*, até à serração (Ibid., p. 158-159, grifo nosso).

Convém citar a aproximação existente entre mestre Rafael e Salomão para compreender o que significa para o discípulo a perda do mestre, que se dará mais adiante. Ocorre que mestre Rafael traz à luz a criança que a prostituta cega esperava; constata –ou crê - que a menina é de fato sua filha, pois, tal como ele, ela é aleijada; minutos depois, porém, perde as duas: mãe e filha morrem logo após o parto. Trespassado pela dor, mestre Rafael toma uma atitude extrema, e o narrador em terceira pessoa descreve os últimos instantes do carpinteiro:

Sem que fizesse barulho a cair, o mestre Rafael atirou a muleta para diante de si. [...] Olhou a mão diante da cara. Uma mão grossa, como as mãos do seu pai. Na palma da mão e entre os dedos, sentiu o peso do corpinho da menina. *A minha pequena filha*. O peito magro. A cabecinha morta. O rosto da menina. Segurou o serrote e firmou-o na perna. Acertou os dentes do serrote com o risco da virilha e começou a serrar. [...] A perna caiu ao lado da muleta, também ela como um objecto inútil. O rosto da menina. *A minha pequena filha*. O mestre Rafael esticou o braço, segurou o candeeiro e lançou-o ao chão. As chamas subiram pelas paredes. E *nessa noite, nessa noite*, as chamas chegaram ao céu (Ibid., p. 165-166, grifo nosso).

O excerto apresenta dois aspectos sobre os quais precisamos nos deter. Primeiramente, a “intromissão” do discurso de mestre Rafael na narração feita pelo narrador em terceira pessoa. Duas vezes aparece a expressão “a minha pequena filha” durante a narração que não é a de mestre Rafael. O discurso de mestre Rafael, à primeira vista deslocado, parece “intrometer-se” na narração em terceira pessoa. O estranhamento acontece porque o narrador em terceira pessoa se exime de usar o travessão para abrir o discurso direto ou de usar o dístico com esse mesmo propósito. É verdade que não há em nenhum momento, no romance, o uso do travessão e do discurso direto, ausentes também na obra *Cemitério de pianos*. Fica implícito o discurso direto, na medida em que é como se o narrador tivesse usado o travessão e os dois pontos na seguinte expressão, por exemplo: “Na palma da mão e entre os dedos, sentiu o peso do corpinho da menina *e pensou*: a minha pequena filha” ou usasse no lugar do “pensou” o dístico: “Na palma da mão e entre os dedos, sentiu o peso do corpinho da menina *e disse*: ‘a minha pequena filha’”. A ausência desses marcadores, antes de enfraquecer o discurso, potencializa a expressão “a minha pequena filha”, pois faz o leitor “penetrar” na mente de mestre Rafael e “ler” seus pensamentos aparentemente sem a interferência do narrador, o que propicia maior aproximação entre o leitor e a personagem mestre Rafael e, conseqüentemente, uma empatia. Estabelece-se uma comunhão, ou, *humanitas*, termo latino que designa “a qualidade mista de saber, polimento, receptividade, *simpatia*, que *aproxima os homens*” (PEREIRA, 1984, p. 420, grifo nosso).

O segundo aspecto relevante refere-se à repetição na expressão “e *nessa* noite, *nessa* noite...”. Segundo Norma Goldstein, em sua obra *Versos, sons, ritmos* (2002), a repetição de uma palavra na mesma posição em um verso é chamada de “anáfora” (GOLDSTEIN, 2002, p. 52). Tal repetição, ainda de acordo com a autora, pode criar tensão ou apenas confirmar o sentido do texto. Sabemos que a estudiosa trata da poesia, mas cabe compreender que, muitas vezes, é possível estabelecer uma conexão entre a prosa e a poesia na medida em que essa relação possa enriquecer a nossa investigação. No caso do romance *Nenhum olhar*, não são raras as definições que se referem a ele como um texto em “prosa poética” ou, conforme a *Vogue* italiana: “Suas páginas, depuradas na *prosa lírica* que as torna únicas...” (PEIXOTO, 2005, contracapa, grifo nosso). A repetição, recurso largamente utilizado na obra e, em especial, no trecho que ora analisamos, explicita a tensão dos acontecimentos que ocorrem “nessa noite”. Transmite a ideia de que não se trata de uma noite como as outras, chamando a atenção para o suicídio de mestre Rafael em meio às chamas. Podemos pensar, portanto, que a

repetição na expressão “e nessa noite, nessa noite” potencializa a carga dramática do acontecimento.

Aqui, mais uma vez, parecemos “sentir” a presença do narrador em terceira pessoa. Se anteriormente nos referimos à sua tendência de mostrar suas simpatias e antipatias, agora corroboramos a ideia de que há um envolvimento por parte do narrador em terceira pessoa com a história que narra.

Em *Nenhum olhar*, a narração em primeira pessoa predomina como meio de expressão das ideias, pensamentos e sentimentos das personagens. A presença do narrador em terceira pessoa, como afirmamos anteriormente, está a serviço da objetividade, a objetividade possível dentro desse romance carregado de tragicidade. O narrador em terceira pessoa narra o último capítulo da obra e anuncia:

José e a sua mãe, Salomão e a sua mulher, o demônio, a cozinheira viúva, todos morreram, no meio de todos os homens e mulheres que morreram, como pontinhos de uma multidão gigante a morrer no mesmo instante sem poder entender que morria e que morria tudo. Todos desapareceram e não deixaram nada, e não deixaram sequer o pequeno nada que existe dentro do nada que existe dentro do nada [...] *Todos eles morreram a sua segunda morte, ainda mais definitiva* (PEIXOTO, 2005, p. 191, grifo nosso).

Na afirmação “todos eles morreram a sua segunda morte, ainda mais definitiva” encontramos o mote para o capítulo acerca do duplo, mais adiante.

O FOCO NARRATIVO EM *CEMITÉRIO DE PIANOS*

Porque a minha vontade me regenera,
faz-me nascer, renascer.
Porque a minha força
é imortal.

José Luís Peixoto

O possível é o futuro do impossível.

José Luís Peixoto

Toda alma é uma melodia que convém renovar.

Mallarmé

Do mesmo modo que em *Nenhum olhar*, a análise do foco narrativo ou ponto de vista em *Cemitério de pianos* não consiste em tarefa fácil, tamanha a complexidade da construção da obra. Observamos que existem dois narradores em primeira pessoa, personagens-protagonistas: Francisco Lázaro-pai e Francisco Lázaro-filho, *a priori*, dividem a narração no romance. Diferentemente do que ocorre em *Nenhum olhar*, em que José-filho nem chega a conhecer verdadeiramente seu pai, que se suicidara no Livro I, quando ele ainda era um bebê, aqui, os narradores chegam a compartilhar experiências e coexistem em diversas passagens da história. Porém, essa simultaneidade implica um modo narrativo imbricado, em que as vozes de um e de outro parecem se misturar e se confundir.

A identificação dos dois narradores exige atenção para pormenores que, à primeira vista, podem passar despercebidos. Tanto é verdade que existem pessoas que acreditam encontrar não dois, mas três narradores: pai, filho e neto. O autor, nas apresentações que faz de *Cemitério de pianos*, sempre se refere a dois narradores: pai e filho. Independentemente dessa informação, contudo, decidimos pela análise do romance levando em conta a existência, num primeiro momento, de dois narradores. Francisco Lázaro-pai inaugura a história e intercala a sua narração com a de Francisco Lázaro-filho, que tem início no capítulo denominado “Partida” (p. 93), vai até ao “Quilómetro quinze” (p. 150), dá lugar à narração do pai, é retomada no “Quilómetro dezasseis” (p. 213) e daí vai até ao “Quilómetro trinta” (p. 262), para, novamente, dar ensejo à narração do pai. Esse “experimentalismo da maratona” (CARMELO, 2012, p. 48) é bastante eficiente, na medida em que, “baseado na intersecção memorial e na lógica do vaivém ininterrupto e compacto” (Ibid.) potencializa o sentido do

modo narrativo do fluxo da consciência. Sabemos, pois, que estamos diante de dois narradores em primeira pessoa; contudo, a atitude narrativa escolhida para cada um deles é diversa. Com o intuito de facilitar a menção a essas personagens que faremos ao longo deste capítulo, iremos nos referir a Francisco Lázaro-pai como o “narrador-pai” e a Francisco Lázaro-filho como o “narrador-filho”.

Observamos que o narrador-pai é um narrador em primeira pessoa que segue a lógica cronológica dos acontecimentos. Sua peculiaridade reside no fato de já estar morto, sendo, pois, um narrador-defunto. Por essa razão, tem uma visão ampla e global dos fatos e das outras personagens. Conhece-lhes os pensamentos e, vez por outra, reflete acerca de seus atos passados, recria-se e tenta se redimir. De nenhum modo, contudo, sua narração apresenta-se como monólogo interior, solilóquio ou fluxo de consciência. O narrador-pai é um observador demiurgo, capaz de narrar o presente e o passado, oscilando entre visões “de dentro”, personagem que é da narrativa e “de fora”, visto tratar-se de um narrador-defunto. Por conhecer a sua própria vida do começo ao fim, alcança uma espécie de serenidade resignada, um saber-se onipotente que transparece em sua narração. Incapaz que é de modificar o passado, busca observar a sua família desse lugar improvável que é a morte.

Em oposição, o narrador-filho é um narrador em primeira pessoa que conta os fatos exclusivamente “de dentro”, ou seja, como narrador-protagonista e constrói a sua narração mediante o fluxo de consciência, alternando as modalidades solilóquio e monólogo interior. Não conhece os pensamentos das outras personagens e apóia a sua narração na visão que tem dos acontecimentos, na sua interpretação e na memória. Esse desconhecimento a respeito do que pensam os outros empresta ao narrador-filho um estado de angústia e incerteza verificável ao longo de toda a obra. Por se tratar de um narrador-personagem, o narrador-filho segue em busca de respostas e de verdades; persegue o objetivo de vitória na maratona de Estocolmo e esse movimento prospectivo promove simultaneamente um outro, retrospectivo, que o leva em direção ao passado, a questões que dizem respeito à sua identidade. Diferentemente de seu pai, o narrador-filho é um homem inconformado, que resiste às condições que lhe determinam a vida. Quer ser o dono de seu próprio nome, deseja inscrever esse nome num contexto maior, imortalizá-lo. Vencer a maratona implica ultrapassar o próprio passado.

Enquanto o narrador-pai inicia a sua narração estando já morto, tendo, portanto, completado a sua jornada como homem e como personagem da narrativa, o narrador-filho instaura a sua narração no momento exato em que é dada a partida da maratona.

Acompanhamos, pois, a sua corrida simultaneamente à sua narração. Podemos pensar, também, que, em *Cemitério de pianos*, o ato de narrar está em íntima conexão com o problema da hereditariedade, na medida em que pai e filho dividem a narração, compartilham momentos e parentescos, possuem a mesma profissão e, acima de tudo, contam suas vidas concomitantemente, numa estrutura elíptica que, num dado momento, une os dois focos e resulta numa circularidade formalmente expressa no próprio romance, que tem início com um dos narradores já morto e se encerra com a morte do outro narrador. Além disso, a morte do narrador-filho ocorre no mesmo dia do nascimento do seu próprio filho.

Outros índices aproximam ainda a vida dos narradores: ambos vivem amores conturbados ou impossíveis; fazem do cemitério de pianos um lugar de encontro com a mulher amada e de refúgio para enfrentar os desencontros que a vida apresenta; sonham com vidas diferentes: o narrador-pai “tem redemoinhos de música dentro dele” (PEIXOTO, 2006, p. 35), “gostava talvez de ter sido pianista” (Ibid.); o narrador-filho é carpinteiro como o pai, mas é também um corredor e sonha vencer a maratona das Olimpíadas de Estocolmo. Vejamos a partir de agora como essas vidas se descortinam para o leitor por meio da análise do ponto de vista ou foco narrativo.

A narrativa tem início com o narrador-pai afirmando: “Quando comecei a ficar doente, soube logo que ia morrer” (Ibid., p. 11). Esta frase inaugura o breve primeiro capítulo, composto por três páginas e cujo final é o seguinte: “Passou uma hora. O telefone tocou de novo. Eu tinha acabado de morrer” (Ibid., p. 15). Nessas poucas páginas somos apresentados à família do narrador-pai, composta por sua mulher – jamais nomeada, somente chamada de “minha mulher” -, suas filhas Marta e Maria e seus filhos Simão e Francisco. Além deles, também somos informados da existência de Hermes, filho de Marta, que nasce uma hora antes da morte do avô. O narrador ainda menciona peculiaridades de cada personagem: Marta, “com a natureza que tem, precisou de muitos cuidados durante a gravidez” e não pôde visitá-lo no hospital; o Simão “nunca me quis visitar” (Ibid., p. 11); e “a Maria chorava e tentava abraçar a mãe, consolá-la, porque, no peito, sentiam as duas o mesmo vazio definitivo e terrível que eu também teria sentido se algum dia tivesse perdido uma delas” (Ibid., p. 12). Sobre seu filho Francisco explica que ele “olhava pela janela. Tentava não ver. Tentava não saber aquilo que sabia. Tentava ser um homem” (Ibid., p. 12-13). Observamos na frase “tentava ser um homem”, que se refere a Francisco, que o rapaz sabe que, a partir da morte do pai e com a ausência de seu irmão mais velho, que havia rompido com o pai e saído de casa

há muitos anos, cabe-lhe ser o “chefe” da tradicional família portuguesa, baseada no poder patriarcal.

Compreendemos que se trata de uma família como tantas outras, uma família que viveu sempre unida, mesmo com alguma mágoa e algum ressentimento entre seus membros, marcada pelo sofrimento que o narrador-pai causa quando bebe e pela consequência disso, a saída de Simão da casa paterna, mas uma família que sofre com a perda de seu patriarca que, apesar e acima de tudo, norteia o caminho daquelas pessoas durante anos seguidos. Aos pés do marido, a mulher do narrador-pai afirma: “Ai meu rico homem meu amigo que és o meu maior amigo e eu fico sem ti meu rico homem meu companheiro mau amigo tão grande tão grande” (Ibid., p. 12). Por esse fragmento, podemos verificar que, mesmo com as mágoas, a esposa está transtornada pela premência da morte do marido, “seu maior amigo”. Mais adiante, no romance, sabemos que o narrador-pai comete muitos erros, marca a sua família com seus acessos de raiva, provocados frequentemente pela bebida. Mas no primeiro capítulo não temos ainda esse conhecimento e sentimos compaixão por esse homem moribundo, que diz ao leitor: “Olharam para mim, e choraram mais, e sentiram no peito todo o vazio terrível, negro: profundo profundo: que eu também teria sentido se algum dia tivesse perdido um deles” (Ibid., p. 13).

Em relação ao último período, gostaríamos de apontar a presença dos dois pontos após a palavra “negro” e após a palavra “profundo”. De acordo com Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética* (1969), “o uso dos dois pontos a interromper subitamente o fluxo da frase concede enorme ênfase à oração seguinte” (STAIGER, 1969, p. 133). De fato, o narrador parece buscar uma veemência tal que não reste nenhuma dúvida para o leitor a respeito do tamanho daquele sofrimento experimentado pela sua família ao perceber a premência de sua morte e de sua própria percepção de como sentiria o mesmo desespero caso tivesse perdido algum deles. Ao longo de todo o romance, verificamos a presença dessa pontuação, tanto na narração do pai quanto na narração do filho.

O segundo capítulo é narrado igualmente pelo narrador-pai, que o inicia descrevendo os afazeres de sua mulher, no presente da narrativa, ou seja, instaura-se a anacronia, que perdura ao longo de todo o romance. Parece ao leitor que o narrador está posicionado numa janela, observando a mulher, agora viúva, vivendo na casa de uma das filhas, Maria, e cuidando da neta Íris. Conforme mencionamos anteriormente, esse narrador-personagem é onisciente:

A *Íris* tem quase três anos e não sente o olhar que a cobre e protege. Durante esse momento, a *minha mulher não tem idade* e não sente o tamanho da casa da Maria, marcado por estalidos de móveis na distância [...] A *Íris nasceu quando, de mim, só já restavam* as conversas e as fotografias (PEIXOTO, 2006, p. 17-18, grifo nosso).

Por meio do fragmento, descobrimos que o narrador-defunto sabe o que sentem a sua neta *Íris* e a sua mulher, comprovamos a sua onisciência, e, além disso, ele nos informa a época aproximada de sua morte até o momento da narração: se a neta já tem quase três anos e se quando ela nasceu ele já havia morrido, pois “só já restavam” dele “as conversas e as fotografias”, então, supomos que a sua morte se deu, no mínimo, há três anos. Disposto a contar uma história cronologicamente marcada, no capítulo I, o narrador explica como se deu a sua morte e introduz as personagens que tomaram parte em sua vida para, em seguida, definitivamente, iniciar a narração da história que pretende contar. Ele prossegue narrando, no presente:

A *Íris* ainda não *percebe* todas as conversas e não *repara* em fotografias de pessoas que não conhece. *Tem* os olhos azuis como o mar dos postais de férias e *tem* os cabelos compridos a acabarem em canudos que lhe *escorrem* sobre os ombros e sobre as costas. *É* uma linda criança selvagem [...] *Agora, está quieta* e *brinca* com as bonecas. *Como em todas as manhãs*, acordou quando a mãe foi acordar a irmã para ir para a escola (Ibid., p. 18, grifo nosso).

Observamos a presença dos tempos verbais que indicam o presente da ação: “não percebe”, “não repara”, “tem”, “é”, “está” e “brinca”, além do advérbio de tempo “agora”, que reforça a certeza de tratar-se de uma narração simultânea ao fato narrado, não existindo, nesse caso, uma distância temporal entre enunciado e enunciação, a não ser aquele tempo que o narrador despende para transformar em linguagem verbal a cena que ora observa. Nem sempre isso ocorre, como veremos. Por se tratar de uma narrativa autobiográfica, haverá momentos em que o narrador voltará os olhos para um passado recente, ou seja, próximo de três anos, pouco antes de sua morte, e para um passado mais remoto. Convém ressaltar que esses “saltos” no tempo não prejudicam a cronologia de sua narração, pois se dão de forma clara, com os verbos no pretérito, distinguindo-os da narração no tempo presente, e sem o abuso de digressões. Do mesmo modo, por não fazer uso do fluxo de consciência, os fatos são narrados ordenadamente, seguindo a lógica linear, típica de sua narração, conforme observamos no excerto abaixo:

Era a nossa casa. A minha mulher sentava-se nos degraus das escadas do quintal, passavam fins de tarde amenos do início de agosto, e ficava compenetrada a fazer malha. Fazia casaquinhos ou botinhas de lã para o nosso filho. Faltava um mês para que nascesse e ela já lhe imaginava o tamanho dos braços e o tamanho dos pezinhos (Ibid., p. 21, grifo nosso).

Verificamos a presença dos verbos no pretérito imperfeito e, além disso, existem marcadores temporais específicos como “fins de tarde”, “início de agosto” e “faltava um mês”. O período desenvolve-se sem interferência de seus pensamentos e ele se limita a contar ao leitor as suas lembranças daqueles fins de tarde de agosto, um mês antes do nascimento de Francisco, o filho a que se refere:

Em instantes, lembrava-me de lhe contar alguma coisa. Ela parava-se a ouvir-me. Pousava as agulhas e a malha sobre a barriga, ficava a ouvir-me e, às vezes, a malha começava a mexer-se sozinha. Era o nosso Francisco a dar pontapés dentro da barriga (Ibid., grifo nosso).

São fragmentos que revelam a vida de um casal aparentemente feliz, à espera de mais um filho que, dessa vez, receberá o mesmo nome de seu pai. É em relação a esse menino que o narrador-pai afirma: “Quando for grande, há-de ser jogador de futebol” (Ibid., p. 22) para, logo em seguida, explicar: “Mal eu sabia” (Ibid.). Nessa afirmação, o narrador-pai assume um tom crítico em relação à sua vida passada, nomeadamente aos seus próprios atos e decisões. Existe uma autocritica implícita nessa expressão. Uma confissão de ignorância que, na atualidade da narração, parece ao leitor uma espécie de *mea culpa*.

O romance prossegue com a narração do narrador-pai, que se detém principalmente na descrição do seu dia-a-dia na oficina de carpintaria, onde trabalha com seu tio. E oferece ao leitor dados importantes sobre a sua vida, como por exemplo: “Foi o meu pai que me deixou a oficina” (Ibid., p. 23) e “O meu pai morreu longe da minha mãe, exausto, no mesmo dia em que eu nasci” (Ibid.). Poucas páginas depois, conta, ainda: “Tinha catorze anos quando minha mãe ficou doente [...] Supliquei-lhe que não morresse. Pedi-lhe por tudo. Mas, passadas algumas semanas, morreu” (Ibid., p. 25). Notamos que esse narrador não tem irmãos e, até a morte de sua mãe, vive somente com ela: “Sentávamo-nos à mesa, mãe e filho, a comer as nossas metades de bolo e a beber chá [...] Depois, a minha mãe dizia que o meu pai era muito valioso” (Ibid., p. 24).

Um fato modifica a rotina do narrador-pai e de seu tio na oficina: o pedido de um italiano para que consertassem um piano. Depois de dar as instruções sobre o conserto do

instrumento, o italiano entrega ao narrador-pai um cartão com o endereço onde deveriam entregar o piano pronto. Eis uma passagem que resume a sensação do narrador-pai nesse momento: “Tinha vinte e dois anos, tinha os braços estendidos ao longo do corpo, nunca tinha consertado um piano e *não me conseguia imaginar a ser capaz de fazê-lo*” (Ibid., p. 29, grifo nosso). Nesse fragmento, encontramos duas noções que permeiam a narrativa: a do que é possível e a do que é impossível. Tanto uma quanto a outra se manifestam de maneira a transformar a vida das personagens. Na afirmação “nunca tinha consertado um piano e não *conseguia* me imaginar a ser capaz de fazê-lo” (Ibid.), o narrador-pai revela, por um lado, uma apreensão pelo fato de nunca ter consertado um piano e, por outro, expresso no verbo “conseguir” no pretérito imperfeito, ou seja, o tempo verbal que descreve uma ação inacabada, uma concepção de mundo baseada na vontade, na disposição para tentar, e, numa interpretação mais abrangente, na esperança.

Logo em seguida, o narrador-pai volta a descrever as ações de sua mulher no presente da narração. Essa mudança no tempo da narração ocorre sem muito alarde. De fato, o aspecto formal que marca essa modificação temporal é um espaço duplo entre os parágrafos. Esse simples recurso transporta o leitor de volta ao presente:

O telefone começa a tocar. Sobre a mesa de pinho: a gaveta de papéis riscados e de esferográficas que não escrevem: sobre o napperon de renda: a madrinha da minha mulher a escolher novelos de linha na retrosaria: ao lado da moldura cromada: a fotografia que tiramos todos juntos no Rossio: o telefone grita (Ibid., p. 29-30).

No trecho, encontramos elementos que dizem respeito a diferentes tempos: o telefone toca no presente da narração, assim como a gaveta de papéis riscados e canetas esferográficas que não escrevem existe somente na vida atual da mulher do narrador-pai. Em contrapartida, as duas fotografias que ele menciona são imagens de um passado do qual ele ainda fazia parte: a fotografia da madrinha de sua mulher, já morta no presente da narração, está num dos porta-retratos e ele, o defunto-autor, aparece ao lado de sua mulher e de seus filhos na fotografia tirada no Rossio. Observamos novamente a presença dos dois pontos marcando, separando e enfatizando cada um desses objetos. O narrador-pai prossegue:

E o telefone pára de tocar. Os passos da minha mulher perdem o sentido, abrandam. Na cozinha, *a música de piano* continua a nascer da telefonia e é empurrada pelo vento que entra através da janela aberta (Ibid., p. 31).

Novamente por uma anacronia, o narrador-pai retorna ao passado. Ele e o tio estão às voltas com o piano deixado pelo italiano. O tio, entusiasmado, senta-se, levanta a tampa do piano e percorre o teclado com o olhar e, “quase comovido”, diz: “O teu pai iria ficar tão feliz se aqui estivesse” (Ibid., p. 31). O narrador-pai é tomado por um sentimento novo: “Foi *nesse momento* que *tudo encontrou um sentido dentro de mim. O meu pai*. Como um dedo sobre uma tecla *a despertar* um mecanismo *adormecido, compreendi*” (Ibid., grifo nosso). Essa frase inaugura, em certa medida, a vida dessa personagem, vida no sentido subjetivo e filosófico. Em inglês existem dois termos específicos para a palavra “vida”: *life* e *live*. No *Dicionário português-inglês* verificamos os dois verbetes. *Life*: n. vida (RANDOM HOUSE, 1991, p. 313) e *live*: adj. vivo (Ibid., p. 314). O primeiro se refere ao dom da vida biológica e é um substantivo; o outro se refere à vida como experiência única, pessoal e é um adjetivo. Podemos pensar que a vida como experiência, valorada começa para o narrador-pai naquele instante, onde “tudo encontrou *um sentido* dentro de mim”. Até aquele dia, o narrador-pai *tinha uma vida*, mas repentinamente, ele *se sente vivo*. Essa descoberta coincide com o desejo de arrombar uma porta esquecida dentro da oficina:

À entrada da oficina, à direita, havia *uma porta fechada*, tapada pelo tempo e por cadeiras a que faltava uma perna, por tampos de mesas e outros restos que se foram acumulando num monte desordenado. Nesse início de tarde, *eu e o meu tio afastámos tudo* e, como não sabíamos da chave, *fui eu que arrombei a porta* com dois pontapés na fechadura. *O cemitério de pianos* (PEIXOTO, 2006, p. 32-33, grifo nosso).

Dois pontapés em uma fechadura promovem a descoberta do passado dentro do passado. Ao narrar a sua vida, o narrador-pai se debruça sobre o seu passado e dentro dele, na narrativa, mergulha ainda mais fundo e retrocede para um tempo remoto, desconhecido: o tempo do cemitério de pianos. Esse tempo/espço pode ser comparado ao cronotopo platônico da conscientização autobiográfica descrito por Bakhtin: “o caminho da vida do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento” (BAKHTIN, 1998, p. 250). O cronotopo que aqui denominamos cemitério de pianos é, ao longo de todo o romance, cenário de encontro dos amores impossíveis, refúgio das personagens em busca de privacidade e, inclusive, palco dos diálogos improváveis entre Íris e seu avô morto. Uma das descrições do cemitério de pianos feita pelo narrador-pai resume bem a função desse cronotopo: “O *ar fresco* do *cemitério* de pianos entrava nos pulmões e trazia o toque *húmido* do *pó* pastoso que era a única cor: o cheiro de *um tempo* que todos *quiseram esquecer*, mas que *existia ainda*” (PEIXOTO, 2006, p. 33, grifo nosso). Encontramos expressões que remetem a campos semânticos antagônicos:

ar-fresco-cemitério-húmido-pó-quiseram esquecer- existia ainda. São palavras que representam a vida e a morte; o passado e o presente. Englobam, pois, os elementos que compõem uma autobiografia, uma narrativa em primeira pessoa.

A circunstância que provoca o arrombamento da porta esquecida – a chegada do italiano com o piano – desencadeia no tio do narrador a vontade de falar sobre o passado. E ao ouvir as histórias do tio sobre o seu pai, o narrador-pai começa a compreender um pouco mais sobre a sua própria vida: “Nas histórias que *o meu tio contou* durante esses dias, *percebi um pouco mais da minha própria história*” (Ibid., p. 35). Descobre que o seu pai amava os pianos:

Na maior parte do tempo, o meu pai fazia portas e janelas, fazia bancos para as pessoas se sentarem, fazia mesas a desejar que as pessoas tivessem pratos de sopa para pousar nelas; *mas, em todas as ilusões, escutava pianos, como se escutasse amores impossíveis* (Ibid., grifo nosso).

E mais:

Quando acabava de consertar um piano, sozinho, sem saber uma nota, o meu pai *fechava a oficina toda* para, no centro da carpintaria, *tocar músicas que conhecia e músicas que inventava* (Ibid.).

O apreço humano pela música tem explicações científicas. Jonah Lehrer, neurocientista norte-americano, colaborador e editor de diversas revistas científicas, como a *Wired*, *Nature* e *Scientific American*, explica de uma forma breve como se dá o processo da música no cérebro humano:

A estrutura da música reflete *atração do cérebro humano por padrões*. A música tonal (isto é, a maioria das músicas barrocas, clássicas e românticas) começa por estabelecer um padrão melodioso através da tríade tônica. Esse padrão estabelece o tom que estruturará a canção. *O cérebro precisa desesperadamente dessa estrutura, já que fornece uma forma de organizar o tumulto* de notas subsequentes. Um tom ou tema é expresso em *um padrão mnemônico* para, em seguida, ser ignorado e depois retornar em um momento de descanso consonante (LEHRER, 2010, p. 193-194, grifo nosso).

Nesse sentido, podemos pensar que a estrutura da música, organizada em padrões, e capaz de fornecer “uma forma de *organizar o tumulto* das notas subsequentes” (Ibid., grifo nosso) é, também, capaz de organizar os conflitos internos das personagens.

Há, nesse processo, segundo o cientista, um princípio psicológico:

Entretanto, antes que possa ser desejado pelo cérebro, *um padrão* deve se fazer de difícil. A música somente nos excita quando obriga o córtex

auditivo a se esforçar para descobrir a sua ordem. Se for óbvia demais, se os padrões estiverem sempre presentes, a música será enfadonha. Essa é a razão de os compositores introduzirem a nota tônica no começo da canção para, em seguida, ignorá-la até o final. Quanto mais tempo nos for negado *o padrão* que esperamos, maior a descarga emocional quando ele volta, são e salvo. O córtex auditivo se alegra, pois encontrou *a ordem* pela qual procurava (Ibid., p. 194, grifo nosso).

Podemos admitir que esse padrão desejado pelo cérebro, essa harmonia, no romance, estão associados ao cemitério de pianos. As personagens procuram nesse cronotopo uma determinada disposição, um ritmo que oriente as suas vidas e que lhes reafirme a identidade:

Às vezes, demorava-me um pouco mais do que seria necessário porque ficava a entender a tranquilidade, ou a olhar para os pianos que me rodeavam e a imaginar as histórias que cada um deles guardava: palcos de tábuas, bailes, mestres a ensinar, meninas com punhos de renda a aprender. Quando regressava à carpintaria, o meu tio nunca dava pelo atraso e sorria-me quando lhe estendia a peça certa que tinha pedido (PEIXOTO, 2006, p. 36).

Há uma exceção no romance em que as personagens prescindem do cemitério de pianos para alcançar tal inspiração. Referimos-nos aos encontros do narrador-filho com a jovem pianista. Mesmo longe do cronotopo que identificamos como aquele capaz de iluminar a vida das personagens, o narrador-filho e a pianista, por meio de um piano, mediante a sua música, alcançam a plenitude:

Sob a música, o ar do salão foi atravessado por *rectas* invisíveis: uma *construção* de luz. Essas *notas* eram também o seu corpo. Eram pontos da sua pele que existiam apenas durante um instante, que permaneciam na memória, até se desfazerem e se transformarem em ar, *em vida vivida*. Nem quando o meu pai fechava as janelas todas da oficina e se sentava a tocar nos pianos que tinha acabado de arranjar, *nem mesmo nos meus sonhos, eu tinha ouvido música assim* (Ibid., p. 128, grifo nosso).

Observamos, por intermédio das expressões usadas pelo narrador-filho no fragmento, a presença daqueles índices descritos por Lehrer e que levam o ser humano a procurar na música uma ordem: “*rectas*”; “*construção*” são palavras que remetem àquele padrão mencionado pelo cientista para explicar a atração humana pela música. Além disso, o narrador-filho adjetiva a palavra “*vida*”: para ele, aquelas notas transformam a vida em “*vida vivida*”, ou seja, a vida não apenas como dom biológico, mas vida como valor, como experiência única, conforme mencionamos anteriormente.

É ainda Lehrer quem esclarece que a música age diretamente em nossos sentimentos. “Nenhuma ideia interfere nas emoções dela [...] A sinfonia nos dá a emoção da incerteza – a ansiedade prazerosa na procura por um padrão –, porém, sem os riscos da vida real” (LEHRER, 2010, p. 197-198). “Ao ouvirmos música ficamos comovidos pela abstração. Sentimos, porém, não sabemos por que” (Ibid., p. 198). Longe de tentar esgotar esse assunto neste trabalho, desejamos simplesmente introduzir a noção científica de que a música tem uma capacidade inexplicável de inspirar e sensibilizar o homem. É exatamente isso que o narrador-pai descobre a respeito de seu pai, contado pelo seu tio: “O teu pai, quando falava ou pensava em pianos, tinha redemoinhos de música dentro dele” (PEIXOTO, 2006, p. 35).

Os pianos antigos, avariados e esquecidos, passam a ter um novo sentido nas mãos do narrador-pai: “estava a dar uma vida nova aos sonhos do meu pai, da mesma maneira que estava a dar uma vida nova às peças mortas daqueles pianos” (Ibid., p. 36). Eis o destino que o narrador escolhe para si: repetir na sua vida a vida de seu pai e, ao restaurar os pianos, ressuscitar os sonhos e a memória de seu pai morto. Mais adiante, o narrador-pai declara: “Foi então que a minha vida mudou para sempre” (Ibid., p. 45). Esse instante coincide com a entrada em cena da menina que se tornará sua mulher e que ele conhece na pensão Flor de Benfica, endereço dado pelo italiano para a entrega do piano.

No intervalo de algumas poucas páginas, dois momentos significativos na vida do narrador-pai, resumidos nas afirmações: “Foi nesse momento que *tudo encontrou um sentido dentro de mim. O meu pai*” (Ibid., p. 31) e “Foi então que a minha vida mudou para sempre [...] *Ela* entrou na sala [...] tinha os cabelos apanhados num laço, era *uma menina* e, no seu rosto, havia qualquer *milagre: pureza*: que eu não sabia descrever” (Ibid., p. 45). São duas experiências novas, quase epifanias, sendo que, em relação ao pai tem o sentido filosófico de uma súbita compreensão e em relação à menina, o religioso, de uma aparição divina, um “milagre”.

As últimas páginas da narração do pai são usadas na descrição da maratona em que corre o seu filho:

É um domingo diferente de todos os outros que já passaram e de todos que irão passar [...] Vai começar a maratona [...] O locutor diz *o nome do meu filho* em todas as frases, diz Portugal. Na cozinha, a minha mulher, os meus filhos e os meus netos. Juntos [...] Começa a maratona. Vai entre os primeiros (Ibid., p. 306-307).

O narrador-filho constrói a sua história enquanto corre a maratona de Estocolmo. No capítulo intitulado “Partida”, “entramos no território activo da maratona” (CARMELO, 2012, p. 110). Conforme mencionamos, as palavras surgem entrecortadas pela rememoração e pelos passos dados. Enquanto narra, ele realiza um movimento retrospectivo, que o leva ao passado, a Portugal e, simultaneamente, um movimento prospectivo, que o faz avançar pelas ruas da Suécia. O narrador explica: “Antes da viagem, um homem que me encontrou à saída da oficina explicou-me que a Suécia é mais fresca do que Lisboa. Ou queria enganar-me ou não sabia. Está o mesmo calor que costuma estar em Lisboa nas marés de agosto” (PEIXOTO, 2006, p. 97). E: “Aqui, o ar não é mais fresco do que em Lisboa” (Ibid., p. 119); “E o corpo é mais pesado do que o navio que me fez partir de Lisboa” (Ibid., p. 219). Além de:

reflectido nas pedras do passeio. Lisboa é a nitidez através do ar. Lisboa é a cor manchada dos muros. Lisboa é o musgo novo a nascer sobre o musgo seco. Lisboa é o desenho de fendas, como relâmpagos, a escorrer pelas superfícies dos muros. Lisboa é a imperfeição criteriosa. Lisboa é o céu reflectido (Ibid., p. 227, grifo nosso).

Separado deste por um espaço, o novo período tem início com: “nas pedras do passeio” (Ibid.), que completa a última sentença do anterior, além de repetir o início do mesmo. Verificamos essa construção elíptica ao longo de toda a narração do maratonista. Em alguns momentos, há uma complementaridade entre as orações praticamente imediata, como na passagem do quilómetro dezenove para o vinte: “O Simão [...] disse que tinha encontrado” e, depois de um espaço, “um piano para consertarmos” (Ibid., p. 228). Em outros, uma frase começa num período que corresponde à intervenção da memória, tem início outro, que se passa no presente da narração e, logo depois, a continuação da rememoração, ou seja, baseada na “alternância que se forma entre o longínquo itinerário sueco e o lento e emaranhado desfecho da saga familiar” (CARMELO, 2012, p. 110). Um exemplo se dá na página 226, em que o narrador-filho começa a contar a respeito do dia em que a sua mãe, as suas irmãs e sobrinhos foram visitá-los, a ele e à sua mulher, grávida: “Chegaram e ocuparam todas as cadeiras que tínhamos [...] Essas horas” (espaço); depois: “sol que nos cega [...] Mas continuo sempre, continuo sempre, continuo” (espaço) e, finalmente: “passaram devagar. A minha mãe e as minhas irmãs não disseram nada, mas ficaram chocadas com a casa quase vazia”. O complemento da sentença “essas horas”, isto é, “passaram devagar” é interrompido pelos acontecimentos atuais: “sol que nos cega. Acabei de atravessar uma ponte e passo por um corredor [...] O sol espeta-me agulhas nos olhos [...] Mas continuo sempre, continuo sempre, continuo”.

Uma referência recorrente no discurso desse narrador é o país natal. À medida que ele avança na maratona, observamos um percurso que parte do espaço macro para o micro: primeiro, as lembranças trazem à tona Lisboa, como vimos há pouco em fragmentos mais acima, como este: “Lisboa é a nitidez, a cor manchada, o musgo novo, o desenho, a imperfeição criteriosa, o céu reflectido” (Ibid., p. 227). Logo depois, temos:

Benfica eram os pássaros que desciam do céu para pousarem à minha frente e para levantarem vôo à minha passagem [...] *Benfica* eram as poças de água que me reflectiam por instantes [...] *Benfica* era o vento frio que me moldava (Ibid., p. 229, grifo nosso).

O quilômetro trinta representa o fim da maratona e da vida do narrador e, finalmente: “o tempo passa em *Benfica*, o silêncio passa sobre o *cemitério de pianos* (Ibid., p. 262, grifo nosso). “tenho de ir ao encontro do meu pai” (Ibid.). O espaço afunila-se: parte do mais coletivo – *Benfica* –, passa pelo particular – o *cemitério de pianos* – até chegar ao mais íntimo, o espaço interior do narrador-filho, a lembrança de seu pai. A recorrente menção ao seu país, estando distante, e a evocação paterna fazem do narrador-filho um símbolo do homem português, por carregar o ambivalente e simultâneo sentimento de pertença e de afastamento relacionado àqueles que nascem em Portugal. Nas palavras de Eduardo Lourenço, “uma saudade que é ao mesmo tempo desejo de eternidade e nostalgia eterna” (1999, p. 29). E mais:

Evocando admiravelmente a saudade, na medida em que pode ser evocada, d. Francisco Manuel de Mello supôs, primeiro do que ninguém, que *Portugal se tornara esse povo de uma nostalgia sem verdadeiro objeto devido ao seu destino de povo marítimo, viajante, separado de si mesmo pelas águas do mar e do tempo* (Ibid., p. 12, grifo nosso).

A busca do narrador-filho é, a princípio, pela vitória na maratona nos Jogos Olímpicos de Estocolmo. Sua vida é pautada por esse desejo; por esse sonho e, principalmente, por essa vontade: “Imaginei este dia durante todas as vezes em que tive esperança” (PEIXOTO, 2006, p. 93). Então, uma sequência que evoca a memória, numa gradação que vai desde a lembrança mais recente até a mais distante no tempo cronológico:

quando estava deitado ao lado da minha mulher, a minha mão pousada sobre a sua barriga redonda, *grávida do nosso filho*; ou *quando era rapaz*, voltava da oficina com o meu pai e via-o entrar na taberna, ouvia-o mandar-me para casa e continuava sozinho pelo caminho da terra, com as roupas, o rosto e os cabelos cobertos de serradura; *ou quando era pequeno* e me sentava no *cemitério de pianos*, ao lado do tempo (Ibid., grifo nosso).

E depois:

acredito também que *este momento, agora, é mais profundo, é um poço infinito* e, se eu *mergulhasse neste agora, demoraria a minha vida inteira a cair* no seu tamanho e *morreria antes de tocar o seu fim* (Ibid., grifo nosso).

Os trechos descrevem a relação do narrador-filho com o tempo. As lembranças evocam, primeiro, sua condição de homem adulto, prestes a se tornar pai; depois, o rapaz que ele foi um dia para, finalmente, chegar ao menino, pequeno, que sentava-se no cemitério de pianos. Trata-se, neste fragmento, de uma gradação que vai do mais recente para o mais antigo, do maior para o menor. Então, no segundo excerto, o “agora” é considerado o momento mais profundo.

Levando-se em conta a régua do tempo descrita nos trechos acima pelo narrador-filho, o “agora” seria anterior à lembrança do homem adulto, por ser o momento mais recente de sua vida. Então, pela lógica dessa mensuração, se o mais profundo é o “agora”, a lembrança que corresponde ao narrador-filho ainda menino é a que mais se aproxima da superfície, o que nos deixa supor que é a mais vívida, no tempo da memória.

Considerando a geometria de *Cemitério de pianos*, uma elipse com dois focos, que são o narrador-pai e o narrador-filho, o encontro desses dois focos transmuta a elipse original num círculo, que possui um único centro; dois se transformam em um. O narrador-pai declara: “tenho de ir ao encontro do meu filho” (Ibid., p. 310) e, concomitantemente, o narrador-filho: “o meu pai a chamar-me [...] pai [...] tenho de ir ao encontro do meu pai” (Ibid., p. 255-262).

O nosso filho *estava: está: nesse lugar antes de nascer*, talvez misturado com a *terra*, com o *céu*, com o *sol*. Talvez *ao lado do meu pai*, talvez *a verme através dele*. *Os olhos do meu pai a serem os seus, os seus olhos a serem os olhos do meu pai*: a mesma *escuridão*, a mesma *luz incandescente* (Ibid., p. 255, grifo nosso).

A solução para a compreensão do labirinto narrativo proposto por Peixoto em *Cemitério de pianos* reside no trecho acima: “o nosso filho [...] os olhos do meu pai a serem os seus”. Compreendemos que o narrador-pai “estava: está” acompanhado pelo filho do narrador-filho, ou seja, seu neto, que ele, afinal, jamais chega a conhecer, pois faleceu muito antes do nascimento dele. Mas o narrador-filho, que, do mesmo modo, não chega a conhecer o seu filho, pois morre durante a maratona, cogita que eles, o seu pai e o seu filho, avô e neto, estão “nesse lugar antes de nascer”, que tanto pode ser “a terra”, “o céu” ou “o sol”. Ora, se eles podem estar no mesmo lugar, então, para o narrador-filho, os que morrem e os que estão

por nascer habitam o mesmo cronotopo do cemitério. Se os olhos do avô *são* os do neto e vice-versa, então, eles são, em certa medida, o mesmo sem ser o mesmo. E aquela narração que atribuímos ao narrador-pai é, de fato, uma dupla narração, ora amparada no olhar do narrador-pai, ora no do seu neto, conforme o maratonista: “talvez ao lado do meu pai, *a ver-me através dele*”. Desse modo, podemos dizer que o narrador-pai, desde o início da história, “psicografa”, em certa medida, a narração de seu neto, se desdobra para dar voz ao menino que ainda está por nascer. Podemos pensar, pois, que *Cemitério de pianos* apresenta, em certa medida, uma tríplice narração: a do avô, a do filho e a do neto.

O jovem português ousa “sonhar” o mundo, assim como o seu pai que, “quando falava ou pensava em pianos, tinha redemoinhos de música dentro dele” (Ibid., p. 35). Pai e filho, carpinteiros sonhadores. Nas palavras de Eduardo Lourenço: “*Portugal [...] O nosso povo, absorvido por fora em afazeres desprovidos de transcendência, mas levados a cabo como uma epopéia, com o seu talento do detalhe, da miniatura, é um povo-sonhador*” (LOURENÇO, 1999, p. 14). E, no orgulho de representar o seu país estando entre os melhores do mundo, o narrador-filho reflete: “*Pensava no nosso filho como se falasse com ele e pensava nas corridas e pensava no que é ir à Suécia, representar o país na maratona dos melhores do mundo: os Jogos Olímpicos*” (PEIXOTO, 2006, p. 95, grifo nosso).

Os narradores de *Cemitério de pianos*, os carpinteiros portugueses repletos de sonhos descobrem, ao longo de suas narrações, o verdadeiro sentido de suas jornadas concomitantes: a glória, desejo nostálgico desse povo de Portugal, é alcançada não no afastamento, no “não quero apenas ter este nome, quero ser dono dele”, mas na aproximação que acaba por unir não somente os dois Franciscos. Eles vão ao encontro um do outro e é na morte que se unem. Ao mesmo tempo em que presenciamos o desaparecimento do maratonista e a narrativa se encaminha para o desfecho dramático, somos informados, não uma, mas quatro vezes: “nasceu o menino do Francisco”, a luz incandescente: o narrador-pai, morto; o narrador-filho, morto; o menino, recém-nascido. Eis a trindade que, em certa medida, protagoniza a narração do romance finalmente revelada e reunida: pai, filho e neto e que nos remete à Bíblia, à Santíssima Trindade, Pai, Filho e Espírito Santo, cujo mistério é central para a fé cristã.

O DUPLO EM *NENHUM OLHAR* E EM *CEMITÉRIO DE PIANOS*

O ser que viera em meu socorro, salvando-me da aridez do espírito, fora o mesmo que, anos antes, em um momento de exaustão e solidão idênticas, em um momento em que nada restava de mim, surgira e a mim mesmo me resgatara, pois esse ser era eu mesmo, e algo mais que eu.

Marcel Proust

*Eadem mutata resurgo*¹.

Anônimo

A investigação literária comporta incontáveis aspectos. É dever do investigador buscar aqueles que se sobressaem no(s) objeto(s) sobre o(s) qual(is) decidiu se debruçar na medida em que carregam em si significados que, se escapam ao próprio autor da obra de arte, proporcionam àquele que se dispõe a analisá-la uma espécie de chave-mestra, que destrava e desvela segredos. No caso de nosso estudo, os romances *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* chamam a atenção pela presença do foco narrativo ou ponto de vista em primeira pessoa. Por essa razão, iniciamos o nosso estudo observando algumas das conclusões a que chegaram importantes estudiosos da teoria da literatura acerca da questão do ponto de vista como elemento estrutural fundamental na construção do romance.

Acreditamos, contudo, que exista uma possibilidade ainda não suficientemente averiguada de que o ponto de vista em primeira pessoa esteja estreitamente relacionado à questão do duplo. Pensamos que a narração em primeira pessoa promova a assunção de um outro possível, que é presentificado na narrativa simultaneamente ao ato de narrar e que é, em última instância, um duplo desse eu que narra. Espelho, imagem idealizada, cópia, simulacro, ou seja, um outro que se desdobra a partir do original e que se mostra em outro lugar, possível ilusão do narrador autobiográfico, mas não menos “real” dentro desse todo ficcional a que chamamos de romance.

Clément Rosset (2008), em seu estudo sobre o duplo, enumera três formas de duplicação ou desdobramento: 1- a ilusão oracular: o acontecimento e seu duplo, ligada à tragédia grega e seus derivados; 2 – a ilusão metafísica: o mundo e seu duplo, inerente às filosofias de inspiração idealista e 3 – a ilusão psicológica: o homem e seu duplo. Desse modo, de acordo com Rosset, “o tema do duplo está presente em um espaço cultural infinitamente vasto, isto é, no espaço de toda ilusão” (Ibid., p. 24).

¹ Reapareço mudado e, no entanto, sou o mesmo.

Acreditamos que as três modalidades se manifestam nos romances em pauta: acontecimentos, mundos e personagens se repetem e se duplicam diante do leitor. Para nosso estudo, serve de guia a definição de duplo que pressupõe a metamorfose, retirada do verbete “o duplo”, de Carla Cunha (2011):

O conceito mais comum relativamente ao duplo é que este é algo que, tendo sido originário a partir de um indivíduo, adquire qualidade de projecção e posteriormente se vem a *consustanciar numa entidade autónoma* que sobrevive ao sujeito no qual fundamentou a sua génese, partilhando com ele *uma certa identificação*. Nesta perspectiva, o *DUPLO* é uma entidade que duplica o “eu”, destacando-se dele e *autonomizando-se a partir desse desdobramento*. Gera-se a partir do “eu” para de imediato, dele se *individualizar e adquirir existência própria*.

Desse modo, mesmo que se repitam os acontecimentos, os mundos e as personagens, depois de revelados os mecanismos de duplicação, compreendemos que nenhum é, de fato, o mesmo. É na diferença entre o original e o seu duplo que se estabelece a identidade.

É interessante notar que Nicole F. Bravo, na introdução de seu texto sobre o duplo, afirma que “o mito do duplo é um pouco menos frequente no romance” (BRAVO, 2002, p. 262). Tal informação nos serve de incentivo e concorre para a esperança de que nossa investigação contribua, de alguma forma, para estudos futuros acerca das manifestações do duplo no romance português contemporâneo, visto que, conforme Bravo, em comparação com a novela, com o drama, com a poesia, com o cinema e com as artes plásticas, trata-se do gênero artístico em que o duplo é mais raramente observável (Ibid.). Mãos à obra, portanto.

O todo acabado da personagem

Em primeiro lugar, é impossível dissociar o exame do narrador em primeira pessoa e do fenômeno do duplo da questão da personagem. Propomo-nos, portanto, a compreender “o *todo* interior da alma da personagem enquanto fenômeno estético” (BAKHTIN, 2003, p. 91). E mais: “A alma, como um *todo dado* artisticamente vivenciável da vida interior da personagem, é transgrediente ao seu propósito semântico para a vida, à sua autoconsciência” (Ibid.). O filósofo da linguagem lembra que “o homem na arte é o homem integral” (Ibid.). E ainda:

A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e

conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa. O autor não só conhece e enxerga tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente de visão* e conhecimento *do autor*, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é *que se encontram todos os elementos do acabamento do todo*, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra (Ibid., p. 11, grifo nosso).

Existe, pois, uma relação eu-outro na criação estética, uma relação dialógica entre criador e criatura. Nas obras literárias, o autor, para criar a(s) sua(s) personagem (ens) penetra na consciência dela(s), mas não se funde com ela(s). Ele mantém a sua posição. Sai de si, penetra no outro, que é a personagem, para absorver o que ela enxerga, sente, pensa. Então, retorna à sua posição original e busca criar, a partir de sua própria experiência/vivência, no seu excedente de visão, aquilo que a personagem experimenta/vivencia. A esse afastamento, Bakhtin chama “distância” ou “distanciamento”². Henry James, no prefácio a *Retrato de uma senhora* (1995) explica o seu método de criação da personagem-protagonista, Isabel Archer:

Tudo isso, entretanto, é um grande giro para explicar o primeiro gesto vago que fiz em direção ao *Retrato*, que foi exatamente a compreensão que tive de uma única personagem [...] Se a aparição ainda estava por ser colocada como podia ser tão vívida, uma vez que quase sempre deciframos tais quantidades só pelo ato de colocá-las? Poder-se-ia responder muito bem a uma pergunta dessas, sem dúvida, se fosse possível *fazer aquela coisa tão sutil, se não monstruosa, que é escrever a história do crescimento da própria imaginação* (JAMES, 1995, p. 10, grifo nosso).

Observamos que Henry James, em certa medida, compreende essa necessidade do movimento de distanciamento e considera que seria “monstruoso” escrever a história do crescimento da consciência de Isabel Archer como se fosse o crescimento da sua própria consciência. Ora, não se trata de imaginar como o outro age, pensa, sente; trata-se de colocar-se na posição do outro e agir, pensar e sentir como o outro agiria, pensaria e sentiria diante das mais variadas situações. Ele sabe que podem existir no mundo incontáveis moças cujos destinos se assemelham ao de sua heroína. Contudo, Isabel Archer é fruto de uma criação artístico/literária e, diferentemente de todas as outras moças que existem no mundo, é um ser

² Em nossa edição da *Estética da criação verbal*, Paulo Bezerra optou por traduzir o termo russo *vnienakhodímost* como distância ou distanciamento, diferentemente da edição anterior, onde a mesma categoria bakhtiniana aparece traduzida como exotopia ou isotopia.

dado, com um todo acabado. Em outras palavras, no todo artístico e acabado que é o romance *Retrato de uma senhora*, Isabel Archer é a representação de todas as outras moças que possam existir no mundo. É cada uma delas e todas elas ao mesmo tempo. A consciência de Isabel Archer é, pois, fruto de uma relação dialógica, forjada esteticamente, de um movimento que exige um sair de si, e depois, de um retornar a si que vem carregado das informações/sensações assimilados durante esse deslocamento. É na fronteira espaço/temporal do excedente de visão do autor que surge o sentido que dá forma à personagem.

As personagens de *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* são fruto do ativismo de José Luís Peixoto. Ao criar Josés e Franciscos, por exemplo, ele recria, ao mesmo tempo, todos os homens que um dia compartilharam as mesmas dores e esperanças dessas personagens. São, simultaneamente, únicas, por residirem no todo ficcional que é resultado de uma ação estética, e universais, por representarem sentimentos e ações humanas.

Acerca dessa distinção entre a atividade humana e a atividade estética, artística, convém lembrar, também, as palavras de Benedetto Croce:

A arte é intuição pura ou pura expressão [...] Mas a intuição pura ou representação artística repele a abstração com todas as suas forças [...] Nela, *o singular palpita pela vida do todo, e o todo está na vida do singular*; e toda representação artística autêntica é ela mesma e o universo, o universo naquela forma individual, e aquela forma individual enquanto o universo. *Em cada palavra de poeta, em cada criação de sua fantasia, está todo o destino humano*, todas as esperanças, as ilusões, as dores, as alegrias, as grandezas e as misérias humanas, *o inteiro drama do real*, que acontece e cresce continuamente sobre si mesmo (2001, p. 126-128, grifo nosso).

A criação do todo ficcional e, em especial, aqui, da personagem, é um exercício que promove um diálogo, um apartar-se de si mesmo, de suas próprias razões, ideias, sentimentos e pensamentos para penetrar no outro, *ser* por alguns instantes esse outro para, então, criá-lo, ou mais precisamente, recriá-lo artisticamente. Somente cientes desse aspecto fundamental do ato criativo seremos capazes de analisar e interpretar as razões, as ideias, os sentimentos e pensamentos que emanam de cada uma das personagens que habitam uma obra ficcional e, no nosso caso, os romances *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*.

Conforme conclui Bakhtin, “a consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem” (BAKHTIN, 2003, p. 11). A relação eu-outro é estabelecida dialogicamente entre duas consciências. Trata-se do distanciamento em primeira instância. O que pretendemos verificar está um degrau acima: um

distanciamento em segunda instância. Ora, se o autor é a consciência da consciência, então, a consciência do narrador em primeira pessoa é abrangida pela consciência do autor. Porém, mais além, a consciência do narrador em primeira pessoa abrange a consciência das outras personagens e, inclusive, a dele mesmo, personagem que é, como objeto estético criado, acabado, insistimos, em segunda instância. Em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997), Bakhtin explica que:

Não vemos quem a personagem é, mas de que modo ela *toma consciência de si mesma*, a nossa visão artística já não se acha diante da realidade da personagem, mas diante da função pura de *tomada de consciência* dessa realidade pela própria personagem” (Id., 1997, p. 48, grifo nosso).

Ao tomar consciência de si mesma, a personagem começa a compreender – ou a buscar compreender – qual o seu papel no mundo. Trata-se, em suma, de uma questão identitária.

Em *Nenhum olhar* e em *Cemitério de pianos* estamos diante de personagens que narram a própria vida. No segundo romance, inclusive, há uma personagem que narra depois de morta. Se, em Dostoiévski, de acordo com Bakhtin, “a autoconsciência da personagem, após tornar-se dominante, decompõe a unidade monológica da obra” (Ibid., p. 51), nos romances em pauta ocorre o mesmo fenômeno.

A personagem se torna relativamente livre e independente, pois tudo aquilo que no plano do autor a tornara definida, por assim dizer sentenciada, aquilo que a qualificara de uma vez por todas como imagem acabada da realidade, tudo isso passa agora a funcionar não como forma que conclui a personagem, mas como material de sua autoconsciência (Ibid.).

No que concerne aos romances em questão, ambos realizados integralmente com narradores em primeira pessoa, podemos pensar que a exacerbação da relação autor-personagem se configura em autor-narrador-personagem. Nesse sentido, a obra acabada é a segunda instância do distanciamento, na medida em que os narradores em primeira pessoa tornam-se um outro todo, também acabado, e esse outro é produto de duas consciências: a do autor e a do narrador em primeira pessoa. Ao se presentificarem no enunciado simultaneamente à enunciação, os narradores em primeira pessoa assumem um ativismo que os coloca numa posição única e privilegiada dentro da tipologia das personagens do romance. Então, a autoconsciência do autor abrange a autoconsciência do narrador em primeira pessoa

e, este, abrange a consciência do seu eu passado, aquele sobre o qual ele se debruça enquanto narra a própria história. É a essa “terceira consciência” que aqui chamamos de duplo.

Em *Nenhum olhar*:

Elias: “Sou o maratonista que deu a volta ao mundo para levar *uma carta a si próprio* e que, *agora, agora que se encontrou, já não é o mesmo*” (PEIXOTO, 2005, p. 85, grifo nosso).

Mestre Rafael:

Caminhei na noite. Os lugares por onde passei e que me levaram a ela não eram as ruas. Os meus pés pisavam a terra seca e o pó, *mas eu não era isso* [...] E nos últimos instantes *desse tempo antes de tudo, ignorante e cego*, caminhei na noite. Subi os últimos degraus da noite. Quase a chegar. *Sem saber. Antes* (Ibid., p. 124-125, grifo nosso).

A mulher de Salomão:

E, aqui, *cruzo-me comigo própria*, depois de almoço, a ir para o monte. *Vejo-me vir na minha direção*. Vou para o monte. Venho do monte. Venho do monte e *vejo-me a ir para o monte* [...] *Passo por mim*. Passo por estes pensamentos [...] *Vejo-me desaparecer na estrada* (Ibid., p. 131-132, grifo nosso).

José-filho: “Não me perdeste, mãe. Perdi-me eu de mim próprio, *desencontrei-me de mim* onde nunca estive, onde nunca estarei” (Ibid., p. 134, grifo nosso). E mais: “Penso: *talvez eu já não seja este corpo que me tornei*, talvez eu já não seja esta forma dentro deste corpo, *talvez eu seja eu já morto* só a sofrer, sem vontade, só à espera da morte que nunca chegará” (Ibid., p. 144, grifo nosso); “Não sei se enlouqueci [...] Queria agora sentir-me nascer [...] E morro devagar [...] *Tornei-me uma sombra de mim. Tornei-me uma sombra de uma sombra de uma sombra de mim*” (Ibid., p. 157-158, grifo nosso).

Salomão: “*Sou uns olhos que me vêem* [...] O meu rosto são mil rostos” (Ibid., p. 186-187, grifo nosso). E também:

Eu era aquele momento e aquele momento era *o fascínio de quem não entende e assiste*. *Eu era* o lugar vazio de mim, *era eu* nos meus olhos, *era* os meus gestos a serem a minha ausência [...] *Eu sem mim. Eu sem eu. Eu, e alguém no meu lugar a ser eu* [...] E o silêncio a gritar-me tudo o que não entendia, nem sabia, nem escutava (Ibid., p. 183-184, grifo nosso).

Em *Cemitério de pianos*:

Francisco Lázaro-pai: “Se algum dos meus filhos *tivesse seguido* com os estudos, a Maria teria sido aquela que iria mais longe. Sempre foi a mais aplicada” (PEIXOTO, 2006, p. 80, grifo nosso); “O castigo que *escolhi* para mim próprio *é saber* aquilo que *aconteceu a seguir*” (Ibid., p. 61, grifo nosso). E igualmente na página 62; “No mundo, *eu não era eu. Eu era um reflexo* que alguém lembrava vagamente. *Eu era um reflexo* que alguém sonhava sem acreditar” (Ibid., p. 72, grifo nosso). E também:

Nesse silêncio luminoso, *não sei como fui capaz* de dizer as palavras da frase banal que apenas perguntava pelo italiano. *Não sei como fui capaz* de entender [...] *Não sei como fui capaz* de flutuar [...] *Não sei como não morri* (Ibid., p. 65, grifo nosso).

Eu *dizia-lhe* outra frase: um sorriso que *esperava* um sorriso: e ela *continuava* calada. Num instante, ela *virou-se* para mim, *parou-se*, *olhou-me* nos olhos: séria: Ed. *disse* que estava grávida. *Não sei* para onde foi o mundo inteiro (Ib, p. 90, grifo nosso).

Francisco Lázaro-filho: “*Tem de existir* sempre o sol a *iluminar-nos*, que nos *iluminava*. *Perdoa-me*. Continua a mesma leveza, como luz, como luz, que nos preenchia” (Ibid., p. 95, grifo nosso). E também:

O olhar de todos os homens: olha, já te veio buscar: e *não me lembro* se voltamos cedo ou tarde para casa *naquela noite*, aquilo de que *nunca me poderei esquecer* é das palavras que o meu pai disse, que nunca haveria de me dizer directamente, mas que *se repetem vezes e vezes na minha memória* (Ibid., p. 101, grifo nosso).

Os fragmentos acima nos permitem intuir, por meio de tempos verbais, advérbios ou pela escolha de substantivos como “sombra”, “reflexo” e “memória”, a presença dessa terceira consciência que ora investigamos, ou seja, o duplo, que se revela por meio da narração, da memória e da reinterpretação dos fatos vividos.

O enganador e o enganado

Em sua obra *O real e seu duplo – ensaio sobre a ilusão* (2008), Clément Rosset afirma que:

Se o real me incomoda e se desejo livrar-me dele, me desembaraçarei de uma maneira geralmente flexível, graças a um modo de recepção do olhar

que se situa a meio-caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples: que não diz nem sim nem não à coisa percebida, ou melhor, *diz a ela ao mesmo tempo sim e não* (ROSSET, 2008, p. 15-16, grifo nosso).

E ainda:

Não me recuso a ver, e não nego em nada o real que me é mostrado. Mas minha complacência pára por aí. Vi, admiti, mas que não me peçam mais. Quanto ao restante, mantenho o meu ponto de vista, persisto no meu comportamento, exatamente como se não tivesse visto nada. *Coexistem paradoxalmente a minha percepção presente e o meu ponto de vista anterior* (Ibid., p. 16, grifo nosso).

Para efeito de ratificação, insistimos nessa afirmação de Rosset retirada do fragmento acima: “Coexistem paradoxalmente a minha percepção presente e o meu ponto de vista anterior”. Ora, parece que estamos diante da descrição da atitude de um narrador em primeira pessoa. Nesse tipo de narração, é inerente a coexistência da percepção presente – a enunciação – e do ponto de vista anterior – o enunciado. A expressão “coexistência”, por si só, traz à luz o fato de que a percepção do real é comandada por dois “eus”: “coexistência s.f. qualidade, condição ou estado de coexistente; existência simultânea” (HOUAISS, 2001, p. 754). Por outro lado, é possível que, ao longo de nossa investigação, observemos que esses dois “eus” sejam intercambiáveis, ou seja, que a percepção presente diga respeito ao “eu” do enunciado e o ponto de vista anterior esteja relacionado àquele “eu” da enunciação. Podemos exemplificar a existência dessa possibilidade na narração de Francisco Lázaro-pai, o defunto-autor de *Cemitério de pianos*. Nessa passagem, logo no início do romance, ele afirma:

Queria dizer ao Francisco e à Maria que eu também nunca os deixaria sozinhos, queria dizer-lhes que eu era o maior amigo que tinham na vida, que nunca os deixaria sozinhos e que nunca deixaria de ser o seu pai, e de tratar deles, e de protegê-los (PEIXOTO, 2006, p. 13).

Para o leitor, não fica claro se quem expressa esse desejo é o “eu” do enunciado, a personagem Francisco Lázaro-pai, moribundo em uma cama, ou o “eu” da enunciação, o defunto-autor, observando a cena “de fora”.

A cisão em dois é um aspecto, pois, comum à questão do narrador em primeira pessoa e à questão do duplo. Além disso, se o narrador em primeira pessoa, na análise literária, é comumente denominado “narrador não confiável”, como, por exemplo, afirma Massaud

Moisés a respeito do narrador de *Dom Casmurro*: “Podíamos até acreditar que é por ser um *narrador não confiável* que a sua amiga de infância e depois mulher se transformou num enigma” (2001, p. 88, grifo nosso), na teoria que concerne à questão do duplo, o “eu”, o indivíduo que se duplica é chamado, como em Rosset, de “iludido”: “Pode-se dizer que a percepção do *iludido* é como que cindida em dois” (2008, p. 17, grifo nosso). Ora, parece que são dois adjetivos cujos sentidos se opõem. Um, é um possível enganador; o outro, é justamente vítima das ilusões, é um crédulo. Há, pois, uma ambiguidade fundamental que diz respeito ao narrador em primeira pessoa: ele é simultaneamente enganador e enganado. Vale ressaltar que as duas palavras são adjetivos: “enganador”: “que ou quem engana”; contudo, “enganado”, tanto pode ter o sentido de “vítima de logro”, “traído na confiança”, quanto “que incorreu ou incorre em erro; errado” (HOUAISS, 2001, p. 1147). O verbo “enganar” ocorre tanto na forma transitiva indireta: “lograr, mentir” quanto na pronominal “enganar-se”: “errar involuntariamente, equivocar-se” (Ibid.).

Em uma passagem de *Nenhum olhar*, José afirma, no Livro I: “Penso: os homens são ovelhas que não dormem, são ovelhas que são lobos por dentro” (PEIXOTO, 2005, p. 9). A reflexão de José diz respeito a todos os homens, incluindo ele mesmo. Tal sentença remete às Sagradas Escrituras: “Guardai-vos dos falsos profetas, que vêm a vós disfarçados de ovelhas, mas por dentro são lobos ferozes” (BÍBLIA, 2004, Mt 7,15). Observamos, pois, que José alerta o leitor para o fato de que os homens são enganadores, dissimulados, sem excluir a si mesmo. Por outro lado, mais adiante, nos deparamos com as seguintes palavras de José:

Mulher. A tua pele branca foi um verão que quis viver e me foi negado. Um caminho que não me enganou. *Enganou-me* a luz e os olhos foscos das manhãs revividas. *Enganou-me* um sonho de poder ser o filho que fui, a correr pelos campos todo o dia, a medir as searas pelo tamanho dos braços abertos; *enganou-me* um sonho de poder ser o filho que fui no teu homem e no teu rosto, no teu filho, nosso (PEIXOTO, 2005, p. 53, grifo nosso)

Filho. Gostava que houvesse uma aragem qualquer que me explicasse esse teu sorriso e outra que te explicasse, sem te magoar, o meu silêncio [...] Fui um dia a tua inocência. E dela ficou-me *a grande inocência de acreditar*. *Acreditei* que podia dar-te um céu para brincare e que a vida seria o que nós quiséssemos [...] *Acreditei* que a felicidade dos teus olhos a sorrir podia voltar aos olhos da tua mãe, aos meus, e perdurar intocada nos teus. *Acreditei* em tantas coisas (Ibid., p. 55-56, grifo nosso).

Nas citações acima, notamos que José se dirige ora à mulher ora ao filho. Em ambas, ele deixa entrever o desencanto, a descrença, a decepção. No primeiro fragmento, a repetição da expressão “enganou-me” e, no segundo, da expressão “acreditei”, reforçando a ideia de

que foi enganado – ou enganou-se, pois, nesse caso, existem os dois sentidos para a expressão “enganou-me”, conforme mencionamos anteriormente. Seja como for, há o desejo de exprimir o quão foi crédulo, simples na sua visão de mundo, usando expressões como “um sonho”, “a grande inocência de acreditar”, “um céu para brincarem” e de como tudo foi vão.

Em *Cemitério de pianos*, Francisco Lázaro-pai, ao recordar-se de seu tio, afirma:

Ele fez-me prometer que consertava o piano, fez-me prometer que o ofereceria ao menino que ia nascer. Disse-lhe que sim, claro que sim e sorri. Eu sorri. No silêncio que seguiu essas palavras e esse sorriso, quis dar-lhe as chaves da oficina, mas *ele disse-me que ia sair também. Eu pensava já na minha mulher, no meu filho a nascer. Saí com o meu tio*, fechei o portão da oficina e, enquanto corria, *despedi-me com palavras partidas* (Id., 2006, p. 204, grifo nosso).

Mais tarde, lembrei-me das horas, lembrei-me da bondade que desenhava o rosto cego e sujo do meu tio, parado a olhar-me ou a falar, a falar: as histórias que se desprendiam do seu corpo como se não houvesse um fim para as histórias que se podem contar. *Mais tarde, tarde de mais* (Ibid. p. 205, grifo nosso).

Nesses fragmentos, notamos que o narrador constata que, em algum momento, houve um erro de sua parte relacionado ao seu tio, erro esse irreparável, por isso, a expressão “tarde demais” que contém, em sua essência, uma reflexão sobre o tempo. Para Norbert Elias, “a noção de ‘tempo’ remete a alguns aspectos do fluxo contínuo de acontecimentos em meio aos quais os homens vivem, e dos quais eles mesmos fazem parte” (1998, p. 59). E mais:

De fato, uma das chaves essenciais para resolver os problemas suscitados pelo tempo e por sua determinação é a capacidade, característica da espécie humana, de apreender num relance e, por isso mesmo, ligar numa mesma sequência contínua de acontecimentos aquilo que se sucede “mais cedo” e o que sucede “mais tarde”, o “antes” e o “depois”. A *memória* desempenha um *papel decisivo* nesse tipo de representação, que *enxerga em conjunto aquilo que não se produz num mesmo momento [...]* A capacidade, característica do homem, de *presentificar para si o que de fato não está presente hic et nunc, e de ligá-lo com o que está presente hic et nunc* (Ibid., p. 61, grifo nosso).

Dessa maneira, Francisco Lázaro-pai, presentifica um acontecimento do passado: “Ele disse-me que ia sair também. Eu já pensava na minha mulher, no meu filho que ia nascer [...] despedi-me com palavras partidas” (PEIXOTO, 2006, p. 204) e liga-o ao presente: “Mais tarde, *tarde de mais*” (Ibid., p. 205). No presente da narração, ele compreende o erro que cometeu ao lembrar-se de seu tio “tarde de mais” porque ele sabe que jamais veria o tio novamente: “No dia seguinte, o meu tio não chegou à oficina de manhã, nem a meio da

manhã. Não chegou na semana seguinte, nem no ano seguinte, *nem nunca mais*” (Ibid., p. 204, grifo nosso).

Em outro momento, Francisco Lázaro-pai, conversa com a Íris e nesse diálogo improvável entre um defunto e a sua neta, a menina lhe diz: “O mais triste não é *mentires às pessoas* que lêem o livro, que não te conheceram e que nunca poderão conhecer-te. O mais triste é *mentires a ti próprio*” (Ibid., p. 209, grifo nosso). Eis aí o narrador tomado simultaneamente como enganador e enganado.

Do mesmo modo, Francisco Lázaro-filho concebe que:

Não há nenhuma diferença entre aquilo que aconteceu mesmo e aquilo que fui *distorcendo* com a imaginação, repetidamente, repetidamente, ao longo dos anos [...] *O tempo*, conforme um muro, uma torre, qualquer construção, *faz com que deixe de haver diferenças entre a verdade e a mentira* (Ibid., p. 145, grifo nosso).

Podemos pensar que, nas duas obras, estão presentes as noções de erro e engano. Por meio da narração em primeira pessoa, abre-se a possibilidade de reflexão que, quase sempre, leva ao desejo de reparação. Em certa medida, o narrador se torna autoconsciente *por meio* da narração e o mais próximo que ele chega da reparação reside no desdobramento, ou seja, a reflexão, ou autoconscientização, é um processo, diz respeito à enunciação; a reparação é um desejo, um ideal e diz respeito ao enunciado. O questionamento que se coloca pode ser resumido na pergunta que Francisco Lázaro faz à neta Íris: “Não sou culpado de tudo, ou sou?” (Ibid., p. 209). De acordo com Bravo: “*O mito do duplo torna-se a metáfora ou o símbolo de uma busca de identidade* que leva ao interior [...] O conflito essencial transfere-se para a luta por *um melhor eu* na escolha entre o bem e o mal” (2002, p. 269, grifo nosso).

A percepção do bem e do mal é privilégio do narrador em primeira pessoa. O duplo, como símbolo de uma busca de identidade que leva ao interior, carrega em si a possibilidade de se tornar esse “melhor eu” desejado pelo narrador. Ao fim e ao cabo, porém, podemos pensar que o duplo é o somatório do bem e do mal, por ser simultaneamente o culpado de tudo e o inocente. O duplo é a concretização da luta do narrador e não da sua vitória por um “melhor eu”.

Prosseguindo em nosso estudo, encontramos, ainda em Rosset, a seguinte consideração: “Toda duplicação supõe um original e uma cópia, e se perguntará quem é o modelo e quem o duplica” (ROSSET, 2008, p. 48). Em muitas obras de ficção, algumas

personagens são denominadas *alter egos*. Ora, o significado literal de *alter* (outro) *ego* (eu), do latim, é “outro aspecto do próprio eu, ou um segundo eu, substituto perfeito” (HOUAISS, 2001, p. 169). Na obra *On the Road* (1957), por exemplo, Sal Paradise é um *alter ego* de Jack Kerouac. O Comissário é um *alter ego* do escritor Rubem Fonseca, em *Agosto* (1990), mas ambos os romances foram criados com narradores em terceira pessoa. Poderíamos citar muitos outros exemplos, mas nenhum deles se compara aos heterônimos de Fernando Pessoa, também eles *alter egos* do poeta português. Desse modo, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis se configuram como os outros eus de Fernando Pessoa. A noção de cópia transcende, aqui, a sua denominação mais comum, a saber, a de decalque ou duplicata (AZEVEDO, 1983, p. 9-10), pois o duplo não é uma cópia perfeita.

Muitas vezes é, de fato, um estranho ou, na terminologia de Freud, *Heimlich*, adjetivo alemão habitualmente traduzido como: a) familiar, desconhecido; b) secreto, oculto; c) inquietante, estranho, esses três sentidos compondo uma gradação que vai do mais conhecido até chegar ao mais estranho (HANNS, 1996, p. 231). Conforme Hanns, o próprio Freud chamava a atenção, no artigo “O estranho” (FREUD, s.d.), “para o fato de que a palavra *Heimlich* é usada em sentidos aparentemente antagônicos” (HANNS, 1996, p. 231). Nas palavras de Freud, “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. Cabe descobrir, conforme Freud, em que circunstâncias o familiar pode tornar-se estranho e assustador.

O psicanalista ainda explica que:

Devemo-nos contentar em escolher aqueles temas de estranheza que se destacam mais, ao mesmo tempo em que verificamos se também podem ser facilmente atribuídos a causas infantis. Todos esses temas dizem respeito ao *fenômeno do duplo*, que aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento [...] Em outras palavras, há uma *duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self)*. E, finalmente, há o *retorno constante* da mesma coisa - a *repetição dos mesmos aspectos*, ou características, ou *vicissitudes*, dos mesmos crimes, ou até dos *mesmos nomes*, através das *diversas gerações que se sucedem* (s.d., grifo nosso).

No caso dos romances em questão, verificamos que há, tanto em *Nenhum olhar* quanto em *Cemitério de pianos*, essa coincidência de aspectos referentes à profissão e aos nomes dos narradores protagonistas. Em *Nenhum olhar*, pai e filho têm o mesmo nome e a mesma profissão. Ambos repetem comportamentos, revelam características similares e tornam-se igualmente reféns do destino. Em *Cemitério de pianos*, pai e filho são carpinteiros. Nos dois romances, o pai e o filho não sobrevivem. Podemos pensar, em certa medida, que os pais e os

filhos em *Nenhum olhar* e em *Cemitério de pianos*, são duplos uns dos outros. Temos, portanto, duas possibilidades analíticas acerca do duplo presentes nas obras de José Luís Peixoto aqui apresentadas: uma, cogita que narradores em primeira pessoa promovem inexoravelmente a assunção de um duplo de si mesmos; a outra, compreende que os pais e os filhos, personagens desses romances, são duplos uns dos outros. Ambos os caminhos dizem respeito a questões primordiais e atuais, em íntima conexão com o processo da construção identitária.

A negação da morte

Retornando ao artigo acerca do estranho, Freud afirma:

O tema do ‘duplo’ foi abordado de forma muito completa por Otto Rank (1914). Ele penetrou nas ligações que o ‘duplo’ tem com *reflexos em espelhos*, com *sombras*, com os *espíritos guardiões*, com a crença na alma e com o *medo da morte*; mas lança também um raio de luz sobre a surpreendente evolução da ideia. Originalmente, o ‘duplo’ era uma *segurança contra a destruição do ego*, uma ‘enérgica negação do poder da morte’, como afirma Rank; e, provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro ‘duplo’ do corpo (s.d., grifo nosso).

No fragmento, encontramos uma das ideias cruciais no que diz respeito ao tema do duplo aliado ao da narração em primeira pessoa: a negação da morte. Em *Nenhum olhar*, contudo, essa noção é subvertida: a narração é a afirmação da morte; cada uma das personagens que narra é um arauto da aniquilação. Há, portanto, um deslocamento da tradição literária no que diz respeito à construção do duplo. Tanto no Livro I quanto no Livro II, observamos que as personagens têm consciência de que o fim está próximo e elas prosseguem, caminhando em direção à extinção. Elas encarnam o homem trágico que aceita o seu destino. Nas palavras de Michel Maffesoli, o mito do destino jamais foi totalmente extirpado do imaginário coletivo (2003, p. 19).

E mais:

Isto é, se nos referirmos a um estado de ânimo, uma maneira de ser e de pensar, a algo de imaterial que, sub-repticiamente, dá sentido ao conjunto da existência social. Às vezes, mesmo a contragosto dos que a vivem. É isso o que constitui esse sentimento trágico que nos faz tomar caminhos que em parte já estavam traçados, e dos quais não somos autores. Assim como nos

recorda uma antiga sabedoria, que convém meditar, *vixi et quem dederat cursum fortuna peregi*³(Ibid., p. 18).

A duplicação, no caso, está a serviço da negação da vida. Nesse trecho do Livro I, por exemplo, José reflete: “Em tudo *fui derrotado*, porque sei que, mais cedo ou mais tarde, também os vossos rostos irão sofrer; mais cedo ou mais tarde, *também tu, mulher* que quis mais que tudo, *morrerás, e tu, filho* meu, *morrerás*” (PEIXOTO, 2005, p. 67, grifo nosso). O Livro II potencializa o pessimismo e o sem-sentido da existência expressos no Livro I. Nas palavras de José, filho de José, encontramos a mesma desesperança:

Só a minha morte é minha. Sou angustiantemente pequeno dentro de mim. E eu, dentro de mim, sou tudo o que sou. *Sou pouco, insignificante*, sou um passado de desencontros e enganos, sou o gesto de olhar este céu, *sou futuro nenhum e esta certeza* (Ibid., p. 187, grifo nosso).

Enredados por um tempo cíclico, em cuja repetição reside o sentido do trágico, as personagens de *Nenhum olhar* não encontram a saída. Descobrem que a vida não passa de um labirinto fechado em si mesmo. O tempo cíclico ou, nas palavras de Mircea Eliade, “a espiral do destino” (ELIADE, 2003, p. 10) congela o tempo presente e a vida segue a lógica da conjunção (e...e), tornando a existência “uma sucessão de instantes eternos” (Ibid., p. 11-12).

Em *Cemitério de pianos*, em oposição, notamos que os narradores acreditam no futuro: “tudo: *ainda acreditamos*. O tempo não passou. Os dias *voltaram a ser* a superfície sobre a qual *sonhamos*” (PEIXOTO, 2006, p. 94, grifo nosso). Os nascimentos são celebrados, estão carregados de emoção e alegria: “Então, o rosto das mulheres foi *iluminado* por um *milagre* [...] A Maria tinha acabado de *nascer*. *Nascia* qualquer coisa imensa no nosso coração” (Ibid., p. 195, grifo nosso).

Ora, para Freud, o fenômeno da duplicação é uma defesa contra a extinção. Podemos pensar que o narrador em primeira pessoa narra para não morrer, para não desaparecer, ou seja, duplica-se, torna-se, ao mesmo tempo, ele e um outro Otto Rank, em *O duplo*, desenvolve a ideia de que “a crença na alma originou-se do desejo de vencer o medo da morte e daí sobreveio a divisão da Personalidade em duas partes – uma mortal e outra imortal” (1939, p. 100). Para Rosset, a matéria dos sonhos é de papel: caso o papel falte, o sonho se dissipa (2008, p. 115). Eis o drama do narrador autobiográfico ou em primeira pessoa: metade

³ Vivi, e esse destino que a fortuna havia traçado para mim, o percorri.

dele é sonho, ilusão; e é feita tão somente de papel. Caso o papel falte, ele se dissipa. Bakhtin explica que:

O homem grego não conhecia exatamente a nossa divisão em interior e exterior (mudo e invisível). O nosso “interior”, na imagem que o grego fazia do homem, encontrava-se no mesmo plano do nosso “exterior”, isto é, tão visível e audível e existindo do lado de fora, tanto para os outros como para si. Nesse sentido, todos os aspectos da imagem do homem eram homogêneos (1998, p. 254, grifo nosso).

E mais:

Nas épocas posteriores, as esferas mudas e invisíveis das quais o homem tornou-se participante, *deformaram-lhe a imagem*. O mutismo e a cegueira penetraram em seu íntimo. Juntamente com isso chegou a *solidão* [...] A imagem do homem tornou-se *múltipla e composta*. Nele se *cindiram* o núcleo, o *invólucro*, o *exterior e o interior* (Ibid., grifo nosso).

Desse modo, observamos nos excertos acima que a cisão do homem precipita o surgimento da solidão. Ao tomar consciência de sua desintegração, o homem passa a ter novos objetivos. Um deles é o relato da vida interior. Pensamos, pois, que, desde a sua origem, as autobiografias, revelam o desejo do homem de restaurar a unidade perdida e, mais além, da busca pela perenidade.

A obra *O duplo* (1939), de Otto Rank, pode ser considerada um dos mais abrangentes apanhados das manifestações do fenômeno do duplo na literatura. Por essa razão, nos eximimos da tarefa de empreender um trabalho que situe diacronicamente o duplo, visto não ser esta a nossa intenção. Isto posto, verificamos que Rank descreve, nesse inventário do duplo na literatura, diversas passagens em que a noção da negação da finitude surge como um dos motivos catalisadores da assunção do duplo. Numa dessas passagens, Rank explica que:

Estudando os povos primitivos e também a civilização antiga, verificamos que a primeira concepção da alma era, como exprime Nogelein: “um monismo primitivo”, que considerava a alma como a imagem do corpo. Portanto, *a sombra, inseparável do homem, tornou-se a primeira objetivação da alma humana*, talvez antes mesmo do homem ter percebido sua imagem refletida na água (RANK, p. 96, grifo nosso).

Dessa maneira, o primeiro indício da existência de uma dualidade, de uma cisão do homem repousa na concepção de que a sombra corresponde à alma humana. Para Rank, “a crença primitiva na alma nasce do medo da morte” (Ibid., p. 98). Finalmente, concebe que:

A origem de todos os tabus parece ser o temor de provocar o espírito mau da morte, em outras palavras, a própria morte. *A crença na alma originou-se do desejo de vencer este medo, e daí sobreveio a divisão da Personalidade em duas partes – uma mortal e outra imortal.* Estas duas partes, uma que aparece e desaparece, enquanto a outra é visível continuamente, são semelhantes, ou pouco se diferem – corpo e sombra (Ibid., p. 100, grifo nosso).

Ainda em relação à sombra, Rank verificou em todas as tradições que pesquisou que “a ausência da sombra significa claramente a iminência da morte, isto é, a própria morte. Por esta razão, os mortos do ‘Purgatório’, de Dante, não projetavam sombra” (Ibid., p. 99). Numa passagem de *Cemitério de pianos*, o narrador-pai, já desenganado pela doença, inerte na cama, afirma:

Eu estava deitado no meu quarto: janelas fechadas, escuridão. Tinha os cobertores sobre a cabeça, mas não os sentia. Respirava apenas o cheiro podre da doença. Existia num mundo que era feito apenas de dor sem esperança: dor constante, os ossos a dobrarem-se, os ossos a separarem-se da carne e nenhuma esperança de que voltasse a caminhar pelas ruas, despreocupadamente, levemente, inconscientemente. *A minha mulher, sem sombra*, dava passos no chão da cozinha e fervia panelas de água quando não sabia o que fazer (PEIXOTO, 2006, p. 189, grifo nosso).

A respeito da mulher sem sombra, Clément Rosset lembra uma obra musical, de Richard Strauss, que narra a história de uma princesa que, devido a uma maldição, perde simultaneamente a fertilidade e a sua sombra. O único modo de restituir ambos seria comprar a sombra de uma mendiga, privando-lhe da fecundidade. A princesa se recusa, preocupada com a sorte da mendiga. Como uma espécie de recompensa por sua piedade, ela recebe de volta sua sombra perdida e, junto com ela, a fertilidade (ROSSET, 2008, p. 86). De acordo com Rosset, a sombra, no caso, “não representa o duplo, mas constitui, ao contrário, o seu inverso. A sombra simboliza aqui a materialidade, a encarnação da heroína na unicidade de um aqui e de um agora e, conseqüentemente, a aptidão para viver e para reproduzir a vida” (Ibid., p. 87). Por outro lado, a mulher sem sombra “é a mulher com duplo, porque não ter sombra significa que se é apenas uma sombra, que só se vale pelo real que se duplica sem chegar a coincidir com ele” (Ibid.).

Quando Francisco Lázaro-pai, agonizante, próximo da morte, descreve a sua mulher sem sombra, permite-nos pensar que a morte de um é, em certa medida, a morte do outro.

Como se a sua mulher, ao vivenciar o sofrimento do marido, ele e ela onipotentes frente ao destino, estivesse, também, semi-viva.

Ao fundo da cama, a minha mulher chorava, engasgada pelas lágrimas, pelo rosto contorcido e pela dor: o sofrimento. *Sem escolher as palavras*, dizia-as dentro de *uivos* estendidos, esticados, longos, interrompidos apenas por tomadas sôfregas de fôlego. Eram palavras que ardiam dentro do *seu corpo emagrecido*, *vestido* com um casaco de malha, uma saia estimada, sapatos engraxados (PEIXOTO, 2006, p. 12, grifo nosso).

No trecho, notamos o esvaziamento da mulher de Francisco. Ela não escolhe as palavras que diz, produz uivos. Há, pois, uma espécie de rebaixamento à condição instintiva primordial, onde o raciocínio que produz a linguagem é substituído pelo instinto animal; no lugar de palavras, uivos. A fragmentação do eu, que revela o seu estado semi-vivo, é denotada pela descrição de seu corpo, em certa medida, separado de sua alma. Ao invés de dizer “*ela* estava emagrecida, *vestida* com um casaco de malha...”, o narrador prefere dizer “*seu corpo* emagrecido, *vestido* com um casaco de malha...”, reforçando, pois, a ideia de que, naquele momento, sua mulher se reduz a um corpo que é passivo, que, se ainda é alimentado, mesmo assim só o é com o mínimo necessário à sobrevivência, por isso o emagrecimento. Além disso, é vestida como se vestiria um manequim de vitrine que, ainda que traga roupas bonitas e asseadas, é oco, sem alma. Há um apagamento da mulher de Francisco como um ser anímico, representado pela ausência do uso da terceira pessoa “*ela*”, que diz respeito a um todo e, em seu lugar, o uso da metonímia “*seu corpo*”, que é apenas uma parte do todo que constitui a pessoa “mulher de Francisco”. Nas palavras de Bakhtin, ela está “voltada para fora e deixa de ser ativa a partir de si mesma” (BAKHTIN, 2003, p. 95). A morte do marido contém um elemento essencial: a perda.

O medo de minha morte e a atração pela continuidade da vida é de índole essencialmente diversa que o medo da morte de outra pessoa íntima e do empenho em proteger-lhe a vida. Falta ao primeiro caso o elemento que no segundo é essencial: a perda, *a perda da pessoa única qualitativamente definida do outro, o empobrecimento do mundo da minha vida onde esse outro estava e agora não está* – esse outro único e definido (Ibid., grifo nosso).

Daí, as palavras da mulher de Francisco: “*Ai meu rico homem meu amigo que és o meu maior amigo e eu fico sem ti meu rico homem meu companheiro meu amigo tão grande tão grande*” (PEIXOTO, 2006, p. 12). Nesse período sem pausas para respiração, sem vírgulas, observamos a dor da mulher pela perda do marido, pela separação da pessoa amada.

Contabilizamos seis ocorrências do pronome “meu”: três antes e três depois da expressão “e eu fico sem ti”. Francisco Lázaro condensa valores que, para sua mulher, são definidos exclusivamente em relação a ele. Conforme Bakhtin:

Os valores de uma pessoa qualitativamente definida são inerentes apenas ao outro. Só com ele é possível para mim a alegria do encontro, a permanência com ele, a tristeza da separação, a dor da perda, posso encontrar-me com ele no tempo e no tempo mesmo separar-me dele, só ele pode *ser e não ser* para mim (2003, p. 96).

A recorrência dos pronomes “meu” revela o inconformismo da mulher pela separação, pela transição de viver *com* o ele-para-ela para uma condição de *sem* o ele-para-ela. Primeiro, três vezes o “meu”, como a reafirmar uma posse, que qualifica “rico homem”, “amigo” e “maior amigo”; depois o “e eu fico *sem* ti”, numa breve e fugidia constatação da perda iminente para, enfim, o retorno ao inconformismo, com mais três pronomes e “rico homem”, “companheiro” e “amigo tão grande tão grande”.

A premente perda do ente amado provoca na mulher uma outra espécie de morte. A morte da parte de si mesma que existe exclusivamente em relação ao marido, seu rico homem e seu maior amigo. Conforme Rank, a ausência da sombra indica a proximidade da própria morte. No caso da mulher de Francisco Lázaro, mesmo que não esteja prestes a morrer literalmente, ainda assim, ao conscientizar-se da proximidade da morte do seu companheiro da vida inteira, desprende-se de uma parte de si mesma e também se deixa, em certa medida, morrer. Torna-se, então, apenas a sombra de si mesma. Segundo Rosset, recuperar a sombra é estar “livre do malefício do duplo que leva, em todos os casos, a situar o real de uma pessoa precisamente fora dela própria” (2008, p. 87).

No decorrer da narrativa, verificamos que a mulher de Francisco Lázaro sobrevive à morte dele e passa a se dedicar exclusivamente aos filhos. Ora na casa de Maria, ora na casa de Marta, ela assume os afazeres domésticos da casa das filhas e responsabiliza-se, inclusive, pelos netos:

Pouco tempo depois, do dia em que o Hermes nasceu, em que morri, *a minha mulher* foi para a casa de Marta, foi *ajudá-la a tratar do filho* [...] Nesse tempo, a minha mulher viu o Hermes aprender a correr pela cozinha e aprender a fazer birras diante de portas fechadas. Às vezes, a Marta não tinha paciência [...] Então, a minha mulher era *verdadeiramente avó: mãe secreta: e sentia-se viva* (PEIXOTO, 2006, p. 157, grifo nosso).

A dedicação incondicional aos filhos e netos é, também, uma maneira de enfrentar a morte, de tentar vencê-la. Ela percebe que a sua própria vida continua por meio deles. Ela se torna “verdadeiramente avó”, o advérbio potencializando o substantivo, para demonstrar que ela se tornara mais do que uma avó, para culminar no “mãe secreta”, expressão que descreve a função da avó que ajuda a criar os seus netos, uma segunda mãe, uma mãe secreta. Ao aproximarmos a história da princesa à da mulher de Francisco Lázaro, quando a morte do marido já é um fato consumado, existe o desejo de retornar a si mesma, de aceitar a vida, em outras palavras, de vencer a morte.

O que advém desse desejo de vencer a morte recai, naturalmente, numa saída para a sobrevivência do indivíduo. Contudo, conforme Rank, “somente muito mais tarde, num grau de civilização mais elevado, surge a ideia do *renascimento do pai através do filho* (p. 101, grifo nosso). Rank esclarece que “A crença totemista na alma constitui a transição entre a crença na *continuação eterna* da personalidade e a aceitação da ideia de *sobrevivência da raça através dos filhos*” (Ibid., grifo nosso). Em *Cemitério de pianos*, pois, a mulher de Francisco Lázaro encontra a saída para sentir-se novamente viva por meio da dedicação aos filhos e netos, ou seja, na crença do renascimento através deles.

Em *Nenhum olhar*, em contrapartida, mestre Rafael, pouco depois de descobrir que a prostituta cega está grávida, congratula-se, regozija-se com a novidade:

No silêncio, abri a porta de casa e, fechando-a, devolvi a casa e o mundo ao silêncio. Devagar. A escuridão grande. Sentei-me numa cadeira e quis muito que *o meu pai* estivesse vivo. *Pai*, vou casar-me. *Pai*, vou ter um *filho*, vais ter um *neto*. *Pai, estou feliz* (PEIXOTO, 2005, p. 127, grifo nosso).

Na citação estão presentes três gerações: pai, filho e neto. Mestre Rafael revela a felicidade contida na ideia de ter um filho e de dar um neto ao seu pai. Porém, com o desenrolar dos acontecimentos, descobrimos que a morte leva tanto a prostituta cega quanto a criança, no mesmo dia do seu nascimento. A breve alegria de mestre Rafael é substituída pela dor e pelo desespero, e a ideia de perenidade através dos filhos é terminantemente apagada:

Inclinado sobre a muleta, o mestre Rafael procurou *o xaile que fora da prostituta cega em pequena, e que fora da mãe dela, e que fora da avó dela* [...] Segurou-o, aproximou-se da menina e *enrolou-a muito bem no xaile*. Encostou-a ao peito e deixou-a entre os braços da mãe. Tapou-as com o lençol até aos ombros. *Olhou-as pela última vez* e saiu (Ibid., p. 164, grifo nosso).

O xaile que cobre o bebê morto existia há muito tempo, “era um xaile branco, de lã, suave, com franjas sujas pelo tempo” (Ibid.). Pertencera a três gerações de mulheres. E, finalmente, é usado para cobrir a última menina descendente das prostitutas cegas. Do mesmo modo, a mulher de Salomão carrega em seu ventre uma criança que, longe de simbolizar a continuação, a imortalidade, é tratada como sendo a própria morte: “Pousei a mão sobre o pequeno volume da minha barriga e pensei que era a morte dentro de mim. *Tenho a morte dentro de mim*” (Ibid., p. 179, grifo nosso). No caso de *Nenhum olhar*, a crença no renascimento através dos filhos é suprimida. Nesse universo onde toda e qualquer busca leva ao desaparecimento, a noção de perpetuidade é subvertida e, em seu lugar, surge o sem-sentido da existência, a ideia de que a repetição está tão somente a serviço da aniquilação. Constatamos que, aqui, a vida corrente é mostrada de maneira a enfatizar a ausência de progresso, pois os acontecimentos que determinam a vida das personagens não as levam um degrau acima, mas tão somente as empurram para o mais profundo. Trata-se, assim, de um movimento entrópico, circular e absurdo, no qual “o acontecimento vivido pontualmente não é mais que o eco de um advento sempre e de novo ocorrido” (MAFFESOLI, 2003, p. 75). O beco sem-saída próprio do trágico surge na incapacidade de transformação e de renovação observadas na supressão da ideia de renascimento através dos filhos.

O defunto-autor: um duplo de si mesmo em *Cemitério de pianos*

Encontramos em *Cemitério de pianos* um narrador que se distingue dos demais: trata-se de Francisco Lázaro-pai, o defunto-autor. A sua compreensão dos fatos, em certa medida, assemelha-se à compreensão do próprio autor, pois ele enxerga o todo acabado de si mesmo. Ele “já saiu” de si – morreu - e, na narração, voltou a si para narrar. “Desde o início ele já sabe de tudo, leva em conta e antecipa tudo. Já entrou em contato dialogado com toda a vida que o cerca” (BAKHTIN, 1997, p. 75). A sua autoconsciência “atual” penetrou na sua outra autoconsciência, “a passada”. Em oposição, seu filho narra enquanto corre a maratona, os passos são dados simultaneamente às palavras. O que distingue um e outro, além dos aspectos referentes ao plano da expressão, conforme observamos anteriormente, quando da análise do foco narrativo, é que o narrador-pai encarna a “nostalgia da individuação” (Id., 2003, p. 49). Enquanto personagem da narrativa, o seu todo corpóreo tem valor axiológico; o seu autovivenciamento se dá na relação eu-para-o outro. Mas enquanto narrador, defunto-autor, o corpo está morto e “começa a luta com o corpo interior (para si em si mesmo) (Ibid., p. 50).

De acordo com Bakhtin, trata-se da teoria da emanação: “Eu me penso, *eu pensado* (produto do auto-reflexo) me separo do *eu pensante*, ocorre um *desdobramento*, *cria-se uma nova pessoa*; esta, por sua vez, *se desdobra* no auto-reflexo, etc.” (Ibid.). Em outras palavras, podemos dizer que o narrador-defunto equivale ao eu pensante e a personagem Francisco Lázaro-pai equivale ao eu pensado. O desdobramento cria uma nova pessoa, ou seja, o seu duplo.

O duplo do narrador-defunto, que é criatura produzida por “duas consciências” é o duplo, por assim dizer, mais afastado do autor, pois o distanciamento foi elevado a um alto grau. O narrador-pai de *Cemitério de pianos*, o defunto-autor, pode ver a sua totalidade, dar sentido aos acontecimentos que definem a sua existência; ele *está* depois da sua morte: “Passou uma hora. O telefone tocou de novo. Eu tinha acabado de morrer” (PEIXOTO, 2006, p. 15). Em *Nenhum olhar*, diferentemente, o narrador-pai, o José do Livro I, existe como narrador somente até a fronteira que o separa da morte. Quando, de fato, ele comete o suicídio, é por meio do narrador em terceira pessoa que o enxergamos:

José aproximou-se da azinheira torta que era única no cimo do outeiro. Era uma azinheira cujo tronco tinha várias curvas abruptas. José fez um nó paciente na corda. Passou a corda por uma pernada forte e firmou-a aí. Subiu a um dos degraus do tronco. Enfiou a argola da corda pela cabeça e apertou-a no pescoço. Não olhou o mundo por uma última vez. Deu um salto breve em frente (Id. 2005, p. 97, grifo nosso).

Nesse sentido, a narração de José esbarra na fronteira do seu todo corpóreo. Ele não pode se ver depois de morto, não pode narrar a própria morte. O seu todo axiológico, isto é, seus arrependimentos, suas culpas; seu ressentimento e o desejo de abandono são, em certa medida, contidos pelo ato do suicídio. Sua narração *termina*, pois, *com a sua morte*. Em contrapartida, em *Cemitério de pianos*, a narração de Francisco Lázaro-pai *começa com a sua morte*. De fato, toda ela é pautada por essa condição que o distingue dos demais narradores. Afinal, ninguém sobrevive em *Nenhum olhar* e quem descreve os instantes derradeiros das personagens é o narrador em terceira pessoa. Francisco Lázaro, o filho, morre em *Cemitério de pianos*, mas quem narra a sua morte é seu pai. Não podemos ignorar esse aspecto que privilegia o narrador-pai, o defunto-autor, e que dá a ele uma capacidade que é suprimida ou negada a todas as demais personagens. Podemos pensar que o narrador-pai está para *Cemitério de pianos* assim como o narrador em terceira pessoa está para *Nenhum olhar*: ele observa os acontecimentos do lado de fora, à distância. Não podemos esquecer, porém, que

ele é, também, personagem do *Cemitério*. Diferentemente do narrador em terceira pessoa em *Nenhum olhar*, em *Cemitério de pianos* o narrador-pai é personagem interessada, personagem protagonista. Se, como narrador, ele tem o poder de ver a totalidade, como personagem não. Ora, então, o narrador-pai e a personagem Francisco Lázaro-pai, não representam o mesmo papel em *Cemitério de pianos*. Um não coincide com o outro. Um é produto da criação do outro, consciência da consciência do outro. Nesse sentido, podemos pensar que o narrador, que se revela na enunciação, faz surgir, no enunciado, seu outro eu, espelho, desdobramento, ou seja, seu duplo. Nesse caso, o duplo do narrador-defunto é ele mesmo, relativizado e recriado por meio da narração. Conforme Bravo, “a própria irreversibilidade do tempo torna impossível a unidade” (BRAVO, 2002, p. 274). Assim, o duplo se torna metáfora da busca do tempo perdido, numa espécie de jornada proustiana. A busca de si mesmo se situa nesse limiar que separa o eu presente, o eu que narra, do eu passado, do eu que surge como produto da narração.

Do mesmo modo que, no último volume de sua obra, Marcel Proust deixa o leitor saber que Marcel, o narrador, estava, desde o começo, reunindo os elementos que iriam compor a sua obra, Francisco Lázaro, o pai, já morto, por conhecer toda a história de sua vida, detém um saber a respeito de si e do outro antes mesmo de dar início à narração. Assim como o narrador de *Em busca do tempo perdido*, o narrador de *Cemitério de pianos* sabe, desde o início, quais os elementos, os acontecimentos que irão compor a sua história. Para Walter Benjamin, “O dom do narrador é poder contar a sua vida; sua dignidade é contá-la inteira” (BENJAMIN, 1994, p. 221).

Esse duplo que ora identificamos é um dos símbolos do tema da busca que tomamos como sentido último de nosso estudo. Trata-se de uma busca de si mesmo, no passado, mas, ao mesmo tempo, essa aspiração que se baseia no antedado se projeta para algo ainda vindouro – para nós, o outro possível, o duplo:

Assim que tento definir-me *para mim mesmo* (não para o outro e a partir do outro), encontro a mim mesmo apenas nele, nesse mundo do antedado, fora da minha já-presença temporal, encontro a mim mesmo como algo ainda vindouro em seu sentido e valor [...] Ser para mim mesmo significa ser ainda vindouro para mim (*deixar de ser vindouro para mim, ser já tudo aqui significa morrer espiritualmente*) (BAKHTIN, 2003, p. 112-113).

Nos dois romances em questão, estamos diante de diversos narradores em primeira pessoa e, por essa razão, acreditamos que o tema da busca permeia ambas as obras.

Entretanto, cada um dos narradores representa um eu único, um todo acabado, artisticamente trabalhado. Em *Nenhum olhar*, pai e filho não são os únicos narradores, pois todas as personagens, de um modo ou de outro, se manifestam por meio do uso da primeira pessoa. Em *Cemitério de pianos*, pai e filho são os narradores, ambos fazendo uso da primeira pessoa. Nesse sentido, a questão do duplo, em ambos os romances, evoca a noção de repetição, de hereditariedade.

Pais e filhos: os duplos e a questão da hereditariedade

A hereditariedade guarda o sentido que explica os duplos que somente podem se manifestar por meio desse fenômeno de transmissão de traços que, muitas vezes, ultrapassam os limites da biologia e abarcam o caráter sócio-cultural. Podemos pensar que os filhos são duplos viventes de seus pais (BRAVO, 2002, p. 273). A composição das duas obras reforça essa noção o tempo inteiro. José, filho de José, no primeiro romance e Francisco, filho de Francisco, no segundo, são desdobramentos de seus pais. A relação dialógica que se estabelece entre esses pares se dá por meio da hereditariedade e ambos os filhos, ou duplos, assimilam essa herança e tornam-se reféns dela. No caso de *Cemitério de pianos* existe, ainda, uma outra particularidade: Francisco-filho é duplo de seu pai, mas do pai enquanto personagem da narrativa ou enquanto narrador? Conforme verificamos anteriormente, o narrador-pai promove a assunção de um duplo que é ele mesmo, produto da sua consciência como narrador-defunto, observador demiurgo. Ele é, simultaneamente, autor e personagem da própria história. O filho é, tal qual o pai, autor e personagem da própria história, mas seu ponto de vista é limitado, na medida em que não sabe, enquanto narra, o final. O leitor conhece a ambos dentro de uma mesma obra, isto é, de um mesmo universo acabado, que é o romance. Francisco Lázaro-pai é o único que detém esse poder, pois surge diante de nós duplamente revivido, visto que retornou do mundo dos mortos para contar aquilo que viveu.

Em outras palavras, Francisco Lázaro-pai morre duas vezes. Na primeira, o leitor não estava lá, observando os acontecimentos, pois ele já se apresenta, no início do romance, como morto. A segunda, aquela que foi recriada por meio da narrativa, contudo, é presenciada pelo leitor. Portanto, podemos pensar que essa personagem, esse narrador-defunto, é menos iludido do que qualquer outra. De seu estranho ponto de vista, ele não carrega as incertezas, angústias e medos que dizem respeito apenas aos viventes. A vontade de vencer a morte e a esperança, ainda que vaga, por um devir, são, em certa medida, descabidas no seu caso. Desde o começo,

o leitor é informado dessa condição da personagem e inevitavelmente, essa informação é carregada de sentido. Não cabe ao leitor “torcer” por Francisco Lázaro-pai. Este é um herói morto. Cabe ao leitor “torcer” por seu filho, “torcer” para que ele vença a maratona, como metáfora de todas as vitórias que ele deseja alcançar – que o próprio leitor, enfim, almeja concretizar em sua própria vida. A contemplação da jornada de um é distinta da contemplação da jornada do outro. Ainda que, em literatura, a pergunta “o quê?” seja de somenos importância do que a pergunta “como?”, ou até por isso mesmo, podemos pensar que essas duas personagens representam cosmovisões distintas em *Cemitério de pianos*, como veremos mais adiante.

Em *Nenhum olhar*, José-filho é um espelho mais fiel de seu pai, em comparação com o Francisco-filho de *Cemitério de pianos*. A ideia de espelho está, de acordo com Otto Rank, intimamente relacionada à questão do duplo (RANK, 1939, p. 123-124). Nesse sentido, evoca o mito de Narciso que, na sua versão mais conhecida, dá conta de que Narciso, ao ver sua própria imagem refletida numa lagoa, ficou tão enamorado da sua beleza que adoeceu de amor e morreu (Ibid.). Aurora Ruiz Alvarez, ao analisar as versões do mito de Narciso, concebe que: “O mito de Narciso encerra uma concepção solipsista do homem que, da esfera do não ser, do vazio que o angustia e o aniquila, busca a unidade perdida” (ALVAREZ, 2011, p. 94). O mundo de José-filho se restringe à mesma vila, ao mesmo monte, à mesma casa em que seu pai vivera. Pastor como o pai, solitário como o pai, José é, em certa medida, a imagem agravada de seu pai. Francisco-filho, ao contrário, herda a carpintaria do pai, continua a viver no mesmo lugar, mas consegue criar uma identidade própria que se descola gradativamente da do pai – ainda que, ao final, ambas se reintegrem. Francisco não quer se reconhecer em seu pai, enquanto José “*adivinhou gestos iguais dentro de cada um de seus gestos*” (PEIXOTO, 2005, p. 103, grifo nosso). Elaine Prado dos Santos lembra que “no espelho ocorre a duplicação do ser, e poucos são aqueles que conseguem descobrir o que existe do outro lado” (SANTOS, 2011, p. 105). E Mikhail Bakhtin concebe que: “[...] vemos o *reflexo da nossa imagem externa mas não a nós mesmos* em nossa imagem externa; a imagem externa não nos envolve ao todo, estamos diante e não dentro do espelho” (2003, p. 30, grifo nosso). Em uma passagem de *Cemitério de pianos*, Francisco Lázaro-pai parece compreender essa precariedade da imagem refletida no espelho, ao afirmar:

Não me preocupava em existir [...] Eu assistia a tudo, despreocupado, ligeiro, sorria facilmente. Eu existia durante aquele tempo que deixava passar, que quase não sentia, mas existia longe. Voltava ao meu corpo quando saía da taberna; e era demasiado cedo quando chegava a casa e, sem

comer, me começava a preparar. Passavam horas pouco iluminadas. *No espelho do lavatório, o meu rosto* (PEIXOTO, 2006, p. 84-85, grifo nosso).

Notamos que Francisco Lázaro “assiste a tudo”, mas *existe* longe, “fora” de seu corpo. Enlevado pela paixão, enamorado que está pela moça da pensão Flor de Benfica, aquela que se tornará sua mulher, nesse momento, seus pensamentos são todos dedicados a “ela ela ela” (Ibid., p. 85). Ao mirar-se no espelho, ele vê o seu rosto, não a si mesmo. Ele não afirma: “no espelho do lavatório, eu”; ele diz apenas “o meu rosto”. E o seu rosto, naquele momento, pode bem expressar a tendência volitivo-emocional daquele contexto específico da sua vida, isto é, o “estar apaixonado”. O rosto que contempla no espelho expressa a sua alma, mas, “seja como for, neste caso não é uma alma única e singular que está expressa; no acontecimento da autocontemplação *interfere um segundo participante, um outro fictício* [...] eu não estou só quando me contemplo no espelho, *estou possuído* por uma alma alheia” (BAKHTIN, 2003, p. 31, grifo nosso).

Em certa medida, o “segundo participante”, o “outro fictício” ao qual Bakhtin se refere e que está presente no ato de autocontemplação no espelho remete ao duplo que se desdobra na enunciação. A narração está inteiramente assentada numa diversidade de planos volitivo-emocionais. Podemos pensar que o narrador em primeira pessoa também não está só quando conta a sua história, mas “possuído por uma alma alheia”, e o “eu” que se mostra ao leitor, na narrativa, é a expressão do outro possível, da alma fictícia; enfim, o seu reflexo. A autocontemplação, que é a metáfora da busca da unidade perdida e a razão da morte de Narciso, é, nas narrativas em primeira pessoa, a metáfora e a razão do “nascimento” do(s) duplo(s).

Tanto no Livro I quanto no Livro II, as personagens narram as suas vidas enquanto vivem. Trinta anos depois do suicídio do pai, José apresenta uma cosmovisão pessimista que se assemelha muito àquela de seu pai. Ele, como duplo do pai, reitera uma série de problemas que diziam respeito ao eu original, na época em que ele ainda era vivo. É, em certa medida, um substituto perfeito do pai. Nas palavras de Luís Carmelo: “*Nenhum olhar* é desde o início, um romance de fosso, um verdadeiro mapa de sofrimentos, simetricamente fechado entre duas vidas que são a mesma: a de José” (CARMELO, 2012, p. 53). Por essa razão, em *Nenhum olhar*, o sentido de *fatum*, o sem-sentido da existência e o mito do eterno retorno estão fortemente assinalados. A hereditariedade dá provas de sua capacidade determinista. José-filho, pastor como o José-pai, herda a profissão do pai e, igualmente, o bar do judas, o sorriso

escarnecedor do demônio, as dúvidas, as culpas. O tempo cíclico que permeia todo o romance cumpre seu papel: é um tempo sufocante, claustrofóbico. Ao final, nada nem ninguém sobrevive. Mesmo o duplo (ou duplos) que identificamos se extingue(m) ao final, desaparece(m). Todos retornam à unicidade da morte, esta sim, irreduzível. A morte de José, no Livro I, é chocante. Ele, ao desistir, deixa órfão o próprio leitor. A esperança de redenção que poderia se confirmar no Livro II é apagada. A ideia do duplo como alternativa para a morte, como escape da sentença de finitude é apagada. A busca que pai e filho empreendem em *Nenhum olhar* resulta no nada. O Livro II, como um todo, é, em certa medida, um duplo do Livro I. Um outro que surge como desdobramento do original, o mesmo sem ser o mesmo, como o *Pierre Menard* em relação ao *Dom Quixote*. Não por acaso, numerosas passagens e “falas” do Livro I se repetem literalmente no Livro II, como, por exemplo, no Livro I, essas são as palavras de José:

Penso: talvez o céu seja um mar grande de água doce e talvez a gente não ande debaixo do céu mas em cima dele; talvez a gente veja as coisas ao contrário e a terra seja como um céu quando a gente morre, quando a gente morre, talvez a gente caia e se afunde no céu (PEIXOTO, 2005, p. 7).

No Livro II, as mesmíssimas palavras surgem na página 106, mas o parágrafo está isolado, entre dois períodos narrados pelo narrador em terceira pessoa que, conforme mencionamos, é onisciente, teoricamente desinteressado, mas que acaba por envolver-se com as personagens, sensibilizando-se. Também no Livro I, José afirma: “Penso: se o castigo que me condena se fechar em mim, se aceitar o castigo que chega e o guardar, se o conseguir segurar cá dentro, talvez não tenha de suportar novos julgamentos, talvez possa descansar” (Ibid., p. 11). No Livro II, nas páginas 142-143, seu filho, José repete cada palavra desse pensamento, idênticas à do pai. Vale ressaltar que em *Nenhum olhar*, nada é o que parece ser. De fato, mesmo que as palavras escolhidas por José, no Livro I, e por seu filho, no Livro II, pareçam cópias umas das outras, sabemos que o contexto em que elas são produzidas é o mesmo sem ser o mesmo. Provocado pelo demônio, José-pai pretende lutar com o gigante e defender a honra de sua mulher – e a sua própria. Profere essas palavras a caminho do embate. José-filho, por sua vez, está indo ao encontro do primo, Salomão. Também nesse momento, o gigante está presente – ou, pelo menos, assim nos parece:

E, lá, onde a terra termina nos olhos, *vejo um vulto* surgir aos poucos. É um *homem muito grande* e dirige-se a mim [...] Olhamo-nos. Não agüento a força do seu *olhar gigante* e viro a cara num instante e viro a cara num

instinto. Lentamente, ao endireitar a cara, *vejo que desapareceu* (Ibid., p. 143, grifo nosso).

Afirmamos que “assim nos parece”, pois neste romance nada é o que parece ser, insistimos, e logo adiante trataremos disso. Por ora, notamos que o sentido que essas palavras retêm é potencializado pelo fato de estarem repetidas no Livro II, ou seja, também elas se tornam símbolos do tempo cíclico que leva à aniquilação, do moto-perpétuo expresso na obra. José, filho e duplo de José, e Francisco Lázaro, filho e duplo de Francisco Lázaro, são duplos em carne e osso. O primeiro é tomado pela “vertigem da compulsão à repetição” (BRAVO, 2002, p. 274) e a ela se conforma, tanto no sentido de resignação quanto no sentido de configuração. O segundo luta contra qualquer repetição. Inaugura a sua narração com a sentença: “não quero apenas ter este nome, quero ser dono dele” (PEIXOTO, 2006, p. 93).

A questão da hereditariedade é fortemente marcada tanto em *Nenhum olhar* quanto em *Cemitério de pianos*. Os dois romances imprimem a essa questão um sentido de *fatum* que está estreitamente ligado à repetição. José, filho de José, em *Nenhum olhar*, herda do pai não somente o nome e a profissão, mas principalmente, a angústia frente à vida, um forte sentimento de culpa, a consciência da onipotência e uma clara tendência à depressão. Nesse caso, a ideia de sobrevivência da raça por intermédio dos filhos é subvertida por José Luís Peixoto, na medida em que o último ato de José, o pai, no Livro I, é o suicídio. Podemos pensar que esse homem atormentado, infeliz, esvaziado completamente de esperança, ao decidir aniquilar a própria vida, admite o sem-sentido da existência: “Hoje, morro eu. E *eu morrer não é nada na ordem implacável do mundo*” (Id., 2005, p. 97, grifo nosso). Notamos que a sua cosmovisão é a de que a “ordem implacável do mundo” não poupa nada nem ninguém. Para ele, “o amanhã não existe” (Ibid.). Em *Nenhum olhar*, portanto, a ideia da sobrevivência da raça por meio dos filhos é subvertida e, em seu lugar, surge a noção de que não existe amanhã.

Precisamos nos deter no suicídio de José, pois ele contém um aspecto de suma importância para a compreensão de *Nenhum olhar* e, inclusive, de *Cemitério de pianos*, como veremos. Ao afirmar que a sua morte “não é nada na ordem implacável do mundo”, José imediatamente nos leva a pensar naquele homem cuja morte foi crucial na ordem do mundo: Jesus Cristo. A jornada de Cristo até a sua crucificação é toda ela pautada numa ordem estabelecida por Deus, que enviou seu Filho ao mundo com uma missão: morrer para redimir os homens. Tudo foi feito para que se cumprisse a Escritura. Em João 3,16 encontramos as

seguintes palavras: “Pois Deus amou tanto o mundo que entregou o seu Filho único para que todo o que nele crê não pereça” (BÍBLIA, 2004, p. 1848). A exegese indica que “é graças à elevação do Filho do Homem *sobre a cruz* que se poderá reconhecer que podia pretender o nome Divino: ‘Eu sou’” (Ibid., grifo nosso). E mais: “Crer no Filho do Homem ‘elevado’ é crer no nome do Filho, Unigênito de Deus, é portanto, crer no amor do Pai, que deu seu próprio Filho para que sejamos salvos” (Ibid.).

A morte de José, pois, elevado no tronco da azinheira, remete à morte de Cristo, elevado na cruz de madeira. Há, inclusive, um autor, estudioso da escatologia, que compara a cruz à forca: “Cristo estava preso na *cruz, naquela forca abominável* da Antiguidade” (BLANK, 2010, p. 50, grifo nosso). O pescoço de José, quebrado, é a certeza de sua morte, de seu fim. Em João 19,30 vemos que a morte de Cristo é, igualmente, percebida quando ele deixa de sustentar a cabeça:

Estava ali um vaso cheio de vinagre. Fixando, então, uma esponja embebida de vinagre num ramo de hissopo, levaram-na à sua boca. Quando Jesus tomou o vinagre, disse: “Está consumado!” E, *inclinando a cabeça, entregou o espírito* (BÍBLIA, 2004, p. 1891, grifo nosso).

No romance, a noção de destino abarca todos os acontecimentos, inclusive a morte de José. O sacrifício de José não modifica nada nem ninguém, “não é nada na ordem implacável do mundo” (PEIXOTO, 2005, p. 97). Nessas palavras, José deixa entrever que “a sua ação é ilusória, vã e impotente” (VERNANT; NAQUET, 2008, p. 52). No texto sagrado, todos os acontecimentos obedecem à Escritura, tudo ocorre para que ela se cumpra. A morte de Cristo muda toda a ordem do mundo. Seu sacrifício ecoa pela eternidade. Se José, no romance, decide morrer, pois, para ele, o amanhã não existe, nas Sagradas Escrituras, Cristo deve morrer justamente para que o amanhã possa existir. Aqui, encontramos justapostas as “duas ordens de realidade onde se enraíza a decisão trágica [...], a causalidade humana e a causalidade divina” (Ibid., p. 47). Há uma tensão entre “o realizado e o sofrido, entre o intencional e o forçado, entre a espontaneidade interna do herói e o destino previamente fixado pelos deuses” (Ibid., p. 49). Em *Nenhum olhar*, o diálogo com o texto sagrado se encerra na primeira parte da missão de Cristo: o sacrifício de *morrer pelos homens*. Todos desaparecem. O mundo acaba e não fica nada. Em *Cemitério de pianos*, podemos pensar, reside a segunda parte da missão do Filho de Deus: a *redenção dos homens*.

Por essa razão, em *Cemitério de pianos* a questão da hereditariedade é tratada de tal maneira a exhibir, ao fim e ao cabo, uma cosmovisão que traz, em seu cerne, a ideia de continuidade:

A minha mulher estende a blusa e pensa vagamente na eternidade. Um dia, essa blusa que foi comprada para a Elisa, que é usada pela Ana, será usada também pela Íris. Mesmo depois desse dia, *o futuro continuará* (PEIXOTO, 2006, p. 67, grifo nosso).

Nesse caso, o escritor ratifica a noção primeva da sobrevivência da raça mediante os filhos e, ao final, é essa crença que explica cada ato, cada passo dado em direção ao futuro. Se, em *Nenhum olhar*, o futuro é aparentemente uma miragem, uma imagem falsa e enganadora que leva ao nada, portanto, uma imagem no espelho, em *Cemitério de pianos*, o futuro é aquele tempo/espço onde tudo é possível.

Podemos pensar, pois, que a questão da hereditariedade é, em ambos os casos, fulcral no desenvolvimento de cada uma das narrativas, porém, em cada caso, apresentam ao leitor resultados ideologicamente opostos. Em *Nenhum olhar*, as últimas palavras que lemos são: “O mundo acabou. E não ficou nada. Nenhum sorriso. Nenhum pensamento. Nenhuma esperança. Nenhum consolo. Nenhum olhar” (Id., 2005, p. 191). Em contrapartida, em *Cemitério de pianos*, encontramos: “Tinha acabado de nascer o filho do Francisco. Tinha acabado de nascer o filho do Francisco. As palavras foram: - Nasceu o menino do Francisco. Tinha acabado de nascer o filho do Francisco” (Id., 2006, p. 314). A insistência, a reiteração dessa informação do nascimento do filho de Francisco é reveladora de uma cosmovisão que, diferentemente daquela presente em *Nenhum olhar*, permite a existência da esperança. Talvez mais do que isso, clama por ela. Nesse sentido, em *Cemitério de pianos*, estamos diante de uma concepção de mundo abalizada pelo mito da ressurreição. Aqui, nas palavras de Mircea Eliade, “o acesso à vida espiritual implica sempre a morte para a condição profana, seguida de um *novo nascimento*” (ELIADE, 2001, p. 163, grifo nosso). Francisco Lázaro-pai é sacrificado duas vezes: morre “antes” do início da narrativa e “durante” a mesma. E renasce no seu duplo, que se presentifica no enunciado simultaneamente à enunciação. Francisco Lázaro-filho morre durante a maratona:

caio sobre mim próprio: pedras: a minha face assente sobre a estrada, o mundo turvo a partir dos meus olhos, a minha boca a sorver pó, as minhas pernas queimadas, brasas, os meus braços queimados, o meu coração, o meu peito a respirar/ o tempo passa em Benfica, o silêncio passa sobre o

cemitério de pianos/ *tenho de ir ao encontro do meu pai* (PEIXOTO, 2006, p. 262, grifo nosso).

O filho é sacrificado, mas sua imolação não é vã ou impotente: suas palavras são “*tenho de ir ao encontro do meu pai*”. O verbo não é “desejo”, “quero”; é “ter”: “eu *tenho de ir ao encontro do meu pai*”. A expressão supõe um saber e um objetivo. Está presente, pois, o sentido de *fatum*. Mas, aqui, ele está a serviço da redenção. Quando Cristo é crucificado, sabe que obedece aos desígnios de seu Pai. Em João 20,15 encontramos a seguinte passagem, em que Maria Madalena chega ao sepulcro e o encontra vazio:

Jesus lhe diz: “Mulher, por que choras? A quem procuras?” Pensando ser o jardineiro, ela lhe diz: “Senhor, se foste tu que o levaste, diz-me onde o puseste e eu o irei buscar!” Diz-lhe Jesus: “Maria!” Voltando-se, ela lhe diz em hebraico: “Rabbuni!”, que quer dizer “Mestre”. Jesus lhe diz: “Não me toques, pois ainda não subi ao Pai. *Vai, porém, a meus irmãos e dize-lhes: Subo a meu Pai e vosso Pai; a meu Deus e vosso Deus*” (BÍBLIA, 2004, p. 1892-1893, grifo nosso).

Desse modo, a reiteração da informação do nascimento do filho de Francisco, repetida quatro vezes ao final do romance, remete ao mito da ressurreição, inclusive, narrada repetidamente pelos quatro apóstolos: Mateus, Marcos, Lucas e João. O anúncio do nascimento do filho de Francisco contém, pois, índices que reforçam uma concepção de mundo baseada na continuidade, na ressurreição que, conforme o próprio Cristo, orientando Maria Madalena, clama: “Vai aos meus irmãos e dize-lhes: Subo ao Pai”, ou seja, deve ser alardeada ao mundo todo.

Ainda a respeito do tema da ressurreição em *Nenhum olhar* e em *Cemitério de pianos* cabe, aqui, mencionarmos que existem dois dias da semana que adquirem um papel essencial na compreensão dos romances sob esse viés. Em *Nenhum olhar*, o dia que se destaca dos outros é o sábado. Invariavelmente, os principais acontecimentos se dão nesse dia da semana como, por exemplo, os casamentos de José e de Moisés, respectivamente: “Foi num *sábado* de julho. José vestiu o único fato que tinha [...]” (PEIXOTO, 2005, p. 31, grifo nosso); “Casaram-se num *sábado*, numa data que esqueceram” (Ibid., p. 43, grifo nosso); a perda de um objeto precioso da infância: “Tive um cavalo de cartão [...] Foi o meu país durante uma semana [...] Mas, num *sábado*, deixei-o na rua” (Ibid., p. 54, grifo nosso) ou a reforma da casa da prostituta cega por ocasião de seu casamento com mestre Rafael: “Era *sábado* [...] Era *sábado* [...] Há três *sábados* que a casa andava em obras” (Ibid., p. 139, grifo nosso). E também: “Era

sábado. Era um dia *diferente e especial* por ser *sábado*” (Ibid., p. 161, grifo nosso). Em *Cemitério de pianos*, esse dia “diferente” e “especial” é o domingo. Nas páginas 194, 195 e 196, observamos que Francisco Lázaro-pai enumera o que o domingo de manhã representa para a sua mulher, para Marta, Maria, Elisa, Ana, Hermes e Íris. Para além dessas três páginas, ao longo de todo o romance o domingo é um dia carregado de sentido. Francisco Lázaro-pai informa: “Falta uma semana para o Francisco correr a maratona dos Jogos Olímpicos. É ainda *domingo*” (Id. 2006 p. 211, grifo nosso). E Francisco Lázaro-filho, do mesmo modo: “*domingos*, o meu pai sorria” (Ibid., p. 117, grifo nosso); “Era uma tarde de *domingo*, janeiro. A barriga dela tinha três meses e era uma pequena elevação de pele” (Ibid., p. 226, grifo nosso). Mais uma vez, Francisco Lázaro-pai: “*Domingo: domingo*. Sentada nos degraus das escadas do quintal, a minha mulher descascava batatas [...] Eu estava em cima de um escadote e podava as parreiras [...] O Francisco segurava o escadote com as duas mãos [...] A manhã passava” (Ibid., p. 289-290, grifo nosso). E mais:

Existiram *domingos*. Olhando para trás, é impossível evitar a sensação de que muitos foram desperdiçados. Hoje, sinto que me bastaria apenas *mais um domingo* para conseguir resolver tudo. Logo a seguir, sinto que talvez não. Logo a seguir, tenho a certeza de que sim [...] Hoje é um domingo diferente de todos: o Francisco corre na maratona dos Jogos Olímpicos [...] É *domingo, domingo, domingo, domingo, domingo* (Ibid., p. 304, grifo nosso).

A rota sacrificial do Cristo é também chamada, na Igreja Católica, de Tríduo Pascal e compreende a sexta-feira, o sábado e o domingo. Conforme o “Credo” ou “Creio”, profissão de fé cristã, assim se deu a morte e a ressurreição de Cristo: “Foi crucificado, morto e sepultado, desceu à mansão dos mortos, ressuscitou ao terceiro dia; subiu aos céus, está sentado à direita de Deus Pai Todo-Poderoso”. Desse modo, na sexta-feira, foi crucificado, morto e sepultado e ainda estava na terra; no sábado, desceu à mansão dos mortos, isto é, nas profundezas; finalmente, no domingo, o terceiro dia, ressuscitou e subiu aos céus. Este é o sentido sagrado do sábado e do domingo, pois. Nos romances em pauta, por conseguinte, o sábado de *Nenhum olhar* simboliza o estágio em que o homem se encontra na “mansão dos mortos”, submerso nas profundezas, no desamparo, no desespero da solidão; o domingo de *Cemitério de pianos* remonta ao dia da ressurreição, quando o homem “renasce” para a claridade. Em João 16, 19-21 encontramos as seguintes palavras de Jesus, dirigidas aos seus discípulos:

Um pouco de tempo e já não me vereis, mais um pouco ainda, e me vereis.
Em verdade, em verdade vos digo: chorareis e vos lamentareis, mas o mundo

se alegrará. Vós vos entristecereis, mas *a vossa tristeza se transformará em alegria*. Quando a mulher está para dar à luz, entristece-se porque sua hora chegou; *quando, porém, dá à luz a criança já não se lembra dos sofrimentos, pela alegria de ter vindo ao mundo um homem* (BÍBLIA, 2004, p. 1885, grifo nosso).

A ideia da hereditariedade, da ressurreição por meio dos filhos permeia, de modo antitético, ambos os romances. Em *Nenhum olhar*, as personagens estão e permanecem nas profundezas do sábado, dia anterior à ressurreição, que enreda as personagens numa espécie de eterno retorno ao Nada. A elas não é dado o privilégio de ver nascer o domingo, onde “a tristeza se transformará em alegria”. Este está representado em *Cemitério de pianos*, em certa medida, o dia seguinte de *Nenhum olhar*.

O mito sacrificial

Nos dois romances, encontramos personagens sacrificiais que “integram uma estratégia que é essencial à criação de *uma determinada atmosfera*. O que se comunica, através desta penitência narrativa é tanto a intensidade do sofrimento como os limites de resistência ou de resignação que se lhe colocam” (CARMELO, 2012, p. 65-66, grifo nosso). Identificamos, em *Nenhum olhar*, três personagens sacrificiais: no Livro I, José; no Livro II, José e mestre Rafael. Em *Cemitério de pianos*, Simão. Convém ressaltar que, conforme Luís Carmelo, essas personagens de Peixoto, nos romances em pauta, e associadas diretamente ao sacrifício, recebem nomes que têm a sua origem no cristianismo (Ibid., p. 67); de fato, como todos os nomes presentes nessas obras. José (o pai do Cristo) e Rafael (arcanjo do Senhor) aparecem somente no Antigo Testamento; Simão, por sua vez, surge no Novo Testamento, como discípulo de Jesus, conforme Mateus 10,2: “Estes são os nomes dos doze apóstolos: primeiro, Simão, também chamado Pedro” (BÍBLIA, 2004, p. 1720).

Em *Nenhum olhar*, no Livro I, “observamos uma família completa, isto é, constituída por José, sua mulher e seu filho, que remete à Sagrada Família, formada por José, Maria e seu filho Jesus” (LOPONDO; SUELOTTO, 2008, p. 248). José, em oposição à Bíblia, aqui, é um homem atormentado. Por amor, casou-se com uma mulher cuja fama é a de puta. Quando o demônio sugere, repetidamente, que a mulher de José está na cama com o gigante, reaviva essa lembrança dolorosa e tem início a jornada sacrificial de José. Se, na Bíblia, José é um pai “presente e protetor” (Ibid., p. 249), mesmo sem ter sido ele próprio a gerar o Filho, no

romance se torna incapaz de ignorar as insinuações do demônio e a dúvida que cerca a verdadeira paternidade de seu filho toma a sua mente. Conforme Carmelo, “a figura do ‘gigante’ condensa, em *Nenhum olhar*, a entrada de José na sua rota sacrificial” (CARMELO, 2012, p. 68): “O gigante abriu bem as mãos enormes e lançou-o ao chão” (PEIXOTO, 2005, p. 12). Observamos que esse trecho é apresentado pelo narrador em terceira pessoa. Logo a seguir, quando a surra termina, é o próprio José quem afirma: “Sinto o meu corpo enxovalhado, a fazer os altos da terra; o meu corpo estendido, submerso nas ondas paradas da terra [...] Vejo o sol diante de mim, *muito acima de mim*, como um *deus* a circunscrever-me com raios *de luz ou de morte*” (Ibid., grifo nosso). José estabelece a aproximação entre o sol e um ser divino, *deus*, que tanto pode estar agindo a seu favor – envolvendo-o com raios de luz – ou contra ele – com raios de morte.

Depois de levar a surra do gigante, José prossegue a sua vida e, por intermédio da sua narração, verificamos que ele entra num estado de disforia sem regresso. O sem-sentido da existência é a sua crença: “Penso: talvez o sofrimento seja lançado às multidões em punhados e talvez o grosso caia em cima de uns e pouco ou nada em cima de outros” (Ibid., p. 25). Ele não consegue se livrar dos pensamentos que culminam sempre numa desconfiança, num afastamento da sua mulher: “Dói-me o corpo e *é sem o sentir que sofro*. Sei que a minha mulher vagueia pela casa. O menino adormeceu e ela podia descansar, mas anda desassossegada. *Vagueia pela casa e não sei o que pensa. Não a conheço*” (Ibid., grifo nosso). Poucas páginas depois, parece se repetir o discurso de José:

Penso: talvez o sofrimento seja lançado às multidões em punhados e talvez o grosso caia em cima de uns e pouco ou nada em cima de outros. *Sofro*. Sei que a minha mulher vagueia pela casa. Não a olho [...] *vagueia pela casa, talvez perdida, talvez segura do que sabe. Preciso dela. Não a conheço* (Ibid., p. 29-30, grifo nosso).

José inicia esse período com as mesmas palavras utilizadas na página 25. Contudo, mesmo que ele esteja se referindo às mesmas coisas, há um agravamento do seu desespero, pois ele afirma categoricamente: “Sofro” e, mais além do sentido expresso anteriormente, além do “vagueia pela casa”, o “talvez perdida, talvez segura do que sabe”. E, finalmente: “Preciso dela. Não a conheço” (Ibid.). Novamente, somente duas páginas depois, José reafirma: “Penso: talvez o sofrimento seja lançado às multidões em punhados e talvez o grosso caia em cima de uns e pouco ou nada em cima de outros” (Ibid., p. 32). E também:

Ainda que o peso do meu peito seja custoso, qual é o peso de um abismo? , ainda que me sinta um cego a crescer sem olhos para um precipício, tenho de me levantar desta cama. *Tenho* de levantar estes braços que *não são meus*, *tenho* de levantar estas pernas que *não são minhas*, mas de um rochedo, e ir tratar das ovelhas [...] *Ainda que* caminhe pela noite ao meio da tarde, *ainda que* no pico do sol seja o mais negro da noite e dentro da noite seja noite também, *por tudo ser noite aos meus olhos*, *tenho* de me levantar desta cama. *Mesmo que seja para sofrer sofrer*, *tenho de ir de encontro* àquilo que serei, por ter sido isto e *não poder fugir*, *não poder fugir* de me tornar alguma coisa (Ibid., p. 32-33, grifo nosso).

No excerto acima, a fragmentação de José evidencia-se: “braços que não são meus”; “pernas que não são minhas”. O sentido de *fatum*, do mesmo modo, anuncia a cosmovisão de José, “um *ars vivendi* que concorda com o mundo como é, já que é o único que temos, o único onde podemos viver” (MAFFESOLI, 2003, p. 23). E a rota sacrificial aproxima-se do seu desfecho: “tenho de ir de encontro [...] por não poder fugir [...] não poder fugir”. Ainda em Maffesoli: “O destino está aí, todo-poderoso, impiedoso, e, apesar da vontade do sujeito, orienta em direção ao que *está escrito*” (Ibid., p. 31, grifo nosso). Mais adiante, a condição pós-moderna do homem é contextualizada nas palavras do narrador em terceira pessoa:

E, em José, a mágoa desesperada de ter *perdido todas as certezas*. Um homem sem certezas perde quase tudo de ser homem. É como o corpo sem a carne, é como as idéias sem o pensamento, um homem sem certezas. *Um homem vazio de certezas. Um homem vazio* (PEIXOTO, 2005, p. 53, grifo nosso).

E mais: “Não há manhãs para reviver, sei-o hoje. *Não se podem construir dias novos sobre manhãs que se recordam*” (Ibid., grifo nosso). Concatenado a esse pensamento, um outro, que se refere a um brinquedo:

Nunca te contei, pouco te contei, mas *tive um cavalo de cartão*. Brincava com ele e era bonito. *Foi o meu país durante uma semana, acreditas?* [...] Mas num sábado deixei-o na rua. O meu pai chamou-me para uma coisa, a minha mãe chamou-me para uma coisa e esqueci-me. *Acreditas?*, esqueci-me do meu cavalo de cartão no quintal, *como foi possível?*, *como não me lembrei?*, *como é que as pessoas esquecem assim o que prezam?* (Ibid., p. 54, grifo nosso).

Observamos que José reflete, primeiro, sobre a questão da memória e acaba por considerá-la, em certa medida, vã, pois acredita que não se pode mudar o passado nem construir nada de novo baseado nele. Logo depois, vem a menção ao cavalo de cartão, uma

memória de sua infância e, então, ele reafirma a sua tese de que o que deixamos para trás é irreparável e irrecuperável. Encerra esse pensamento com uma indagação carregada de inconformismo: “Como é que as pessoas esquecem assim o que prezam?”, inconformismo esse reforçado pelas duas interrogativas: “acreditas?”, “acreditas?” (Ibid.) O percurso sacrificial de José caminha, pois, para o desfecho trágico, que se confirma no suicídio. Todos os seus pensamentos anunciam esse ato derradeiro, por virem ao encontro à noção do sem-sentido da existência.

José, no Livro II, é uma personagem que nasce de uma família marcada pelo sofrimento: sua mãe tinha fama de puta, quando jovem; seu pai levou uma surra do gigante, que abusava da sua mulher, e depois se enforcou. Esta é a herança familiar de José-filho. A mãe ainda vive, mas é uma mulher calada, fechada. Não bastasse isso, José se apaixona pela mulher de seu primo amado, companheiro leal de toda a vida, e cogita fugir com ela. É nesse panorama que encontramos José, então, um homem de trinta anos. No início de sua narração, está à espera do primo, Salomão:

Vindo da direcção do monte, chegará [...] e como se nos abraçassemos, olhar-me-á com *os olhos sempre sinceros*. *Acreditará em mim* [...] E partirá *no sossego dos simples* [...] Afiança-me *um ardor no lugar do coração* (Ibid., p. 102, grifo nosso).

O fragmento faz menção ao encontro que José tem com o primo em que este último pretende averiguar a veracidade contida nas repetidas insinuações do demônio, que dão conta de que José tem um caso com a mulher de Salomão: “Sabes, disse o tentador sorrindo, disse-me o teu primo José que sabe melhor do que tu onde ela está, agora e sempre” (Ibid., p. 105). Tal como no Livro I, o demônio age conforme a sua natureza, isto é, com o intuito de provocar o mal e, assim como José-pai flagra a sua mulher deitada na cama com o gigante, tal qual o demônio dissera que estaria, no Livro II, José está, de fato, encontrando-se às escondidas com a mulher do primo. Em *Nenhum olhar*, “demônio” e “diabo” são usados como substantivos sinônimos. A *Enciclopédia Einaudi* (1987) explica que: “O diabo é uma criatura *inteligente e incorpórea cuja vontade é essencialmente má*, ou seja, *comandada inteiramente pelo desejo de fazer mal* (p. 243, grifo nosso). Entretanto, conforme temos afirmado seguidamente, nada é o que parece neste romance. Eis a primeira “aparição” do demônio na narrativa:

José levantou o copo e fez o vinho escorrer de uma vez para dentro de si [...]
E José pousou o copo vazio no balcão, e junto à sua pele, sob a luz, sob as

palavras, *instantâneo*, *materializou-se* o sorriso do demônio. Sorria. Era o único que não trazia a pele escura do sol, trazia camisa e calças passadas e vincadas, cabelo penteado entre a boina e as saliências dos cornos. Era o único que sorria (PEIXOTO, 2005, p. 8, grifo nosso).

De acordo com o fragmento, José-pai bebe um copo de vinho de uma vez só e, *instantaneamente*, o demônio se materializa. Podemos pensar que o demônio é uma visão de José-pai ou, até mesmo, uma metáfora para o efeito maléfico da bebida, tema presente também em *Cemitério de pianos*, onde Francisco Lázaro-pai, quando se embriaga, parece “tomado” e, nesses momentos, maltrata a mulher e os filhos, a mesma família que demonstra tanto amar, quando sóbrio:

o nosso pai tinha acabado de chegar. Quando abriu a porta da cozinha e entrou, esbarrando na ombreira da porta, ninguém olhou para ele. *Tinha estado na taberna*. Quando falou, conhecemos a voz com que nos falou. Era *uma voz* moldada, arredondada, *arrastada* às vezes [...] Eu e meus irmãos continuamos a comer. O nosso pai perguntou à nossa mãe porque é que não esperamos por ele. Ela não respondeu [...] Levantou-se de repente, a cadeira caiu de costas. Deu dois passos na direcção da nossa mãe e *agarrou-a pelo braço, apertou-lhe o braço* [...] Havia *um muro de inferno nos seus olhos* [...] E *empurrou-lhe* as costas. *A nossa mãe caiu de joelhos* no chão da cozinha (Id., 2006, p. 221-223, grifo nosso).

De acordo com Gaston Bachelard, o álcool é o “fogo diabólico no centro do círculo familiar” (BACHELARD, 1999, p. 125). E mais:

O *inconsciente alcoólico* é uma *realidade profunda*. Enganamo-nos ao imaginar que o álcool vem simplesmente excitar possibilidades espirituais. *Ele cria* verdadeiramente *essas possibilidades*. *Incorpora-se*, por assim dizer, àquilo que se esforça por se exprimir. Sem dúvida nenhuma, o álcool é fator de linguagem (Ibid., p. 128-129, grifo nosso).

Nesse sentido, o álcool é, também, catalisador de um duplo, neste caso, um duplo monstruoso: “E *o rosto de José transformava-se. Copos sucessivos* enchiam-no, aos poucos, de uma alegria sem razão” (PEIXOTO, 2005, p. 8, grifo nosso). E também: “Da *lonjura branca da sua aura de álcool*, José parou para entender” (Ibid., p. 9). Em certa medida, o martírio de José-pai, em vida, contaminado pela desconfiança da mulher e o de Francisco Lázaro-pai, como narrador-defunto, carregado de arrependimento, está em íntima conexão com a ingestão de bebida alcoólica.

De volta à jornada sacrificial de José-filho, observamos que a diferença reside no fato de que aqui, José-filho é o enganador e, no Livro I, José-pai é, ou acredita ser, o enganado. Se José-pai, sob o efeito do álcool, é incapaz de ignorar as insinuações do demônio, José-filho, abstinente, *sabe* que realmente ama a mulher do primo. De fato, no momento do encontro, Salomão indaga: “É verdade, José? [...] Não é verdade, pois não? Sei que não” (Ibid., p. 107). José não pode responder, não olha para Salomão, mas este, incapaz de aceitar que pudesse ser verdade, prefere pensar que é mentira do demônio e responde ele mesmo à própria pergunta: “Sei que não”. Vale ressaltar que Salomão, do mesmo modo que José-pai, costuma “encontrar” o demônio no bar do judas depois de ter ingerido, pelo menos, um copo de vinho.

Em José-filho a jornada sacrificial repousa no fato de que ele não se conforma em enganar o primo, mas, ao mesmo tempo, não quer abrir mão daquela mulher por quem esperou a vida inteira. A tensão reside nessa ambivalência de sentimentos. Observamos que ele impõe para si mesmo uma penitência, um autoflagelo:

Em tronco nu, os seus olhos foram maiores que a noite, e todas as estrelas se lhe reflectiram no olhar. Segurou a corda que estava presa numa cancela e volteou-a num arco sobre o ombro esquerdo [...] A força do braço era constante. A corda rasgava o ar num uivo e estalava-lhe nas costas. José trocou de braço e continuou até as mãos lhe tremerem. Pousou a corda. Botão a botão, vestiu a camisa sobre o sangue (Ibid., p. 120-121, grifo nosso).

Um dos componentes essenciais da violência é o sangue. Podemos pensar que José-filho minimiza a sua culpa infligindo a si mesmo o castigo que ele imagina, de fato, merecer. Por isso, açoita o seu corpo até que esteja banhado em sangue. Podemos pensar que se trata de uma violência purificadora, segundo René Girard (2008, p. 67). Ainda de acordo com Girard, “a *crise sacrificial* deve ser definida como uma *crise das diferenças*, ou seja, de ordem cultural em seu conjunto (Ibid.). É, pois, uma crise que nasce da diferença entre o que é comumente aceito pela sociedade como certo ou como errado, como aceitável ou como condenável, do que é possível e do que é impossível. Amar a mulher do primo, nesta cultura, é errado e condenável e José tem consciência disso. José e Salomão são personagens simétricas: são da mesma família, têm quase a mesma idade. Para Girard, “não há qualquer elemento do enredo, da forma ou da linguagem trágica em que esta simetria não desempenhe um papel essencial” (Ibid., p. 61). O momento do encontro dos dois no monte corresponde a um embate: dois inimigos frente a frente, lutando pela sua verdade. Aqui, não há violência física nem verbal. A crise, a luta, se dá no íntimo de cada um. Ao final do encontro, voltam

para casa, mas o conflito não se resolve. O sacrifício de José é que decide o desfecho desta situação:

Não vás. E não fui. Ainda que todo o dia, toda a vida, tivesse esperado aquele instante, único entre todos os instantes, *ainda que tivesse imaginado o mundo ao pormenor depois da fronteira pequena daquele instante*, não fui (PEIXOTO, 2005, p. 134).

Atendendo à súplica muda de sua mãe, cedendo a valores herdados, José desiste da fuga com a mulher amada.

Para José, a fronteira, ou seja, o espaço-limite, se funde com o tempo-limite – um cronotopo – e essa fusão determina a sua incapacidade de seguir adiante. O momento de crise se dá quando a vida com a mulher amada deixa de ser uma possibilidade: “ainda que tivesse *imaginado o mundo* ao pormenor *depois da fronteira* pequena daquele instante” e se torna uma impossibilidade: “não fui” (SUELOTTO, 2007, p. 33).

A ambivalência dos sentimentos de José, condensada na consideração que sente pela mãe e pelo primo e no amor pela mulher de Salomão, impede que ele atravesse a “fronteira pequena daquele instante”, que podemos creditar como sendo a própria soleira da porta da casa de José, no sentido espacial e o instante em que a atravessaria. De acordo com Bakhtin:

A própria palavra “soleira” já adquiriu, na vida da linguagem (juntamente com seu sentido real), um significado metafórico; uniu-se ao *momento da mudança de vida, da crise, da decisão que muda a existência (ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar* (1998, p. 354, grifo nosso).

José imagina o mundo – uma vida nova, ao lado da mulher amada – depois da soleira, mas decide abrir mão dele. Incapaz de promover uma mudança, preso a comportamentos herdados, José decide pelo seu sacrifício.

Outra personagem notadamente sacrificial em *Nenhum olhar* é mestre Rafael. A sua vida é uma luta diária contra as deformações físicas: “O mestre Rafael tinha a perna direita cortada pelo risco da virilha, o braço direito era apenas um pequeno coto onde encaixava o extremo da muleta, não tinha a orelha direita e era cego do olho direito” (PEIXOTO, 2005, p. 109). Trabalha na carpintaria que herdou do pai. Tem o costume de visitar a prostituta cega: “Limpo e fresco, de novo no quarto, vestiu a roupa que, fosse verão ou inverno, sempre vestia nas noites em que visitava a prostituta cega” (Ibid., p. 124). O relacionamento com ela é

baseado em dinheiro: “E todos os trabalhos, os sábados e os domingos passados na serração, serviam-lhe apenas *para se sustentar e para ir à casa da prostituta cega*, semana sim, semana não” (Ibid., p. 109, grifo nosso). No dia em que descobre que ela está grávida, tudo se modifica:

Ele depôs a mão dentro das mãos dela e, sem dizerem uma palavra, *percebeu* por um aperto muito tênue e morno que *algo os iria ligar para sempre*. E toda a eternidade se apoiou nesse instante. E, quando ela *levou a mão do mestre Rafael* e a assentou, sobre a roupa, *no seu ventre*, os lábios dele desfizeram-se num *sorriso, talvez um sorriso*, e o seu olhar imenso procurou-a. *Ela não sorria*. E só quando *ele*, numa voz de criança, *disse vamos casar*, a sua expressão grave, mas serena, se dissipou num *ligeiro aceno de alegria singela e sincera* (Ibid., p. 126, grifo nosso).

O fragmento é essencial para a compreensão do que significa para o mestre Rafael e para a prostituta cega a esperança contida nessa gravidez. Ambos órfãos, cegos, marginalizados. O fato de terem sido capazes de criar uma nova vida é tão surpreendente para eles e se resume no sentimento da prostituta cega: “um ligeiro aceno de alegria singela e sincera”. Não se trata de uma explosão de alegria, de contentamento. Essas duas personagens marcadas pelo sofrimento sabem tão somente expressar “talvez um sorriso” e uma “alegria singela”. A intensidade é contida, como o são as suas próprias vidas – e a de todas as personagens do romance –, limitadas por tantos fatores.

Logo depois de ser pedida em casamento, a prostituta cega se lembra do avental que a sua mãe havia bordado e vai apanhá-lo dentro da arca: “Sentiu-o e cheirou-o. Passou o avental devagar na pele da cara. E, sozinha, sorriu como tinha sorrido mais de vinte anos antes, ainda criança, quando a mãe lho dera, dizendo um dia vais casar-te e vai fazer-te falta” (Ibid., p. 149-150). No dia do casamento, “a prostituta cega e o mestre Rafael estavam de braço dado, esperavam, e ela passava a mão discretamente pelo avental, a confirmar que não tinha nenhum vinco” (Ibid., p. 150). Foram casados pelo demônio, não tinham alianças e, no momento de assinar, todos assinaram uma cruz.

Mais adiante, com a gravidez da prostituta cega já avançada, mestre Rafael começa a angustiar-se e compartilha a sua preocupação com Salomão: “E o mestre Rafael contou-lhe que à noite, ao adormecer, punha a mão sobre a barriga da prostituta cega e nem um pontapé, nem um movimento subtil” (Ibid., p. 157). E a barriga dela “de oito meses não era mais que um altinho inerte” (Ibid.). Anteriormente, já nos referimos à cena em que mestre Rafael se

depara com a prostituta cega e com a menina, ambas mortas. Neste momento, nos detemos no suicídio de mestre Rafael. Tal como José, ao perder as suas últimas certezas, mestre Rafael sucumbe: “O rosto da minha filha. Minha pequena filha. O rosto da prostituta cega. *Foste a minha certeza e perdi-te*. A noite. O mestre Rafael avançava” (Ibid., p. 165). Notamos que existe uma alternância entre a voz do narrador em terceira pessoa e mestre Rafael, como se o primeiro entrasse na mente do segundo. Logo a seguir, mestre Rafael chega à carpintaria. Lá, continua a pensar nas suas duas, a sua mulher e a sua filha: “Como se olhasse para o céu, o mestre Rafael viu a menina enrolada no xaile entre os braços da prostituta cega. Mãe e filha. Parou a vê-las. *Dormiam e ninguém lhes podia fazer mal*” (Ibid., grifo nosso). Essa última sentença é pungente, paralisante. Os últimos passos da jornada sacrificial de mestre Rafael trespassam o coração do leitor:

Na palma da mão e entre os dedos, sentiu o peso do corpinho da menina. A minha pequena filha. O peito magro. A cabecinha morta. O rosto da menina. Segurou o serrote e firmou-o na perna. Acertou os dentes do serrote com o risco da virilha e começou a serrar [...] A perna caiu ao lado da muleta. A minha pequena filha (Ibid., p. 166).

O ato derradeiro é, se comparado ao que vimos no fragmento acima, a libertação ou, melhor dito, a purificação redentora de mestre Rafael: “O mestre Rafael esticou o braço, segurou o candeeiro e lanço-o ao chão. As chamas subiram pelas paredes. E *nessa noite, nessa noite, as chamas chegaram ao céu*” (Ibid., grifo nosso). O fogo é um elemento frequentemente associado a rituais purificadores. Nas Sagradas Escrituras, no segundo Livro de Reis, 2,11, o profeta Elias é arrebatado ao céu: “E aconteceu que, enquanto andavam e conversavam, eis que *um carro de fogo e cavalos de fogo* os separaram um do outro, e Elias subiu ao céu no turbilhão” (BÍBLIA, 2004, p. 508, grifo nosso). De acordo com o *Dicionário de símbolos*, “certos ritos crematórios têm, como origem, a aceitação do fogo como *veículo* ou mensageiro entre o mundo dos vivos e o dos mortos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 442). Mestre Rafael, carpinteiro, é, pois, íntimo da matéria-prima considerada, em certa medida, a mãe do fogo: a madeira (BACHELARD, 1999, p. 38). A subsistência de mestre Rafael advém do manuseio da madeira, tal como seu pai antes dele. É, portanto, seu meio de vida. E é, também, seu meio de morte. Se ele não pode escolher como viver, visto que a profissão e a carpintaria são herança de seu pai, pode escolher como morrer. Bachelard explica que “*o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além* [...] amplifica o destino humano; *une o pequeno ao grande* [...] a vida de

uma lenha à vida de um mundo” (Ibid., p. 25, grifo nosso). Na morte de mestre Rafael em meio às chamas unem-se “o amor e o respeito ao fogo, o instinto de viver e o instinto de morrer” (Ibid.). Trespasado pela dor, com seu sacrifício no coração das chamas, mestre Rafael, “tudo perde, para tudo ganhar”, pois “a morte total e sem vestígios é a garantia de que partimos plenamente para o além” (Ibid., p. 27). Podemos pensar que o suicídio de mestre Rafael, ao contrário do que possa parecer, é a consagração de sua força, espécie de “herói mítico da antiguidade” (Ibid., p. 29), cuja morte em meio às chamas é uma “morte cósmica, em que todo um universo se aniquila” (Ibid.) junto com ele.

Em *Cemitério de pianos*, a rota sacrificial de Simão se distingue da das personagens de *Nenhum olhar* pelo fato de que a violência que atinge e transforma a sua vida advém de um acidente. Em Simão, o sacrifício tem início quando ele está com dez anos e, correndo para evitar que seu irmão mais novo, então com quatro anos, se ferisse, corre ao seu encontro. Quem narra o episódio é Francisco Lázaro-filho:

Quando me viu com o arame na mão, deu três passos rápidos na minha direcção. A partir daqui, *foi tudo rápido, mas agora, ao recordar-me, é tudo muito lento*. As mãos do Simão eram maiores do que as minhas e tentavam tirar-me o arame [...] E foi muito rápido, sei que foi um momento, mas agora parece-me que foi uma hora parada. Todos os movimentos divididos. Tudo muito devagar. *A ponta do arame avançou na direcção da cara do meu irmão* [...] Num só movimento, a ponta do arame tocou-lhe na parte branca e húmida do olho direito, premiu-a ligeiramente e afundou-se definitiva num rasgão (PEIXOTO, 2006, p. 146-147, grifo nosso).

E mais:

Eu tinha quatro anos e sabia que tinha acontecido algo terrível. O meu irmão estava agarrado à cara e *fazia sons de dor como eu nunca tinha ouvido. Não eram gritos. Eram sons de uma dor que o destruíra devagar* [...] O Simão, ainda *a querer acreditar que podia haver uma possibilidade de não ter acontecido o que aconteceu*, afastou as mãos lentamente. No seu rosto ensangüentado, eu e a minha mãe vimos a maneira como o lado direito da sua cara *era um buraco de sangue* (Ibid., p. 147-148, grifo nosso).

Depois de a família toda tomar conhecimento do acidente, o pai leva Simão ao hospital. A mãe, Marta, Maria e Francisco ficam aflitos, em casa, esperando. Enfim, “ao fim do serão, o meu pai e o Simão chegaram em silêncio. O meu irmão tinha o lado direito da cabeça envolto em ligaduras que lhe cobriam o olho” (Ibid., p. 149). E, a partir desse dia, nem a família e nem Simão foram os mesmos: “Havia *um peso fundo dentro de nós* a puxar-nos

para o *nosso interior mais negro* [...] O meu irmão *nunca mais voltou a trabalhar* com o meu pai na oficina” (Ibid., p. 149-150, grifo nosso).

Do mesmo modo que os gritos de Simão, no momento do acidente, não são gritos, mas “sons de uma dor que *o destruía devagar*”, a rota sacrificial de Simão corresponde a um progressivo e lento afastamento da família e, simultânea e subliminarmente, ao apagamento de si mesmo. Exilado de sua própria família, Simão percorre a narrativa como uma personagem misteriosa, que aparece e desaparece sem qualquer explicação. Em relação a Simão existe, também, a ideia, mesmo que escamoteada, da rivalidade com Francisco. Dos dois irmãos, Simão é o mais velho e, como seria natural, caberia a ele, substituir o pai e comandar a oficina de carpintaria. Isso não ocorre e é Francisco quem assume o controle depois da morte do pai. Essa inversão hierárquica está intimamente relacionada ao acidente que cegou Simão, provocado, como vimos, por Francisco. Depois do acidente, Simão não volta a trabalhar na oficina com seu pai que, sempre que interpelado pelo filho, muda de assunto. Meses depois, já sem esperanças de ser o aprendiz do pai, Simão consegue um emprego de servente de pedreiro. E ao contar a novidade em casa, leva uma surra do pai. Conforme as palavras de Francisco Lázaro-filho:

Sempre foi claro para mim que *o meu pai se zangava e batia no meu irmão* porque essa era a *sua forma de lidar com a tristeza, com a mágoa* que sentiu a partir daquela tarde em que o meu irmão ficou cego de um olho. Essa *era a sua forma de o castigar*. Sempre foi igualmente claro para mim que *o meu pai não se zangava comigo e não me batia* pela mesma razão. Essa *era a sua forma de me castigar* (Ibid., p. 150, grifo nosso).

Aqui, até mesmo a óbvia isenção de culpa de Simão no acidente se volta contra ele. E todos os “pecados” da família Lázaro são substituídos pelo sacrifício de um só membro, Simão, que passa a ser uma “vítima expiatória” (GIRARD, 2008, p. 133). Girard explica ainda que “entre os irmãos há sempre uma diferença, por menor que seja” (Ibid., p. 85). Simão é preterido por Francisco na carpintaria, ao lado do pai; Simão enfrenta o pai, que, embriagado, está prestes a bater na mulher:

O nosso pai levantou a mão para bater-lhe onde a apanhasse [...] Tinha o braço no ar quando sentiu *uma mão a segurar-lhe o pulso*. Era Simão [...] O nosso pai não queria acreditar. *A força do nosso pai contra a força do Simão*. O nosso pai. *Fúria, raiva* [...] E o nosso pai sem parar de gritar: *rua!* E o Simão sem levar nada, nem sequer um casaco, *saiu* [...] Ficámos quietos *debaixo do manto de miséria que nos cobriu* (PEIXOTO, 2006, p. 223-224, grifo nosso).

Depois dessa noite, descrita no fragmento acima, Simão jamais volta a falar com o pai, nem mesmo quando este já está no hospital, moribundo. Simão é uma presença forte na família; presente pela ausência. Conforme Luís Carmelo, “Uma sombra dentro da própria família, a ponto de os papéis se diluírem e quase se interrogarem” (2012, p. 73):

O Simão tinha uma camisa lavada, com nódoas antigas e desbotadas. Tinha umas calças gastas. Tinha umas botas que deram dois *passos envergonhados*. A Marta e a Maria levantaram-se para cumprimentá-lo numa *timidez de serem irmãos, irmãos mesmo, e estranhos, quase estranhos* (PEIXOTO, 2006, p. 201, grifo nosso).

A minha mulher queria vê-lo. Queria compensar anos inteiros de *saudade*, de *falta*, de *angústia*, de *mágoa*. Queria, num único momento, *recuperar o seu filho* (Ibid., grifo nosso).

Nunca percebi se *o Simão me pedia* para trabalhar na oficina quando precisava mesmo de trabalhar, de *ganhar algum dinheiro, pouco*, ou quando *sentia falta de ser meu irmão*. Explicou-me onde morava: a casa onde *arrendava um quarto*: e, antes de afastar-se, no momento em que dissemos até amanhã, *sentí vontade de abraçá-lo [...]* Em vez disso, continuei a caminhar até casa (Ibid., p. 214, grifo nosso).

Simão e Francisco continuam a ser sinceramente amigos e, depois da morte do pai, até trabalham juntos: “Olhámos o piano com orgulho. Mais uma vez, sabíamos que éramos capazes e que *éramos irmãos infinitos. Éramos feitos das mesmas palavras impossíveis, impronunciáveis* (Ibid., p. 249). Entretanto, a violência que marca a vida de Simão, que o deixa cego e, indiretamente, causa o seu exílio, permanece como uma adaga apontada constantemente em direção àquele mútuo e fraterno amor, conforme Francisco-filho explica:

Simão, Simão: e eu a cegá-lo para sempre. Depois desse dia, só aconteceu por duas vezes. Eu tinha nove anos, ele tinha quinze [...] e disse: *deixaste-me cego* [...] Eu tinha doze anos, ele tinha dezoito [...] e disse: *deixaste-me cego*. *Fui atravessado por essas palavras* [...] nunca me esqueço [...] *sempre, sempre, tenho um peso negro que nunca desaparece do peito. A culpa* (Ibid., p. 256-257, grifo nosso).

Tantas vezes pensei como seria se tivesse sido eu a ficar cego de um olho e não o Simão, tantas vezes *pensei como gostava que tivesse sido eu a ficar cego*. Depois, *penso que sou ridículo, que não sinto mesmo isso, que sou egoísta* e, ainda mais ridículo, *tenho pena de mim próprio por não poder sequer ter pena de mim próprio* (Ibid., p. 257).

A tensão entre os irmãos, de fato, jamais chega a provocar o rompimento. Eles se afastam e se aproximam, mas ambos, no íntimo, sabem que “o objeto que ambos desejam

ardentemente e que não podem ou não querem compartilhar” (GIRARD, 2008, p. 85) é, pelas mãos implacáveis do destino, ou, que seja, pelas mãozinhas inocentes do irmão, arrancado para sempre do alcance de Simão. A admiração e o amor do pai se tornam privilégio de Francisco.

O traço comum entre as personagens sacrificiais que destacamos nos dois romances diz respeito a uma capacidade de compreensão das próprias limitações, sejam elas físicas ou psicológicas, que as torna aptas ao sacrifício. José, no Livro I, e mestre Rafael, em *Nenhum olhar*, sacrificam as suas vidas, no sentido biológico, cometendo, ambos, o suicídio; um, perde as certezas e a esperança, numa grave crise existencial; o outro, perde a mulher e a filha e, com elas, o sentido para a sua existência. José, no Livro II, em *Nenhum olhar*, e Simão, em *Cemitério de pianos*, sacrificam as suas vidas no sentido de experiência única, pessoal, valorada, tornando-se, ambos, em símbolos das possibilidades não concretizadas. Um, ao decidir não abandonar a casa, a família, escolhe o estabelecido, a ordem, em detrimento da própria felicidade; o outro, ao sair de casa, escorraçado pelo pai, aceita a sua nova condição de expatriado daquele que é o primeiro país de todos os homens e prossegue sozinho, observando, de longe, as pessoas que mais preza e ama continuarem as suas vidas.

O sacrifício do Cristo, nas Sagradas Escrituras, em oposição àqueles presentes nos romances, é a confirmação de uma Lei, de uma certeza. É por ser o Filho de Deus, ou seja, um homem que se distingue dos demais pela sua inesgotável capacidade de doação e de Amor, que o Cristo é imolado. Se, para José, no Livro I, e para mestre Rafael o suicídio parece ser a única alternativa num mundo em que Deus está ausente, para José, no Livro II, e para Simão ele é, menos do que uma convicção, uma aceitação resignada de uma ordem estabelecida à revelia de suas vontades. Desse modo, o mito sacrificial expresso em *Nenhum olhar* e em *Cemitério de pianos* evoca a fragilidade humana diante do destino, enquanto no texto sagrado ele é a confirmação última da força e da fé de um homem cujo destino, desde o seu nascimento, é morrer para redimir não a si mesmo, mas a todos os homens.

Os gêmeos: os duplos por excelência em *Nenhum olhar*

No romance *Nenhum olhar* existe um típico caso de manifestação do duplo. Trata-se da relação de Moisés e Elias, gêmeos siameses. “Sempre juntos, sempre um ao lado do outro, envelheceram ao mesmo tempo: tinham a mesma curva nas costas, o mesmo andar pouco

ligeiro e, sem que o soubessem, o mesmo número exacto de cabelos brancos na cabeça” (PEIXOTO, 2005, p. 15). São, pois, dois indivíduos que apresentam uma extraordinária semelhança. Nasceram unidos pelo dedo mindinho, “Para quem estivesse diante deles, Moisés era o da esquerda, Elias o da direita. Por um evidente motivo, Moisés era dextro e Elias era canhoto. Além desse pormenor, eram iguais em tudo” (Ibid., p. 16).

De acordo com Rank:

O culto aos gêmeos era um fator decisivo na civilização e na formação das religiões [...] Acreditamos que o culto aos gêmeos se desenvolveu da crença numa *alma dupla* [...] Devemos encarar o culto aos gêmeos como uma concretização mítica do tema sobre o Duplo, e que este fato provém da crença numa alma dupla – mortal e imortal (1939, p. 135-136, grifo nosso).

Rank prossegue, explicando que, em todos os povos primitivos, havia um tabu severo em relação aos gêmeos, considerados frutos de feitiçaria e que o culto a eles surgiu somente entre os povos civilizados, que atribuíam a esses irmãos poderes sobre-humanos. Em *Nenhum olhar*, está marcado esse aspecto do estranhamento ligado aos gêmeos: “E, sob o olhar preocupado das pessoas, cresceram como crescem as crianças Com os anos, muitos lhes quiseram analisar as mãos e *todos se arrepiavam com o que viam* (PEIXOTO, 2005, p. 15, grifo nosso). E também: “Algumas pessoas juravam tê-los escutado desprevenidos, diziam que trocavam palavras numa *língua bárbara, talvez estrangeira, quase uma língua de animal*, mas nunca se tirou a limpo que assim fosse” (Ibid., p. 16, grifo nosso). Rank enumera diversos mitos relacionados aos gêmeos, como o relacionado à fertilidade e à agricultura ou à domesticação de certos animais, além da crença que atribui aos gêmeos o dom de aprender muitas coisas por intermédio dos sonhos (RANK, 1939, p. 137-139). Para o nosso estudo, interessa saber que as tradições relacionadas à dupla personalidade surgem num período mais recente da humanidade. O conceito de uma alma dualista, parcialmente imortal está estreitamente ligado ao mito dos gêmeos. Conforme Rank: “O gêmeo, portanto, é julgado como aquele que, ao vir ao mundo, trouxe consigo seu Duplo imortal, em outras palavras, a alma” (Ibid., p. 149).

Os gêmeos Moisés e Elias figuram entre as mais bem arquitetadas personagens de José Luís Peixoto. Em primeiro lugar, não podemos ignorar a intertextualidade estabelecida com as Sagradas Escrituras. No texto sagrado, Moisés e Elias são dois dos mais importantes profetas do Antigo Testamento. Há um paralelismo, pois, que diz respeito ao Livro I de *Nenhum olhar*

e à primeira parte da Bíblia Sagrada. Observamos que, no texto sagrado, ou, nesse caso, no modelo, Moisés e Elias não são contemporâneos. Contudo, aparecem juntos na passagem da transfiguração de Jesus Cristo, narrada nos evangelhos de Mateus e de Lucas. No romance, que incorpora, por meio da citação, os nomes dos profetas, os dois homens são irmãos, gêmeos siameses, unidos pelo dedo mindinho. O autor transporta para um mesmo tempo e espaço, no romance, duas figuras separadas por muitas gerações no texto sagrado. Além disso, coloca-os no mesmo ventre e determina que eles sejam inseparáveis pelo resto de suas vidas.

Conforme mencionamos, nas Sagradas Escrituras, Moisés e Elias aparecem juntos somente quando da transfiguração de Jesus (este mesmo episódio aparece em Lucas 9,28 e optamos por não transcrever aqui o capítulo de Lucas por ser similar ao de Mateus, cujos textos inauguram o Novo Testamento), de acordo com Mateus 17,1:

Seis dias depois, Jesus tomou Pedro, Tiago e seu irmão João, e os levou para um lugar à parte sobre uma alta montanha. E ali foi transfigurado diante deles. Seu rosto resplandeceu como o sol e as suas vestes tornaram-se alvas como a luz. *E eis que lhes apareceram Moisés e Elias* conversando com ele. Então Pedro, tomando a palavra, disse a Jesus: “Senhor, é bom estarmos aqui. Se queres, levantarei aqui três tendas: uma para ti, outra para *Moisés* e outra para *Elias*”. Ainda falava, quando uma nuvem luminosa os cobriu com sua sombra e uma voz, que saía da nuvem, disse: “Este é o meu Filho amado, em quem me comprazo, ouvi-o!” Os discípulos, ouvindo a voz, muito assustados, caíram com o rosto no chão. Jesus chegou perto deles e, tocando-os, disse: “Levantai-vos e não tendes medo”. Erguendo os olhos, não viram ninguém: Jesus estava sozinho (BÍBLIA, 2004, p. 1735, grifo nosso).

Ora, no romance, Moisés e Elias são duas personagens que compartilham todos os momentos de suas vidas. Ademais, apresentam uma peculiaridade em sua relação que chama a atenção: Moisés é, por assim dizer, a voz de Elias que, por razões desconhecidas, não explicitadas no romance, somente se dirige às outras personagens por meio do irmão. Sendo assim, Elias cochicha no ouvido de Moisés os seus desejos, os seus pensamentos e este último os transmite às demais personagens. Nesse sentido, Moisés pode ser descrito como o porta-voz de Elias:

Apesar de serem iguais em tudo, de se moverem com uma extraordinária coordenação e de ao olhar serem indistintos, havia uma diferença que os dividia ou que, se calhar, os unia ainda mais: *Elias não falava*. Ou melhor, falava, mas *apenas ao ouvido de Moisés* que, se fosse o caso disso, *se apressava a dar voz às palavras sussurradas do irmão* (PEIXOTO, 2005, p. 16, grifo nosso).

É interessante observar que, no Antigo Testamento, Moisés foi o escolhido por Deus para revelar ao povo judeu as suas leis e os seus mandamentos, mas Moisés era um homem que não possuía o dom da oratória, e relutou em assumir essa função, conforme atesta Êxodo 4,10, transcrito abaixo:

Disse Moisés a Iahweh: “Perdão, meu Senhor, *eu não sou um homem de falar*, nem de ontem nem de anteontem, nem depois que falaste a teu servo; pois *tenho a boca pesada, e pesada a língua*”. Respondeu-lhe Iahweh: “Quem dotou o homem de uma boca? Ou quem faz o mudo ou o surdo, o que vê ou o cego? Não sou eu, Iahweh? Vai, pois, agora, e eu estarei em tua boca, e te indicarei o que hás de falar. Moisés, porém, respondeu: “Perdão, meu Senhor, envia o intermediário que quiseres. Então se acendeu a ira de Iahweh contra Moisés, e ele disse: “*Não existe Aarão, o levita, teu irmão?* Eu sei que ele fala bem. E eis que sairá ao teu encontro e, vendo-te, alegrar-se-á em seu coração. *Tu, pois, lhe falarás e lhe porás as palavras na boca.* Eu estarei na tua boca e na dele, e vos indicarei o que deveis fazer. *Ele falará por ti ao povo; ele será a tua boca, e tu serás para ele um deus* (BÍBLIA, 2004, p. 107, grifo nosso).

Ora, nas Sagradas Escrituras, Deus indica que Aarão será a boca de seu irmão, Moisés que, temendo ser incapaz de realizar a missão que Deus lhe outorga, pede a ele um intérprete. A intertextualidade entre o paradigma sagrado e o romance é evidenciada, portanto, para além dos nomes dos profetas. Tal qual no texto-modelo, em *Nenhum olhar*, um dos irmãos tem a tarefa de ser a boca do outro. Contudo, há uma subversão da função das personagens, pois, nas Sagradas Escrituras, Moisés é quem necessita de um porta-voz e, no romance, ele é o intérprete de seu irmão, Elias. Por outro lado, Deus afirma, em relação a Moisés: “tu serás para ele (Aarão) um deus”. Em *Nenhum olhar*, verificamos que essa ideia é corroborada, pois Elias venera Moisés. Vive, de certa forma, subordinado ao irmão, na medida em que necessita de sua voz para se expressar. Porém, com a morte de Moisés, Elias percebe que o irmão representava muito mais do que a sua voz. Moisés representava tudo:

Sou aquele que só é irmão e que não tem irmão. Sou o que espera ainda. Ao menos um último olhar teu. Perdi tudo. Perdemos tudo, irmão. Estou cansado. Espero uma palavra a nascer dos teus lábios. Diz-me, por favor, que posso descansar (PEIXOTO, 2005, p. 86, grifo nosso).

Observamos, no excerto acima, que a tomada de consciência da morte de Moisés representa para Elias o reconhecimento de si mesmo como um eu dependente de outro eu. Perder o irmão é perder a si mesmo: “sou aquele que *só é irmão* e que não tem irmão”. Elias compreende, no desespero da perda, que ele só *é* em relação a Moisés, só *existe* conectado ao

irmão. Contudo, não se trata somente de consanguinidade ou de um dedo a uni-los. Conforme Amossy, “todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si [...] Assim, deliberadamente ou não, o locutor efetua em seu discurso uma apresentação de si” (AMOSSY, 2008, p. 9). Nesse sentido, a apresentação de Elias para o outro é modulada pela voz, pelo modo de expressão de Moisés. Ao fim e ao cabo, a própria imagem que Elias tem de si mesmo passa, também, pela mediação de Moisés. De acordo, com Amossy (Ibid., p. 181), o discurso pode ser efetivo até no silêncio, mas aqui não se trata disso. Não se trata de uma deficiência da fala de Elias, que busca outro meio de expressão por meio do irmão. Trata-se, sim, de uma idiossincrasia de Elias que, inevitavelmente, acaba por também defini-lo. Desse modo, a morte de Moisés implica na morte de Elias inclusive porque a sua identidade discursiva, o seu *ethos*, o seu modo de ser e estar no mundo, mesmo que distinto do *ethos* de Moisés, está inextricavelmente comprometido com a existência de seu irmão gêmeo.

A vida interior de Elias só era compartilhada com Moisés quando sussurrava as palavras em seu ouvido e, em três momentos, com o leitor, conforme mencionamos anteriormente, a respeito do foco narrativo. Observamos que, na terceira vez em que Elias se manifesta, ele se dirige a Moisés, já morto. Impossibilitado de falar ao pé do ouvido do irmão, por ele já ter morrido, Elias mimetiza o antigo hábito, narrando como se estivesse falando ao irmão, como se Moisés ainda pudesse ouvi-lo. A última sentença de sua longa narração culmina com um pedido e reforça a ideia de que Elias crê que o irmão o esteja ouvindo: “*Espero uma palavra a nascer dos teus lábios. Diz-me, por favor, que posso descansar*” (PEIXOTO, 2005, p. 86). A passagem inteira pode ser pensada como sendo um sussurro de Elias ao ouvido de Moisés, o que remete, mais uma vez, ao texto sagrado. Há um episódio em Reis 19,9 (BÍBLIA, 2004, p. 499) em que Elias, por ordem de um Anjo, se retira para uma gruta, no monte Horeb, também chamado de Sinai, e é orientado a permanecer ali até que Deus se manifeste, liberando-o. Lá, Deus testa a fê de Elias, que busca a revelação divina num furacão, num terremoto e no fogo. Elias acreditava que esses fenômenos da natureza fossem a manifestação de Deus. Mas Deus não estava nem no furacão, nem no terremoto e nem no fogo. Depois de tudo, Elias ouviu o ruído de uma leve brisa e Deus lhe disse: “Vai, retoma o teu caminho”. Segundo a exegese, “o *murmúrio* de um vento tranquilo simboliza a *intimidade da conversa de Deus* com os seus profetas” (Ibid.). Ora, tal qual nas Sagradas Escrituras, no romance, o sussurro ou murmúrio, simboliza a intimidade da conversa de Elias com Moisés e, nesse caso, como recurso último de uma tentativa de comunicação. Numa espécie de inversão, se, na Bíblia, Deus, por meio do murmúrio de uma brisa, se revela para Elias, que aguardava a

permissão para continuar o seu caminho, no romance Elias sussurra suas derradeiras palavras ao ouvido do irmão e espera a contrapartida: uma permissão para descansar, para perecer. Reforça, pois, a ideia do mito bíblico, ao reatualizar a espera de Elias no monte Horeb: “Sou aquele que *espera ainda*” (PEIXOTO, 2005, p. 86, grifo nosso).

De acordo com o que mencionamos anteriormente, a simbologia que liga os gêmeos à questão do duplo remonta às civilizações primevas. Em muitas delas, podemos associar o conceito de “estranho” ou *Heimlich*, proposto por Freud, na medida em que o nascimento de gêmeos era motivo de espanto e, até mesmo, de repúdio. O familiar passava a ser estranho, visto que, em muitos casos, os próprios pais davam cabo de um dos gêmeos, por considerar que o nascimento de dois seres idênticos era sinal de mau agouro, por representarem a presença simultânea do bem e do mal. Posicionados frente a frente, Moisés e Elias são o perfeito reflexo um do outro, imagens especulares, “iguais em tudo” (Ibid., p. 16). Todavia, apesar dessa simbiose, os irmãos apresentam visões de mundo distintas, que não chegam a se confundir:

À direita do velho Gabriel, com *os olhares paralelos*, presos em pontos abstractos e desfocados, estavam os irmãos. Os seus *olhares eram iguais*, mas não viam o mesmo. Eram o mesmo olhar a ver duas coisas (Ibid., p. 14, grifo nosso).

No trecho, verificamos que, apesar de serem gêmeos e inseparáveis pela própria natureza, os dois homens possuem concepções de mundo distintas. As suas vidas entrelaçadas, seus corpos idênticos e grudados dizem respeito a ambos, são questões da ordem externa. As suas visões de mundo são individuais, são da ordem do que é interno. Moisés se apaixona pela cozinheira, faz sexo com ela, tem uma filha. Elias nem se apaixona, nem faz sexo, nem se torna pai, ou seja, não experimenta/vive tais sentimentos, eles são exclusivos de Moisés. Elias perde o irmão duas vezes: primeiro, para a cozinheira, e sente ciúme; depois, para a morte, e vive o desespero. Essas dores, Moisés não as experimenta/sente. Podemos pensar que, se, no espaço, eles dividem integralmente as suas vidas, inclusive porque Elias viveu apenas poucas horas a mais do que Moisés, no tempo, que abarca as paixões, os sentimentos e as vontades, eles são distintos: “Parámos um instante, e as aguadeiras chegaram-se a nós e ofereceram-nos um corcho de água. *Agradecendo pela minha boca, o meu irmão aceitou. Eu recusei*” (Ibid., p. 71, grifo nosso). No simples gesto de aceitar ou não a água que lhes é oferecida enquanto fazem o caminho que leva ao monte, percebemos as suas

idiossincrasias. E Moisés prossegue: “Retomámos a estrada, e o tarro cheio de ensopado a chacoalhar *pesava-me mais* no braço. *O meu irmão estava renovado e eu tentava recompor-me* no tempo em que passávamos pelas poucas sombras” (Ibid., grifo nosso). Por uma razão qualquer que nos foge, Moisés recusa a água e, por isso mesmo, se cansa mais, tenta recompor-se nas sombras, enquanto Elias, depois de matar a sede, “estava renovado”. Compreendemos que são diferentes, como o atesta o próprio Moisés:

Sobre as cadeiras do quarto, ao pé das meias novas e dos sapatos engraxados, estavam os fatos, passados de véspera. *Tinha sido o Elias a passá-los, pois ele sempre foi o mais sensível com as mãos e os fatos [...]* Lembro-me de *o Elias me pedir para agitar o ferro e atijar as brasas, isso sei fazer* (Ibid., p. 35, grifo nosso).

De acordo com o fragmento, enquanto Elias é habilidoso com as mãos, é mais “sensível”, Moisés se sente mais à vontade agitando o ferro e atijando as brasas. Ao nos dar essa informação, Moisés, sutilmente, revela o desejo de afirmação da individualidade, da identidade. Lembra, enfim, ao leitor, que, mesmo sendo gêmeos siameses, ele e Elias não são um, mas dois homens.

A morte de Moisés, ao ingerir uns cogumelos venenosos, desestabiliza Elias a ponto de ele perecer também. Elias narra: “Estou morto, como se tivesse morrido na hora em que morreste, e preferia ter morrido contigo. Sou aquele que *só é irmão* e que não tem irmão” (Ibid., p. 86, grifo nosso). Elias deixa entrever que a questão da perda é potencializada pelo fato de se tratar de seu irmão gêmeo. Ligados pelo dedo mindinho por mais de setenta anos, literalmente inseparáveis, esses dois homens desenvolvem um relacionamento simbiótico, onde, inclusive, um deles é a voz do outro. Elias afirma a respeito de si mesmo “aquele que *só é irmão*” e não deixa dúvida sobre a imagem que tem de si: ele se vê como “o irmão”, ou seja, o seu *ethos* depende de Moisés para existir: “Os gêmeos, como aparece nos mitos, dependem apenas de si mesmos. *As suas vidas estão tão intimamente ligadas que o fim trágico de um significa a morte do outro*” (RANK, 1939, p. 150, grifo nosso).

E é exatamente o que acontece:

As mulheres sentadas nas cadeiras encostadas à parede; a cozinheira viúva numa cadeira mais próxima da cama; e *Elias de pé, com o braço direito sobre o irmão morto*. Ninguém tinha tido *coragem* de propor a *separação dos irmãos* ou de mencionar sequer esse assunto. Quem via os irmãos, via dois mortos [...] quando, antes do fim da tarde, Elias desfaleceu sobre a cama. *E morrer, para Elias, foi perder as forças. Morrer foi a fronteira*

insuportável de uma exaustão em tudo. *Um silêncio demasiado. Uma falta demasiada* (PEIXOTO, 2005, p. 88, grifo nosso).

Observamos que o fragmento acima é produto do narrador em terceira pessoa. Somente ele possui a isenção necessária para contar os fatos objetivamente. Porém, notamos, pelas suas escolhas lexicais, que o narrador imprime à cena o caráter de tragicidade que permeia todo o romance e que, em passagens como essa, alcança um grau ainda mais forte. Expressões tais como: “Elias de pé, com o braço direito sobre o irmão morto”; “Ninguém tinha tido coragem de propor a separação dos irmãos”; “Morrer foi a fronteira insuportável de uma exaustão em tudo” e a repetição do advérbio “demasiado” após os substantivos “silêncio” e “falta” concorrem para emprestar ao acontecimento a ideia do desespero. Notamos que a cozinheira, a viúva de Moisés, fica em segundo plano, para não dizer que desaparece completamente. A atenção dos habitantes da vila e a do próprio narrador estão voltadas para Elias. Para Elias é que a morte de Moisés é “insuportável”, “uma falta demasiada”. Para Elias, Moisés é a sua própria vida: “Elias chorava tudo o que vivera, pois *toda a sua vida estava morta e estendida numa colcha* diante dele” (Ibid., p. 82, grifo nosso).

A vida de Elias se encerra no mesmo dia em que se encerra a vida de seu irmão gêmeo, do mesmo modo que, um dia, setenta anos antes, os dois vieram ao mundo, juntos, unidos pelo mais frágil dos dedos da mão. Pouco antes da morte de Moisés, Elias e o irmão se interpenetram e o vínculo entre eles se torna indissolúvel:

E, nesse instante longo de importante, não arderam por dentro, olharam-se, e não disseram palavras no olhar: *entraram um dentro do outro, trocaram de corpo* e abraçaram-se assim. Destruído, no fim desse instante, Moisés caiu morto” (Ibid., p. 80, grifo nosso).

Duplos por excelência, os gêmeos Moisés e Elias, ambos parcialmente corpo, parcialmente alma, desaparecem para a eternidade ou, no caso de *Nenhum olhar*, para o nada absoluto. Nesse caso dos duplos de irmãos, a simetria é, até certo ponto, perpetuada. A jornada de um não é a jornada do outro, mas caminham em paralelo e, por vezes, se misturam. Elias e Moisés têm visões distintas do mundo, mas são duas identidades que compartilham o nascimento, a vida e, em certa medida, a própria morte.

A memória

Outro aspecto intrínseco à questão da narrativa em primeira pessoa e ao fenômeno do duplo diz respeito à memória. Verificamos que estamos diante de narradores em primeira pessoa e, em alguns casos, de duplos. Os duplos são, em essência, aqui, desdobramentos desses narradores. Desse modo, é de se supor que a memória é matéria da composição dos narradores e de seus duplos. O neurocientista Jonah Lehrer explica brevemente com se dá o processo da memória:

Toda memória começa como uma conexão alterada entre dois neurônios. Esse fato foi percebido pela primeira vez por Santiago Ramón y Cajal, que ganhou o Prêmio Nobel de Medicina em 1906 [...] Cajal aventou a hipótese de que os espaços vazios entre as células – o que atualmente chamamos de fenda sináptica – eram os meios secretos de comunicação entre os neurônios [...] Cajal estava certo. Nossas memórias existem devido a mudanças sutis na força das sinapses, o que facilita a comunicação entre os neurônios [...] Os neurocientistas ainda não sabem como isso acontece, mas têm certeza de que o processo de criação de memórias precisa de proteínas novas. Proteínas são os tijolos e o cimento da vida, e uma lembrança necessita de um pouco de construção celular. O momento no tempo é incorporado na arquitetura do cérebro (LEHRER, 2010, p.131-132).

E prossegue: “Em um conjunto de experiências extraordinárias realizadas em 2000 na Universidade de Nova York por Karim Nader, Glenn Shafe e Joseph LeDoux, os cientistas demonstraram que *o ato de lembrar também altera o indivíduo*” (Ibid., p. 133, grifo nosso). No caso dos narradores em primeira pessoa aqui em questão essa *alteração* pode explicar a assunção dos duplos. Eles podem *ser* essa alteração em si. De acordo com Lehrer:

A memória é um processo contínuo, não um depósito de informações inertes. Mostra que cada vez que nos lembramos de algo, a estrutura neural da memória é delicadamente transformada, um processo chamado de reconsolidação. (Freud o chamou de *Nachtraglichkeit*, ou “retroatividade”). *A memória é alterada na ausência do estímulo original, tornando-se menos sobre o que se lembra e mais sobre você* (Ibid., p. 134, grifo nosso).

Os neurocientistas concluíram que “a memória puramente objetiva, aquela “fiel” ao sabor original do *madeleine* (em Proust), é a única que jamais se conhecerá. O momento em que nos lembramos do sabor do biscoito é o mesmo em que nos esquecemos de como o sabor realmente era” (Ibid., p. 135-135). E mais: “Enquanto tivermos memórias para lembrar, as margens delas são modificadas para se adequarem ao nosso conhecimento atual. Sinapses são

eliminadas, dendritos são ajustados e *o momento memorizado* que parece tão honesto *é totalmente revisado*” (Ibid., p. 136, grifo nosso).

Quando Massaud Moisés chama o narrador de *Dom Casmurro* de “não confiável”, está simplesmente reconhecendo ou intuindo que a narrativa que é produzida pela memória é toda ela revisada pelo próprio ato de lembrar. Da mesma maneira, Marcel em *Em busca do tempo perdido*, pois, conforme Lehrer, “uma das morais da história do *Em Busca* é que toda memória é inseparável do momento de sua lembrança” (Ibid., p. 137).

Concordamos que o duplo é um desdobramento do eu, uma cópia do original. Diante do exposto, podemos pensar que os duplos, no contexto das narrativas em primeira pessoa, são o resultado desse processo mnemônico que é, em si mesmo, um processo transformativo. Lehrer corrobora essa ideia, ao afirmar: “As memórias não representam diretamente a realidade. Ao contrário, elas são *cópias imperfeitas* do que realmente ocorreu, uma cópia de outra cópia de um mimeógrafo da fotografia original” (Ibid., p. 138, grifo nosso). As personagens que narram as suas vidas são uma fotografia do original que reside somente na imaginação do autor. Ganham vida por meio do movimento de distanciamento empreendido por ele. Os duplos, por conseguinte, são a cópia de outra cópia, que é a personagem-narradora criada pelo artista. Podemos pensar, portanto, que as narrativas em primeira pessoa, cujo conteúdo é essencialmente fruto da memória, apresentam, ao fim e ao cabo, não os narradores, mas seus duplos, estes, como a própria memória, feitos de nostalgia e idealização.

Mikhail Bakhtin afirma que “qualquer memória do passado é um pouco estetizada, a memória do futuro é sempre moral” (BAKHTIN, 2003, p. 140). Podemos pensar que a nostalgia a que nos referimos diz respeito à memória do passado e a idealização à memória do futuro. Por essa razão, Bakhtin chama o autor biográfico de “outro possível”:

O autor de biografia é aquele outro possível, pelo qual somos mais facilmente possuídos na vida, que está conosco quando nos olhamos no espelho, quando sonhamos com a fama, fazemos planos externos para a vida; *é o outro possível que se infiltrou na nossa consciência* e frequentemente dirige os nossos atos, apreciações e *visão de nós mesmos ao lado do nosso eu-para-si* (Ibid., grifo nosso).

E ainda: “Em nossas lembranças habituais do nosso passado, *o frequentemente ativo é esse outro, em cujos tons axiológicos recordamos a nós mesmos*. A maneira de recordação tranqüila do nosso passado que ficou distante é estetizada e *formalmente próxima da*

narração” (Ibid., grifo nosso). De fato, esse outro não é uma mera invenção do narrador em primeira pessoa; é “uma força axiológica que eu realmente sancionei e determina a minha vida” (Ibid., p. 141). Dessa maneira, na narrativa em primeira pessoa, o narrador é, também, personagem da sua própria vida. Conforme Bakhtin:

Ao narrar sobre minha vida cujos personagens são os outros para mim, passo a passo eu me entrelaço em sua estrutura formal da vida (não sou o herói da minha vida, mas tomo parte nela), coloco-me na condição de personagem, *abranjo a mim mesmo com minha narração*; as formas de percepção axiológica dos outros se transformam para mim onde sou solidário com eles. É assim que *o narrador se torna personagem* (Ibid., grifo nosso).

Em *Nenhum olhar* e em *Cemitério de pianos* nos deparamos com narradores em primeira pessoa. No primeiro romance, existem diversos narradores que, na maior parte das vezes, descrevem para o leitor, cada um do seu ponto de vista, um mesmo episódio. Algumas personagens, inclusive, aparecem tanto no Livro I quanto no Livro II, como, por exemplo, o demônio, o velho Gabriel e a cozinheira. Em cada Livro, os narradores são contemporâneos uns dos outros. Eles vivem no mesmo espaço: a vila, o monte, o bar do judas, e no mesmo tempo. No segundo romance, os únicos narradores são o pai e o filho. Eles ocupam o mesmo espaço: Benfica, a oficina, o cemitério de pianos, mas não vivem no mesmo tempo, como narradores.

Os filhos, em ambos os romances, tomam conhecimento de parte das suas vidas por meio de outras personagens. São amigos ou parentes que, em algum momento, se dispõem a contar fatos do passado. Em *Nenhum olhar*, a distância que separa a narração de pai é filho é de trinta anos, mas o filho sabe algumas coisas a respeito de seu pai que acabam por serem coisas a respeito dele mesmo:

José era filho de José. Tinha o mesmo nome do pai, e dele sabia as poucas respostas que lhe tinham dado às poucas perguntas que fizera, *sabia que era igual a ele, porque era o que o velho Gabriel sempre lhe dissera desde criança* [...] José tinha ouvido pouco acerca do pai, mas adivinhara tudo [...] Adivinhara o rosto do pai ao ver o seu próprio rosto reflectido no tanque do monte [...] *És igualzinho ao teu pai, dizia-lhe o velho Gabriel* [...] E José sabia que era verdade, porque *adivinhava uma força dentro da sua força, porque adivinhava gestos iguais dentro de cada um de seus gestos* (PEIXOTO, 2005, p. 103, grifo nosso).

Em *Cemitério de pianos*, igualmente: “Nas histórias que o meu tio contou durante esses dias, percebi um pouco mais da minha própria história” (Id., 2006, p. 35). Nesse sentido, a memória dos narradores é constituída, inclusive, pelas informações que obtêm do passado, transmitidas por seus parentes ou amigos, isto é, pelas outras personagens. Bakhtin concebe que:

Tomo conhecimento de uma parte considerável da *minha biografia através das palavras alheias* das pessoas íntimas e em sua tonalidade emocional: meu nascimento, minha origem, os acontecimentos da vida familiar [...] Todos esses momentos me são *necessários para a reconstituição de um quadro minimamente inteligível e coerente de minha vida* e de seu mundo, e eu, *narrador de minha vida pela boca das suas outras personagens*, tomo conhecimento de todos aqueles momentos (2003, p. 42, grifo nosso).

Além das informações do passado que podem ser obtidas por meio de outras pessoas, existem, ainda, em *Cemitério de pianos*, possibilidades que só poderiam se deixar revelar às personagens – e ao próprio leitor - pela existência carregada de sentido de alguns objetos, os quais enumeramos a seguir.

As fotografias, a caixa de medalhas e a mala de cartão: a medida do tempo em *Cemitério de pianos*

Em *Cemitério de pianos*, nos deparamos com duas fotografias, ou, nas palavras de Luís Carmelo: “uma metáfora fotográfica que é, ao mesmo tempo, uma topografia de espanto e de encanto” (CARMELO, 2012, p. 80). São os retratos de Maria e de Francisco, duas vezes reproduzidos no corpo do texto. Trata-se de um recurso visual inexistente em *Nenhum olhar* e que, em certa medida, espanta e encanta o próprio leitor. Espanta, por não ser comum, na arte literária, a absolutização descritiva das personagens. De modo geral, as imagens literárias são construídas na nossa imaginação durante a leitura, seja de um poema, de um conto, etc. A cada um caberia, então, aqui, uma Maria ou um Francisco que, de acordo com aspectos objetivos ou subjetivos, “enxerga” essas personagens com determinadas características externas. Desse modo, a imagem concluída de uma personagem, na imaginação do leitor, é produto do excedente de visão, da vontade e do sentimento desse leitor (BAKHTIN, 2003, p. 25). Nesta passagem, Bakhtin discorre sobre a construção da personagem pelo autor, mas é evidente que, em última instância, os elementos de compenetração e acabamento, embora estejam intimamente entrelaçados, se fundem no vivenciamento ativo (Ibid.). Entendemos,

pois, que o “vivenciamento ativo” é completado pelo leitor. Ora, se as fotografias estão colocadas em *Cemitério de pianos*, então, não podemos ignorar o seu papel axiológico dentro do romance. De acordo com Bakhtin: “Todos os objetos representados na obra têm e devem ter, indubitavelmente, uma relação essencial com a personagem, senão eles seriam *hors d’oeuvre* (um engaste externo)” (Ibid., p. 89-90).

As fotografias são, sem dúvida, um poderoso ponto de apoio. Conduzem o leitor a “conhecer” aquela Maria e aquele Francisco. Contudo, ainda de acordo com Bakhtin, não são elementos de caracterização para Maria e para Francisco. De dentro deles, a imagem deles para eles não é um valor que os englobe ou acabe. Assim, as fotografias são o reflexo de Maria e de Francisco, mas não expressam a diretriz volitivo-emocional no acontecimento da existência (Ibid., p. 32). O intrigante e, talvez, o que justifica a presença das fotografias em *Cemitério de pianos*, é que elas ilustram momentos distintos. O primeiro registro se dá na página 183 e ocupa metade da página. É uma fotografia em preto e branco, com os contrastes bastante marcados. Nela, um rapaz nos encara, com olhos serenos, lábios fechados e tem a cabeça apoiada nas mãos. Acima dela, numa espécie de legenda introdutória, o suposto narrador-pai declara: “Não sei que idade tive no instante em que vi o rosto do meu pai pela primeira vez:” (PEIXOTO, 2006, p. 183). A sentença é finalizada com os dois pontos que introduzem, logo abaixo, a referida fotografia. Na página seguinte, com menor destaque, a fotografia, também em preto e branco, de uma menina. Ela traz a cabeça ligeiramente inclinada, tem as bochechas redondas, próprias da infância e usa uma roupa preta pontilhada de pontinhos brancos. O mesmo narrador explica:

Com as pontas dos dedos, a minha tia escolheu entre envelopes e tirou outra fotografia. Ao vê-la, o seu rosto entristeceu. Lembrou-se da *história que era demasiado triste para ser contada*. Estende-me a fotografia e disse que era a sua irmã falecida, a minha outra tia (Ibid., p. 184).

Esse episódio ocorre na casa de Marta; logo, concluímos que o retrato da menina só pode corresponder a Maria. Observamos que a morte dela jamais é explicada no romance, restringindo-se a essa única menção que só agrava o mistério: uma “história que era demasiado triste para ser contada”. Além disso, no final do romance, quando Francisco está em Estocolmo, correndo a maratona dos Jogos Olímpicos, Maria está viva, junto à família, torcendo pelo irmão: “É esse susto de felicidade que desperta primeiro a Íris, depois todas as

outras crianças, depois *a Maria*, a Marta, depois a minha mulher [...] É domingo, domingo, domingo, domingo, domingo, domingo” (Ibid., p. 304, grifo nosso).

A próxima ocorrência das mesmas fotografias se dá nas páginas 252 e 253. Na primeira, novamente o retrato da menina. O narrador que, neste caso, é o narrador-filho, conta que “*A Marta orgulhosa da casa quase nova [...] Orgulhosa da moldura descolorida onde guardava uma fotografia da nossa irmã [...] A Maria*”. Logo abaixo de “a Maria”, a fotografia e, depois dela, novamente, “a Maria” (Ibid. p. 252, grifo nosso). Aqui, não há nenhuma tristeza relacionada à presença da imagem, apenas as lembranças do narrador de “quando eram raparigas e se fechavam no quarto [...] quando sabiam exactamente os mesmos segredos. Eram raparigas, *irmãs*” (Ibid., p. 252-253). Logo, podemos observar que existem três menções distintas à personagem Maria, ela é filha, tia e irmã

Na página 253, numa versão menor do que a da página 183, a mesma fotografia do rapaz de olhos serenos, lábios fechados e cabeça apoiada nas mãos. E o narrador-filho a explicá-la: “*eu: numa fotografia, imóvel, a ver o reflexo vivo de mim próprio, talvez admirado com aquilo em que me tornei, suspenso e a observar-me atentamente*” (Ibid., p. 254, grifo nosso). Notamos, aqui, a personificação da fotografia: é a imagem representada no papel que vê o reflexo vivo de si mesma, que se admira e que observa atentamente aquele que a tem nas mãos, seu outro eu.

São, indubitavelmente, as mesmas fotografias. Porém, na primeira ocorrência, correspondem à tia e ao pai do narrador e, na segunda, à irmã e ao próprio narrador. Qual o sentido que essas fotografias carregam no romance? Qual a razão de o autor tê-las colocado ali? Num primeiro momento, elas confundem mais do que esclarecem. Como é possível que, num caso, as pessoas retratadas sejam a tia e o pai do narrador, respectivamente? Se estamos diante de dois narradores em primeira pessoa, sendo que o narrador-pai é pai de Francisco-filho e de Maria, e o narrador-filho é irmão de Maria, como pode haver um outro narrador que é sobrinho de Maria e filho de Francisco-filho, se é exactamente isso que as fotografias revelam? Ora, logo depois, na página 255, o narrador-filho, isto é, o narrador maratonista, declara:

O nosso filho *estava: está: nesse lugar antes de nascer*, talvez misturado com a *terra*, com o *céu*, com o *sol*. Talvez *ao lado do meu pai*, talvez *a ver-me através dele*. Os olhos do meu pai a serem os seus, os seus olhos a serem os olhos do meu pai: a mesma *escuridão*, a mesma *luz incandescente* (Ibid., p. 255, grifo nosso).

Desse modo, conforme verificamos no capítulo dedicado ao foco narrativo em *Cemitério de pianos*, podemos pensar que existe uma terceira instância narrativa embutida no romance e que se deixa revelar simultaneamente à narração de Francisco Lázaro-pai. Essa tese explicaria o fato de uma mesma fotografia, que mostra um mesmo rapaz, corresponder, num caso, à imagem do pai do suposto Francisco Lázaro-pai e, no outro, a Francisco Lázaro-filho. Em certa medida, José Luís Peixoto estabelece um intercurso narrativo com o leitor, desta vez, por meio das fotografias que insere no romance, numa espécie de confirmação do que o próprio texto apenas pode sugerir.

Tudo aquilo que intriga o leitor e o confunde encontra aqui a sua explicação: o Francisco Lázaro-pai a chamar de *tio* a personagem Simão; de *pai* a Francisco Lázaro-filho, o maratonista; de *tias* a Marta e Maria e, em outros momentos, essas mesmas personagens serem seu *filho* Simão, seu *filho* Francisco-maratonista e as suas *filhas*, Marta e Maria. Explica, também, a aparente incongruência que diz respeito outros dois objetos: uma mala de cartão e uma caixa de medalhas. O primeiro dos dois a surgir é a mala de cartão, que é mencionada, pela primeira vez, por Francisco Lázaro-pai:

Era uma mala de cartão, riscada por arranhões, gasta nos cantos, velha. Ao lado do fecho, por baixo da pega, tinha a figura em estanho de um homem a correr: as pernas e os braços parados a meio de um movimento. Todos os nossos netos tentaram arrancar o pequeno homem de estanho. Nenhum conseguiu. Estava ali colado para sempre (Ibid., p. 67, grifo nosso).

E continua:

Foi a Marta que guardou as roupas da Elisa na mala e a levou para casa da Maria poucos meses antes de a Ana nascer. A Maria voltou a guardar essas roupas na mala, acrescentou-lhe algumas que comprou, e levou-a mais cheia para casa da Marta poucos meses antes de o Hermes nascer. A Marta voltou a guardar essas roupas na mala, acrescentou-lhe algumas que comprou, e levou-a mais cheia para casa da Maria poucos meses antes de a Íris nascer. *A minha mulher estende a blusa e pensa vagamente na eternidade.* Um dia, essa blusa que foi comprada para a Elisa, que é usada pela Ana, será usada também pela Íris. *Mesmo depois desse dia, o futuro continuará* (Ibid., grifo nosso).

Depois, é Francisco Lázaro-filho que menciona a existência da mala de cartão, logo que chega a Estocolmo para a maratona:

Cheguei aqui. Pouso a mala de cartão em cima de um banco corrido. *É uma mala nova que a minha mulher comprou [...]* Ao lado do fecho, por baixo da pega, *tem a figura em estanho de um homem a correr [...]* foi a minha mulher: a minha mulher: que comprou um homem de estanho e o guardou

embrulhado num papel, escondido no fundo de uma caixa, até ao momento em que *o colou na mala nova* (Ibid., p. 94, grifo nosso).

Ora, nos dois primeiros fragmentos, tomamos conhecimento, por meio de Francisco Lázaro-pai, de uma mala de cartão que está na família há muito tempo: “*era riscada*”, “*gasta*”, “*velha*” e “*tinha a figura de estanho de um homem a correr*”; serve para guardar as roupas das crianças da família que, conforme crescem, passam para as mais novas o conteúdo, sempre renovado, da mala. No terceiro excerto, Francisco Lázaro-filho descreve a mala de cartão, “*é uma mala nova*”, que “*tem a figura de estanho de um homem a correr*”. Além disso, ambos mencionam o fato de a figura de estanho estar *colada* à mala. O primeiro afirma: “*Estava ali colado para sempre*” e o segundo explica: “*Foi a minha mulher que comprou um homem de estanho [...] e o colou na mala nova*”. Podemos pensar, pois, que se trata da mesma mala. Todos os elementos que caracterizam uma correspondem à descrição da outra. Entretanto, Francisco Lázaro-pai utiliza os verbos no pretérito: “*era*”, “*tinha*” e Francisco Lázaro-filho usa-os no presente: “*é*”, “*tem*”. Francisco Lázaro-pai é um narrador-defunto, conforme observamos anteriormente e, por essa razão, poderia estar se referindo à mala de cartão que fora do filho. Afinal, quando chega a Estocolmo, Francisco Lázaro-filho já havia perdido seu pai. Porém, o narrador-defunto morre no mesmo dia em que nasce Hermes, como ele nos informa nas primeiras páginas do romance. Se, poucos meses antes do nascimento de Hermes, a mala de cartão foi levada “*mais cheia*” para a casa de Marta e já havia abrigado as roupas de Elisa e de Ana, como poderia ser possível que a mala fosse nova quando Francisco Lázaro-filho chega a Estocolmo?

Outro objeto que causa a impressão de incongruência na narrativa é a caixa de medalhas. Conforme a suposta narração de Francisco Lázaro-pai, a caixa foi encontrada, por acaso, por sua mulher:

Foi no sótão já quase vazio que *a minha mulher encontrou a caixa de sapatos* que me estendeu [...] *Enfie a mão dentro da caixa e tirei-a cheia de medalhas*. Eram medalhas de cobre, presas a fitas desbotadas, enxovalhadas, gastas [...] *Eram medalhas com imagens de pequenos homens a correrem* [...] *Eu não tinha respostas* (Ibid., p. 164-165, grifo nosso).

Intrigado com a descoberta da caixa de medalhas no sótão da sua casa decide procurar respostas no seu tio:

Interrompi uma história que *o meu tio* contava e que nem ele ouvia. Abri a caixa de sapatos e chamei-o. Não precisei de fazer-lhe nenhuma pergunta.

Admirado, triste de repente, segurou algumas medalhas. Foi nessa manhã que *soube que o meu pai morreu longe da minha mãe, exausto, no mesmo dia em que eu nasci* (Ibid., p. 170, grifo nosso).

Observamos no fragmento acima que o narrador afirma ser *filho* de um homem que morreu no mesmo dia em que ele nasceu, exausto, longe da família. E que as medalhas de corredor encontradas na caixa pertencem a ele. Ora, sabemos que o maratonista *é filho* do narrador-defunto e que esse mesmo maratonista morre no mesmo dia em que *o seu filho* vem ao mundo.

O Francisco cai exausto. O seu corpo deitado *é* rodeado por pessoas. As minhas filhas, o Simão e a minha mulher *levantam-se* das cadeiras e *correm* para a telefonia, como se pudessem entrar dentro dela. *Tenho* de ir ao encontro do *meu filho* (Ibid., p. 310, grifo nosso).

O locutor voltou a falar em morte. Exaustão [...] Já não havia domingo. A maratona *tinha terminado* [...] O Simão *chorava* como se tossisse ou se engasgasse. A Marta e a Maria *choravam* livremente, eram rios depois da chuva. A minha mulher *perdeu as forças* [...] Às nove horas da noite o telefone tocou [...] A voz do Simão: - Sim, sim. Está bem, eu digo [...] *Tinha acabado de nascer o filho do Francisco* (Ibid., p. 311-313, grifo nosso).

Nos dois trechos percebemos que Francisco Lázaro-pai narra o que *está acontecendo*. Os verbos encontram-se no presente: “cai”; “é”; “levantam-se”; “correm”; “tenho” e no pretérito imperfeito: “chorava”, “choravam”, que têm o sentido de duração da ação, um passado inacabado, por isso, imperfeito. Portanto, a morte de Francisco-Lázaro-filho e o nascimento de seu próprio filho ocorrem posteriormente à morte de Francisco Lázaro-pai que, como observamos, é um narrador-defunto. Como, então, ele poderia ser o rapaz cuja mulher encontra uma caixa de medalhas que pertencem ao seu pai? Como ele poderia ser filho de seu próprio filho? A primeira explicação é semelhante àquela que dá conta das fotografias e da mala de cartão, isto é, trata-se de uma instância narrativa que vive oculta sob a voz de Francisco Lázaro-pai, que é seu neto, que está ao lado dele, vendo através dos olhos dele. Nesse mesmo sentido, existe outro argumento, expresso no romance por Francisco Lázaro-filho:

Não desisti, não desisto agora. A minha mulher e o meu filho esperam-me. O meu filho *vai esperar* por mim para nascer. Quando nascer *terei* esta vontade para dar-lhe. Pequeno, o seu rosto inimaginável *olhará* para mim e *compreenderá* que *nasceu de uma força maior, mais incandescente, mais intensa do que o sol*. *Sentir-se-á* protegido nos meus braços: estes braços: os mesmos braços que agora se alternam à frente do meu peito e que *são como*

dois mundos: o dia, a noite. Duas vidas separadas por um instante que não existe. Duas vidas que se alternam, se repetem e se sucedem sempre, depois de tudo, sempre, sempre (Ibid., p. 219-220, grifo nosso).

Aqui, Francisco Lázaro-filho novamente “explica” o romance: “duas vidas que se alternam, se repetem e se sucedem sempre”. Se, anteriormente, ele sugere que seu filho está ao lado de seu pai e que o observa através dos olhos do avô, agora ele amplia e potencializa essa sugestão e profetiza: “meu filho vai esperar por mim”; “terei esta vontade para dar-lhe”; “compreenderá que nasceu de uma força maior, mais incandescente, mais intensa do que o sol”. Os verbos no futuro estão menos a serviço de indicar o vaticínio do que de expressar uma vontade tão determinada, uma “determinada determinação”.

Em *Cemitério de pianos*, tal como nas Sagradas Escrituras, não cabe ao leitor desvendar o mistério, dissecá-lo a ponto de poder afirmar: isto é aquilo. Conforme Northrop Frye, “desmistificar qualquer parte da Bíblia seria o mesmo que obliterá-la” (FRYE, 2006, p. 56). E mais: “Quando o apóstolo Tomé pediu sinais visíveis e tangíveis da Ressurreição, ouviu que a teria entendido melhor se não estivesse preocupado com isso [...] Quanto mais confiável for o indício, mais enganador ele será” (Ibid., p. 73). Por essa razão, o romance em pauta, analisado no plano da expressão, deixa pistas que mais do que esclarecer o leitor convidam-no a participar do mistério. Nesse sentido, o trabalho estilístico do autor converge para a criação de um texto que antes de contar uma história, proclama a necessidade de uma crença. Por meio de intercursos narrativos extraliterários, como as próprias fotografias, José Luís Peixoto funda um diálogo com o texto sagrado que privilegia a forma como detentora do sentido. Tal como no cristianismo,

O sentido de uma fé para além da razão, que prossegue o mesmo passo mesmo quando a razão desiste, está intimamente ligado com o fato lingüístico de que muito das doutrinas centrais da tradição só podem ser gramaticalmente expressas na forma de metáforas (Ibid., p. 82).

Podemos pensar que em *Nenhum olhar*, do mesmo modo, o autor se vale desse idioma próprio, onde nada é o que parece ser para contar a história. O demônio e o gigante, símbolos da Tentação e do Medo, comparecem como figuras materializadas nessa narrativa, mas também podem ser consideradas como metáforas de conflitos internos das personagens José-pai, José-filho e Salomão. No Livro II, inclusive, quando o gigante já havia sido estraçalhado pelos cães no Livro I, ele ressurge para assombrar José:

E, lá, onde a terra termina nos olhos, *vejo um vulto* surgir aos poucos. É um *homem muito grande* e dirige-se a mim [...] Olhamo-nos. Não agüento a força do seu *olhar gigante* e viro a cara num instante e viro a cara num instante. Lentamente, ao endireitar a cara, *vejo que desapareceu* (PEIXOTO, 2005, p. 143, grifo nosso).

Estes objetos e seres, isto é, as fotografias, a mala de cartão e a caixa de medalhas, em *Cemitério de pianos* e o demônio e o gigante, em *Nenhum olhar*, fazem parte do mito expresso em cada um desses romances, do mesmo modo que a arca de Noé, a abertura do Mar Vermelho ou a multiplicação dos pães ilustram o mito no texto sagrado, isto é, “funcionam como operadores míticos do texto [...] reproduzindo potencialmente, no inconsciente do leitor, a força atrativa dos mitos permanentes da humanidade” (REAL, 2012, p. 144). Para compreender o sentido que eles carregam, “devemos desistir da precisão pela flexibilidade” (FRYE, 2006, p. 83). Devemos “entender espiritualmente” os mistérios da fé (Ibid.) e, do mesmo modo, os recursos estilísticos nos romances em questão como detentores do sentido.

Valendo-se, no contexto literário, do mito, no sentido que adquire em Frye, ou seja, “*mythos*, enredo, narrativa, ou, de modo geral, a ordenação de palavras numa sequência” (Ibid., p. 57), José Luís Peixoto dialoga com o texto sagrado. E é por meio desse diálogo que recria, em certa medida, a jornada do Cristo no contexto da pós-modernidade, conforme veremos mais adiante.

A arca e o cemitério de pianos: os microenredos

Existem dois cronotopos que não podemos ignorar, pois adquirem, nas narrativas em questão, funções fundamentais. São eles a arca, em *Nenhum olhar* e o cemitério de pianos, no romance homônimo. A arca, inclusive, possui uma voz, que fala com as personagens. Tomamos a arca e o cemitério de pianos como cronotopos, na medida em que correspondem ao conceito de “interligação fundamental das relações espaço temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” proposto por Bakhtin (1998, p. 211). Nesse sentido, podemos tomar inclusive a arca como um lugar, na medida em que, conforme Eliade:

Existem locais privilegiados *qualitativamente diferentes* dos outros [...] são os ‘lugares sagrados’ do seu *universo privado*, como se neles um ser não-religioso tivesse tido a revelação de uma *outra realidade*, diferente daquela que participa em sua existência cotidiana (ELIADE, 1992, p. 28, grifo nosso).

Em *Nenhum olhar*, a arca surge pela primeira vez no Livro I e fica localizada no corredor da casa dos ricos. De dentro dela, sai uma voz masculina:

E foi por essa altura que, estando eu a limpar o pó, *comecei a escutar a voz que está fechada numa arca* [...] Primeiro, pensei que fosse uma pessoa que ali estivesse fechada, mas, e nessa tarde falou-me, a cozinheira disse-me não faça caso, *é só uma voz. Essa voz abafada falava solene* como se estivesse a ler uma *epopéia de um livro*, disse: talvez os homens existam e sejam, e talvez para isso não haja qualquer explicação; talvez os homens sejam pedaços de caos sobre a desordem que encerram, e talvez seja isso que os explique [...] *Era uma voz de homem* (PEIXOTO, 2005, p. 23).

A mulher de José, que trabalha na casa dos ricos, a partir desse dia, passa muitas horas sentada ouvindo as coisas que a voz da arca tem a lhe dizer: “Ficava a ouvi-la e ia dizendo que sim com a cabeça ou fixando o olhar nas ideias que ela erguia como se erguesse horizontes” (Ibid.). No Livro II, a mulher de Salomão descobre a mesma arca, trinta anos depois, quando também é levada a trabalhar na casa dos ricos:

E, de repente, *a voz que está fechada dentro de uma arca* disse: o vento passa e permanece nas folhas que ainda tremem depois dele; *nenhum homem pode deter o vento, porque todos os homens são uma parte do vento* (Ibid., p. 117, grifo nosso).

Acerca do excerto acima, Luís Carmelo afirma que “ao garantir-se que *nenhum homem pode deter o vento, porque todos os homens são uma parte do vento*, se está a descobrir um princípio de equilíbrio e de balanceamento entre as artes do destino e as da sobrevivência” (CARMELO, 2012, p. 31). No contexto da pós-modernidade, David Harvey (2011) considera que:

O corpo existe no espaço e deve ou submeter-se à autoridade (por meio de, por exemplo, encarceração ou vigilância num espaço organizado) ou *criar espaços particulares de resistência e liberdade* – “heterotopias” – diante de *um mundo* de outra maneira *repressor* (HARVEY, 2011, p. 196, grifo nosso).

Nesse sentido, a arca e o cemitério de pianos podem ser tomados por heterotopias, na medida em que esses espaços carregam a noção de equilíbrio diante das incertezas da existência, conformada às “artes do destino” e às “da sobrevivência”, conforme Carmelo, e se tornam nos espaços da resistência e da liberdade, de acordo com Harvey. Por essa razão, são cronotopos intimamente relacionados à questão da identidade.

A arca e o cemitério de pianos são lugares escondidos e, para Luís Carmelo, constituem-se em microenredos nos dois romances de Peixoto. São “pequenas histórias que servem a maior, mas nunca a única” (CARMELO, 2012, p. 146). Eles desempenham “o papel de uma antecâmara que espelha o local protegido ou de aconchego, o regresso à origem, a redoma luminosa. O porto de abrigo. Numa palavra: a fonte da vida” (Ibid., p.146-147).

Em *Nenhum olhar*, a mulher de José, sempre que possível, se coloca ao pé da arca: “Na semana que se seguiu a essa descoberta, fingi tarefas só para estar no corredor maior a escutar a voz” (PEIXOTO, 2005, p. 23). De acordo com o *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos* (1993):

A arca, que porta as palavras de Deus, tornou-se símbolo do Logos: assim se diz no hino das Laudes da festa do Coração de Jesus: “Ó coração, que és a arca, cujo escrutínio *alberga as tábuas da lei, não da lei da servidão, mas da salvação, da benevolência e da misericórdia*”. Nessa perspectiva, não é largo o passo para se ver na arca *um símbolo de Maria*, que não contém o bastão florido de Aarão, mas o rebento de Jessé (LURKER, 1993, p. 14, grifo nosso).

Nesse sentido, o fato de duas figuras femininas, no romance, estabelecerem uma relação estreita com a arca revela sintonia com o simbolismo que aproxima a arca de Maria, cuja obediência serena aos desígnios divinos a tornam mãe e protetora do próprio Filho de Deus. Apesar de demonstrar uma grande tristeza no seu dia-a-dia, “uma tristeza silente” (PEIXOTO, 2005, p. 45), a mulher de José continua a cuidar de sua casa e a trabalhar na casa dos ricos. Descobre na arca um mundo apartado desse seu cotidiano opressor e, por isso, “com *as portas fechadas* por dentro e com as chaves no bolso, *sentava-se tardes inteiras* a ouvir a voz que está fechada numa arca. E, nesses momentos, quase se deixava sorrir” (Ibid., grifo nosso). A “voz” masculina, solene, remete, por sua vez, ao simbolismo do *Logos*. Desse modo, a arca – Maria – é a guardiã das tábuas da lei – o *Logos*. Há, pois, uma identificação entre as duas mulheres e Maria, ambas simples e obedientes como a mãe de Jesus, e entre a voz solene e o *Logos*, um conhecimento inacessível às mulheres naquele universo rural e arcaico.

Do mesmo modo, em *Cemitério de pianos*, “a Maria escapava da mãe e passava horas *sentada* num canto do *cemitério de pianos*, inclinada sobre um livro que pousava sobre os joelhos” (Id., 2006, p. 80, grifo nosso). No caso do cemitério de pianos, se passam ali os acontecimentos “proibidos”, “transcendentes”, como os encontros de Maria com o marido de

Marta e de Íris com o avô morto. Para Carmelo, “se *encena o que não se diz* na grande história [...] se *alegoriza o que se passa* na grande história [...] se *oculta o que realmente se passa* na grande história” (2012, p. 147, grifo nosso). Para ele, trata-se de uma “verdadeira cartografia secreta do ‘não dito’” (Ibid.). “O cemitério de pianos. A minha mãe *evitava falar* dessa divisão fechada da oficina” (PEIXOTO, 2006, p. 32, grifo nosso). E mesmo depois de aberto, o lugar permanece carregado de um sentido do oculto, do não dito:

Entrei, escolhendo o lugar onde pousava cada pé, *como se temesse alguma coisa que desconhecia*. Nas sombras imaginava *segredos* de um tempo, antes de eu nascer, que me seria *proibido* para sempre: a eternidade: e que, no mesmo instante, se tornava tão concreto e simples como os objectos que tocava todos os dias, como o caminho entre a casa e a oficina, como as memórias que tinha e que me guiavam (Ibid., p. 34, grifo nosso). Comentar

Luís Carmelo considera que “para além da fonte da vida que, de modos diferentes, encena o ‘não dito’, deve ser também referido o *papel mitológico da escrita*, isto é: do ‘dito’, do imediatamente revelado” (CARMELO, 2012, p. 149, grifo nosso). Tanto a mulher de José e a filha da cozinheira, em *Nenhum olhar*, quanto Maria, em *Cemitério de pianos*, experimentam o prazer solene que as narrativas podem proporcionar. Num caso, por meio da linguagem oral, ouvindo a voz que sai da arca e, noutro, por meio da linguagem escrita, lendo os romances de amor. A mulher de José conta que “essa *voz abafada falava solene* como se estivesse a ler uma *epopéia de um livro*” (PEIXOTO, 2005, p. 23), enquanto a Maria “antes de começar a ler, escolhia *uma voz solene* e, no silêncio do cemitério de pianos, sussurrava o título do *livro* que segurava” (Id., 2006, p. 81, grifo nosso). Nos dois excertos, encontramos a palavra “livro”, pois mesmo a primeira compara a solenidade da voz à leitura de “uma *epopéia de um livro*” (Id., 2005, p. 23)..

Ao longo dos dois romances, com efeito, “a escrita aparece como acto e arquétipo onnipresente” (CARMELO, 2012, p. 149). Em *Nenhum olhar*, o homem que está fechado num quarto sem janelas a escrever é uma figura recorrente, que parece acompanhar o enredo: “através da parede, ouvia-se o som da caneta de aparo [...] para quem não conhecesse, poderia parecer o som de riscar. Mas não, era o som de escrever” (PEIXOTO, 2005, p. 167). Em *Cemitério de pianos*, o ato de contar histórias é fortemente marcado. Logo no início, o protagonista conta: “As manhãs passavam com *o meu tio a contar histórias*” (Id., 2006, p. 23, grifo nosso). Na página seguinte: “Sentávamo-nos à mesa, mãe e filho, a comer as nossas

metades de bolo e a beber chá. A seguir, *a minha mãe contava histórias* que terminavam sempre com o riso do meu pai” (Ibid., p. 24).

Tal como o velho Gabriel em *Nenhum olhar*, Simão é, de fato, o grande mediador em *Cemitério de pianos*, além de serem, ambos, personagens carregadas de mistério. Ao longo de toda a narrativa, ora como tio, ora como irmão, ele conta histórias. São histórias memorialísticas, que conectam o presente ao passado. Histórias que auxiliam os protagonistas a conhecer um pouco mais sobre si mesmos:

Nas histórias que o meu tio contou durante esses dias, percebi um pouco mais da minha própria história. O meu pai, como o seu pai antes dele, tinha passado anos a fazer portas e janelas porque não conseguia sobreviver apenas de consertar pianos [...] O meu tio fixou o seu olho esquerdo em mim para garantir que eu nunca iria esquecer e disse: - O teu pai, quando falava ou pensava em pianos, tinha redemoinhos de música dentro dele (Ibid., p. 35, grifo nosso).

Depois, aos poucos, fui me convencendo com as palavras do meu tio: - *O teu pai iria ficar tão feliz se aqui estivesse. E comecei a acreditar que, qualquer que fosse a ideia da minha mãe: proteger-me, proteger a lembrança do meu pai: eu estaria a respeitá-la porque estava a dar uma vida nova aos sonhos do meu pai, da mesma maneira que estava a dar uma vida nova às peças mortas daqueles pianos* (Ibid., p. 36, grifo nosso).

A questão identitária, fulcral em nossa análise, se revela nesse processo de interligação de eus presentes com eus passados, conforme temos insistido e, mais do que promover uma ligação, suscita um novo sentido, daí a existência de duplos. Aqui, chegamos à ideia fundamental que concerne ao cronotopo cemitério de pianos: trata-se do lugar por excelência da ressurreição. Recuperando a expressão de Carmelo, é o lugar que desempenha “o papel de *uma antecâmara que espelha* o local protegido ou de aconchego, *o regresso à origem*, a redoma luminosa. O porto de abrigo. Numa palavra: *a fonte da vida*” (CARMELO, 2012, p.146-147, grifo nosso). Destacamos no excerto acima as expressões “uma antecâmara que espelha”, “regresso à origem” e “fonte da vida” que, em certa medida, contêm os passos da busca nos romances em pauta. Essas três alegorias remetem aos três temas essenciais de nosso estudo: duplo, memória e renascimento, contidos no grande tema da busca.

O cemitério de pianos é o lugar em que os pianos antigos são guardados, empilhados e, até certo ponto esquecidos, o que nos permite compará-lo com a própria memória. Nesse “espaço” de nosso ser vamos, ao longo de nossa existência, acumulando lembranças, “empilhando-as” e, por necessidade do cérebro, “esquecendo-as”. Tais quais os pianos

antigos, algumas lembranças acabam ficando em lugares remotos da nossa memória e subitamente, por alguma associação voluntária ou involuntária, são recuperadas. De acordo com o que vimos em Lehrer, essas lembranças são redimensionadas pelo ato de lembrar. Os acontecimentos ou pessoas que ressurgem por esse ato, englobam o nosso eu passado, aquele que armazenou a lembrança e o nosso eu presente, o que a recupera. Por isso dizemos que convivem na narração em primeira pessoa dois eus: o original e seu duplo; o mesmo sem ser o mesmo.

O processo de restauração dos pianos antigos obedece ao mesmo processo que rege a memória, mecânico num caso e neurológico no outro. Os instrumentos que chegam para ser consertados recebem peças novas. Daí, no piano que resulta dessa ação, convivem peças antigas e peças novas. Trata-se, em tese, do mesmo piano. Mas o som que ele passa a produzir é outro, renovado pelas peças recém-instaladas. Há, inclusive, uma passagem em que Francisco Lázaro-pai compara a sua vida a um piano:

O cemitério de pianos era enorme. As tardes tinham o tamanho de gerações encadeadas. Eu escolhia um piano, abria-o e ficava a olhar para o seu mecanismo suspenso. Em todas as vezes, *não conseguia deixar de pensar que a minha vida*, diluída no tamanho daquelas tardes, *era exactamente como o mecanismo suspenso de um piano*: o silêncio frágil das cordas alinhadas, a perfeição geométrica da sua *quase morte*, *possível de ressuscitar* a qualquer momento (PEIXOTO, 2006, p. 74, grifo nosso).

O cemitério de pianos é o lugar secreto, proibido. É o lugar de resistência e de liberdade. É sagrado, porque se distingue dos demais, por revelar uma outra realidade, diferente daquela da existência cotidiana. Ali é possível o encontro de duas dimensões opostas: a morte e a vida, representadas pela aparição de Francisco Lázaro a sua neta, Íris. Quando a menina descobre o avô no cemitério de pianos, ela não se assusta nem se surpreende. O fato sobrenatural de um parente já falecido materializar-se e conversar com ela é encarado “sem sustos”, ao contrário do que alerta a mãe de Francisco Lázaro, no início da narrativa: “Há sustos lá dentro” (Ibid., p. 32). Com isso, vem a ideia de que mesmo o que escapa ao nosso entendimento deixa, por isso, de ser plausível. A imagem “fonte da vida” relacionada a esse cronotopo explica e autoriza a ressurreição do avô. Afinal, é o lugar de todas as possibilidades: “Era como se tivéssemos *aberto uma porta sobre a noite*. Diante de nós, *na escuridão do cemitério de pianos*, podiam estar *campos* cobertos pela noite, ou *um rio* coberto pela noite, ou *uma cidade inteira: adormecida ou morta*: coberta pela noite” (Ibid., grifo nosso). No cemitério de pianos, o sexo é simultaneamente amparado pela escuridão e

pelos pianos: “No cemitério de pianos, *a noite era negra*, era absoluta [...] E *deitava-a sobre um piano*: o seu corpo: o meu corpo: os nossos corpos” (Ibid., p. 89, grifo nosso). E a vida: “No fim do verão, soubemos que *foi nessa noite* que fizemos a Marta” (Ibid., grifo nosso). A Marta é a primeira filha do Francisco Lázaro-pai. De fato, o casamento dele com a moça que conhecera na pensão Flor de Benfica é apressado por esse fato: “Num instante, ela virou-se para mim, parou-se, olhou-me nos olhos: séria: *e disse que estava grávida*” (Ibid., p. 90, grifo nosso). Desse modo, o cemitério de pianos é o lugar da vida: nova ou recuperada, isto é, ressuscitada.

A noção de que mesmo as coisas aparentemente impossíveis, fantásticas ou sobrenaturais podem se realizar no cemitério de pianos está em íntima conexão com o mito da ressurreição do Cristo.

O monstro de duas cabeças: danação e salvação – o Tempo

De acordo com Massaud Moisés,

O tempo constitui um dos aspectos mais importantes – se não o mais importante – da prosa de ficção. Na verdade, é para ele que confluem todos os integrantes da massa ficcional, desde o enredo até a linguagem: dir-se-ia que o fim último, consciente ou não, de qualquer narrador consiste em criar o tempo (2002, p. 101, grifo nosso).

Nesse fragmento, o estudioso traz à luz a noção de que o desejo do narrador é, em última instância, criar o Tempo. Essa verdade se agrava no caso do narrador em primeira pessoa, visto que, para ele, o Tempo é simultaneamente um aliado a ser acalentado e um inimigo a ser combatido.

O narrador em primeira pessoa ocupa no Tempo

um lugar bem maior do que aquele tão parcamente concedido a eles no Espaço, um lugar, em verdade, prolongado sem medida, pois, como gigantes mergulhados nos anos, tocam eles, a uma só vez, aqueles períodos de suas vidas separados por tantos dias – tão distanciados no Tempo [...] São, portanto, vítimas desta circunstância e condição predominante: o Tempo (BECKETT, 2003, p. 10-11).

E mais:

Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um diamante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e perigoso. Não estamos meramente mais cansados por causa de ontem, *somos outros* [...] Assim como foi, esse dia é assimilado ao único mundo que tem realidade e significado, o mundo de nossa consciência latente, cuja cosmografia *sofre assim um deslocamento* (Ibid., p. 11, grifo nosso).

Ao contar a sua história ou, melhor dito, enquanto narra a sua história, o narrador em primeira pessoa compreende que “as aspirações de ontem foram válidas para o eu de ontem, não para o de hoje” (Ibid., p. 12). A vida não é “um evento único e primordial, é um acontecimento que *se repete* a cada dia” (Ibid., p. 17, grifo nosso). Em *Nenhum olhar* e em *Cemitério de pianos* observamos que o tempo cíclico adquire sentidos antagônicos e complementares. O primeiro, está a serviço do vazio da existência, que leva ao beco sem-saída próprio do trágico. A repetição encerra as personagens numa vida cujo esforço inútil remete a Sísifo, condenado a rolar montanha acima uma pedra que, tão logo atinge o topo, rola novamente montanha abaixo e assim sucessivamente, por toda a eternidade. Os raros momentos de crise que podem levar à transição, como, por exemplo, José, no Livro II, prestes a fugir com a mulher de Salomão, são “engolidos” pelo tempo cíclico. Preso a comportamentos e valores herdados, José sucumbe a eles e permanece onde sempre esteve. A sua lucidez, tensa, de que é possível criar para si uma vida diferente, resiste tão somente até o momento em que sua mãe pede para ele não ir. E o tédio da vida é substituído pelo sofrimento de saber que aquele breve instante de esperança, resulta em nada:

[...] *deixei que o instante único passasse* indistinto e que toda a minha vida se tornasse *um lugar penoso de instantes desperdiçados*, instantes desperdiçados antes do tempo, durante o fastidioso do seu tempo, depois da memória má do seu tempo, *no tédio de não ter e de não esperar nada*. Não vás. E não fui. *Não me perdeste, mãe. Perdi-me eu de mim próprio* (PEIXOTO, 2005, p. 134, grifo nosso).

Antes de desistir da fuga, José está suspenso no tempo: “Lá fora, o pátio *dourou-se* da luz do sol poente [...] Falta pouco para a claridade se estender no seu féretro negro. E, aqui, *dentro do que me envolve, permaneço num meio-dia quase perpétuo*” (Ibid., p. 131, grifo nosso). Ele permanece “num meio-dia” que remete à máxima claridade que o dia atinge nesse horário. E, então, logo depois de ter abortado o plano da fuga, José afirma:

Lentamente, *fecho as pálpebras a este sol* que olho de frente [...] Lentamente, *levanto as pálpebras*, e nas trevas deste quarto *vejo surgir este corpo* que, parado, *não me parece meu*. Aos poucos, *começo a tomar posse dele*: primeiro, os braços, levanto-os; depois, as pernas, sento-me na cama. *Sou eu de novo* [...] A noite é como a conheço: negra e profunda, a isolar-me dentro de si e a dizer-me que *também eu sou a noite que a noite é* (Ibid., p. 135, grifo nosso).

À luz do meio-dia que representa o encontro com a mulher amada sobrepõe-se a profundidade da noite do não encontro. Ao deparar-se com ele mesmo neste momento de ruína, José afirma: “Sou eu de novo”, ou seja, refere-se àquele mesmo eu que afirmara, em relação à mãe: “Sou teu filho e teu reflexo” (Ibid., p. 131, grifo nosso). Ora, a mãe de José vive “esquecida [...] entre as ruínas de um silêncio amordaçado” (Ibid., p. 134). Ao admitir que é um reflexo de sua mãe, José, apanhado nas garras da repetição, escolhe esse eu noturno em detrimento daquele outro, envolvido pela luz de um “meio-dia *quase* perpétuo”. Nesse sentido, a presença do advérbio “quase” antecipa o desfecho da história de amor de José com a mulher de Salomão. Ele “quase” fugiu com ela; “quase” escolheu a felicidade. Porém, o adjetivo “perpétuo” que acompanha o “meio-dia” é mais forte e, nesse caso, destruidor. A potência do tempo cíclico é canalizada, portanto, em *Nenhum olhar*, para a danação.

Em *Cemitério de pianos* encontramos esse mesmo adjetivo, “perpétuo”, mas ele adquire um sentido oposto, que se revela em plenitude na seguinte passagem:

Olhava para *os pianos mortos*, lembrava-me de como havia peças que *ressuscitavam* dentro de *outros pianos* e acreditava que *a vida toda poderia ser reconstruída dessa maneira*. Ainda não estava doente, os meus filhos cresciam e tornavam-se nos rapazes que, havia tão pouco tempo, eu próprio tinha sido. *O tempo passava*. E tinha a certeza de que *uma parte de mim*, como peças de pianos mortos, continuaria a funcionar *dentro deles* [...] Uma parte do meu pai *ressuscitava* quando me via ao espelho, quando existia e quando *as minhas mãos continuavam a construir* tudo aquilo que ele, secreto, tão próximo e tão distante, tinha começado. Então, pensava que havia *uma parte do meu pai que permanecia em mim* e que entregava aos *meus filhos para que permanecesse neles* até que um dia comessem a *entregar aos meus netos* [...] *Repetíamos-nos e afastávamos-nos. Éramos perpétuos uns nos outros* (Id., 2006, p. 272-273, grifo nosso).

No trecho acima, encontramos as expressões “ressuscitavam”; “reconstruída”; “ressuscitava”; “continuavam a *construir*”; “permanecia”; “permanecesse” que pertencem a um campo semântico comum, resumido na última sentença do período: “Éramos *perpétuos* uns nos outros”. Aqui, a repetição adquire um sentido de construção permanente que está

ausente em *Nenhum olhar*. A morte que ocorre no tempo nele próprio se regenera. As duas principais metáforas de *Cemitério de pianos* carregam o sentido do fluxo ininterrupto da vida: a maratona e o cemitério de pianos. Francisco Lázaro morre durante a corrida, mas vai ao encontro de seu pai; os pianos antigos estão temporariamente “mortos”, esperando para ser consertados, conforme atesta o fragmento do romance: “O piano que começou a arranjar era a parte de mim que ainda o esperava [...] *O pó cobriu-o e tornou-o indistinto* de todos os outros pianos que, ao seu lado, *morreram temporariamente*” (Ibid., p. 204, grifo nosso). Em *Nenhum olhar*, o pó da morte que torna todos indistintos jamais é espanado; em *Cemitério de pianos*, esse pó remete à Fênix, que dele ressurge. O tempo, aqui, restaura perpetuamente não somente o Lázaro romanesco, mas também a esperança. A operação do milagre se dá pelo entendimento de que a divindade chamada Tempo, por ser um instrumento de morte, é, por essa mesma razão, a condição da ressurreição e da salvação.

A questão identitária

Observamos que o fenômeno do duplo suscita diversos questionamentos. Nos dois romances em questão, destacamos o fato de que os narradores-protagonistas, sendo pais e filhos, compartilham, para o bem e para o mal, os próprios nomes, as profissões e, muitas vezes, os sentimentos. Para nosso estudo, o fato de que são os narradores da própria história é essencial para a investigação que busca demonstrar que, ao empreenderem essa tarefa, desdobram-se em duplos de si mesmos.

Verificamos que o duplo, para Freud, pode trazer à tona um sentimento de estranheza, que, ao partir do mais familiar, pode chegar ao total estranhamento. Rank explica que o duplo surge como uma maneira de vencer o medo da morte, do desaparecimento. Nesse mesmo sentido, Rosset nos esclarece o papel que a sombra assume diante do fenômeno do duplo.

Observamos que o homem, num dado momento, percebe que sua existência não se restringe à materialidade. Descobre em si a alma. Como forma de vencer o medo da morte, atribui a essa sua parte anímica a imortalidade. Desse modo, se o corpo desaparece o mesmo não acontece com a sua alma. Ocorre, então, o que Bravo denomina “a abertura para o espaço interior do ser” (BRAVO, 2002, p. 267), o que “força ao *abandono progressivo* do postulado da unidade da consciência, da identidade de um sujeito, única e transparente” (Ibid., grifo

nosso). Nesse desdobramento da unidade, nesse reconhecimento da condição dialética do ser, surgem os conflitos que passam do exterior para o interior.

Podemos pensar que as narrativas em primeira pessoa expressam esteticamente uma tensão que se apóia na existência de duplos desses narradores, esses “outros possíveis”, desdobramentos de outros eus. Existe, pois, nas narrativas em primeira pessoa, um duplo enredo que, amparado pelo tratamento formal dado pelo autor, se desenvolve de maneira a desvelar o eu que narra e simultaneamente o seu duplo, numa dicotomia que potencializa a complexidade da questão identitária. Se, por um lado, a linguagem escrita, nas autobiografias, está a serviço da descoberta, da revelação de quem sou eu, por outro, somente quando dou início à narração de minha vida é que se torna possível, tanto para o leitor como para mim mesmo, compreender que a construção de um eu promove inexorável e simultaneamente a construção de um outro eu, produto das minhas reflexões, de valores que dizem respeito à minha memória do passado somada à minha memória do futuro, à nostalgia e à idealização. Não podemos afirmar que o duplo é mais verdadeiro do que o seu modelo, ou vice-versa. Em *Nenhum olhar* e em *Cemitério de pianos* não cabe a nós apontar quais são as verdades e as mentiras dos narradores em primeira pessoa. Conforme o próprio Bakhtin:

De dentro do vivenciamento a vida não é trágica, nem cômica, nem bela, nem sublime para o indivíduo que a vivencia concretamente e para quem tem com ele um vivenciamento empático; só na medida em que eu saia do âmbito da alma que vivencia a vida, que ocupe uma posição firme fora dela, revista-a de carne exteriormente significativa, cerque-a de valores transgredientes à sua tendência concreta (o fundo, o ambiente como meio e não como campo de ação-horizonte), a vida dessa alma me aparecerá numa luz trágica, assumirá uma expressão cômica, tornar-se-á bela e sublime (2003, p. 64).

O que pretendemos compreender nessas duas obras é a natureza dupla do narrador em primeira pessoa: o seu reflexo narrado que se torna seu duplo. O princípio do distanciamento elevado ao quadrado ou, em outras palavras, uma segunda instância desse movimento que, em sua plenitude, consiste não somente na abrangência de uma autoconsciência (autor-narrador/personagem), mas da abrangência de uma autoconsciência que é presentificada no momento mesmo de sua evocação (autor-narrador/personagem-duplo). Nesse sentido,

O excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor. Mas para que esse broto efetivamente desabroche na flor da forma concludente, urge que o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste. Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo,

ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele como excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento (Ibid., p. 23).

Em certa medida, o duplo é, também, o broto que desabrocha em flor. Ele é o desdobramento de um modelo que expressa conhecimento, vontade e sentimento e, também ele, revela conhecimento, vontade e sentimento. O fenômeno do duplo aliado à questão da narração em primeira pessoa agrava a cisão que, em última instância, provoca os conflitos, as crises que dizem respeito à questão: quem sou eu? Em ambos os casos, trata-se de uma “justaposição dolorosa no seio do mesmo indivíduo” (GIRARD, 2011, p. 58).

Para Flávio Aguiar,

A imagem central da Bíblia é a da *transformação*, seja a da água em vinho ou a do vinho em sangue. Uma coisa *pode vir a ser outra*, essa é a grande lição bíblica nesse sentido, ou ainda, uma coisa *pode revelar-se outra* (2004, p. 275, grifo nosso).

Podemos pensar que o tema que permeia nosso estudo é o tema da busca. Por meio da narração de suas vidas, as personagens-protagonistas dos romances *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* empreendem uma jornada em que elas buscam ora *a si mesmas no* outro, no caso dos duplos vivos, isto é, os pais e os filhos, os irmãos gêmeos ora *em si mesmas o* outro, o seu próprio “outro”, narrado. Nessa tarefa, o tempo “real” é abolido e a narração é regida por um relógio cujo mecanismo é acionado pela intangível e incomensurável faculdade da memória. Conforme narram, cada uma das personagens deixa revelar um outro eu que, em alguns momentos, busca negar seus eus passados e, em outros, busca tão somente redimi-los. Nesse confronto, abre-se a possibilidade de transformação. Ainda que os fatos não sejam passíveis de mudanças, sedimentados que estão no tempo do já-vivido, a compreensão desses mesmos acontecimentos à luz de um novo eu promove a possibilidade de um devir. Afinal,

quando vamos ao encontro do passado, por meio da memória, partimos do presente. É do hoje que parto rumo ao passado. Trago comigo a memória dos tempos: um tempo externo – objetivo, histórico, datado, irreversível; e um tempo interno – subjetivo, vívido, reversível. Este último é, também, o *tempo do mito, do místico, das religiões* – um tempo circular – que, a cada narrativa, *reinicia o ciclo* e o círculo que lhe dá *novo significado*, e o conserva (BRANDÃO, 2008, p. 25).

Essas personagens emergem de uma nação cuja vocação para a busca é condicionada cultural e historicamente, como vimos anteriormente. Somado a isso, representam o homem comum, o pastor de ovelhas, o carpinteiro, a empregada doméstica, a dona de casa. Conformados a viver de seus “afazeres desprovidos de transcendência”, acabam por transformar suas existências ordinárias em jornadas míticas. Conforme Michel Maffesoli:

E podemos nos perguntar se os *cavaleiros do Graal pós-modernos* não são, justamente, os aventureiros do cotidiano, que já não projetam suas esperanças em hipotéticos ideais distantes, mas que se dedicam a viver – no melhor dos casos, de uma maneira qualitativa – o dia-a-dia como uma forma de *intensidade existencial* (MAFFESOLI, 2003, p. 57, grifo nosso).

Nos romances ora analisados, essa *intensidade existencial* é representada nomeadamente pela repetição e pela duplicação. Ao narrarem as suas vidas, por pequenas que possam ser, inserem-nas num contexto maior, onde “o redobramento é a marca simbólica do plural. Por isso, *cada um torna-se outro* (Ibid., p. 65).

Por essa razão, as escritas do eu podem ser tomadas como repositórios de um outro possível. Tal como nas Sagradas Escrituras, “uma coisa pode vir a ser outra” ou “pode revelar-se outra”. Nesse sentido, podemos pensar que a busca empreendida pelos narradores em primeira pessoa, em *Nenhum olhar* e em *Cemitério de pianos*, tomados em conjunto, ressignifica a trajetória do Cristo. À ideia de ressurreição contida no mito, justapõe-se a noção de desdobramento. O duplo, narrado e refletido, conserva em seu âmago a “natureza híbrida da vida, o perpétuo enredar da esperança com o desespero, do inverno com a primavera, da meia-noite na vida dos homens com o seu meio-dia” (STEINER, 2001, p. 142).

De acordo com Jean Lauand,

alguns estudiosos consideram a pergunta fundamental do *Hamlet* não o famoso “*to be or not to be...*”, mas uma sentença aparentemente sem a menor importância, que é, no fundo, a mais essencial. Trata-se da primeiríssima fala da peça: é de noite e, ao aproximar-se para a troca de turno de sentinelas, um dos guardas faz a decisiva pergunta: - **Who’s there?** (2012).

Além disso, Lauand afirma que:

De fato, para Edward Yastion, um notável diretor de *Hamlet*, “Quem está aí?” é que é a *questão* e a peça inteira busca responder a ela. O próprio “*to be or not to be*” remete, afinal, a: “Quem sou eu?”. Quem está aí? Quem sou eu? Quem é você? Quem é Fernando Pessoa; quem, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Bernardo Soares? Quem está aí? Quem é o rei Claudius? “Quem sou eu? Quem está aí?” (Ibid.).

Nesse sentido, as escritas do eu buscam responder a “quem está aí”, no passado, no presente e, inevitavelmente, no futuro. O narrador em primeira pessoa se vale da autobiografia como um recurso de metalinguagem e desempenha, em certa medida, um papel, usa um “disfarce”. Lauand alerta que “o próprio Cristo, diversas vezes, vale-se do recurso do teatro e como que brinca de desempenhar um papel, e, por assim dizer, disfarça-se, camufla-se, para possibilitar a seus interlocutores a captação de uma verdade que, de outro modo, seria inacessível para eles” (Ibid.). Lauand afirma que:

É uma constante nas aparições de Cristo ressuscitado. Os discípulos de Emaús (Lc 24) eram incapazes de ver que era Cristo quem estava a seu lado (*oculi illorum tenebantur*) e ouvem “o forasteiro” expor tudo “desde Moisés passando por todos os profetas” e só horas depois O reconhecem na fração do pão. Uma possibilidade de conversão e de sair do erro que lhes teria sido negada se Cristo se auto-apresentasse desde o início: a sutileza e o disfarce operam aqui como recursos pedagógicos, de refinada caridade. A auto-ocultação da identidade de Cristo, que se faz passar por um desconhecido e assume feições irreconhecíveis (ou semi-irreconhecíveis...), é a chance de que eles se abram aos fatos e reflitam sobre as razões da Escritura, apresentadas por Cristo que não se manifesta como tal precisamente para deixar que a realidade fale por si, sem a intromissão avassaladora de Sua autoridade (Ibid.).

Ao narrarem as suas vidas, as personagens-protagonistas de *Nenhum olhar e Cemitério de pianos* promovem a assunção de duplos. Nesse fenômeno, reside a compreensão de que o eu não é estático; é dinâmico:

E este ser que eu sou não é coisificado, não é estático: o “*to be or not to be*” refere-se a um ser dinâmico, ao *ultimum potentiae* do homem, ao máximo do que se pode ser, como tantas vezes diz Tomás de Aquino. Daí que a pergunta “Quem sou eu?” vá acompanhada de outra, inseparável: “O que vai ser de mim?”. Ou como se diz na *Tabacaria* de Fernando Pessoa: “Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?” (Pessoa ou Álvaro de Campos? *Who’s there?*). Um *to be* dinâmico e que envolve a abertura para o outro (Ibid.).

À pergunta fundamental: “quem sou eu?” justapõe-se outra: “O que vai ser de mim?”. A busca pelo autoconhecimento, que se pretende encontrar por meio da narração, é, em última instância, o anseio de reviver, no outro possível, narrado e duplicado. As epígrafes que abrem *Cemitério de pianos* revelam o sentido dos romances em primeira pessoa aqui em questão. Primeiro, a forma verbal latina, que domina o branco de uma página por inteiro: “RESURRECTURIS” e que pode ser traduzida por: “Para aqueles prestes a reviver”. Trata-se de uma expressão que contém, pois, o sentido da morte e da vida, simultaneamente. Logo em

seguida, uma citação em inglês, retirada do romance *When we were orphans*, de Kazuo Ishiguro, publicado em 2000, que, em nossa tradução livre do inglês, alerta que:

Para aqueles como nós, nosso destino é enfrentar o mundo como órfãos, perseguindo através de longos anos as sombras de nossos pais desaparecidos. Não há remédio para isso, a não ser tentar levar a cabo a nossa missão, da melhor maneira possível, pois até termos feito isso, não nos será permitida nenhuma calma.

Por fim, em português, um fragmento bíblico, retirado do Evangelho de João (17, 20-26) que condensa o sentido expresso no romance: “Tu, ó Pai, estás em Mim e Eu em Ti, que também eles estejam em Nós, para que o mundo creia que Tu Me enviaste. Dei-lhes a glória que Tu Me deste, para que sejam um como Nós somos Um”.

Se, em *Nenhum olhar*, a crença no eterno renascimento é tratada a partir de sua negação, onde os duplos reforçam a ideia da aniquilação, em *Cemitério de pianos* o mito da ressurreição é revisitado com vistas a expressar uma cosmovisão cujo cerne reside na afirmação contundente da perpetuidade por meio dos filhos e, também, dos duplos que se presentificam no momento mesmo da narração.

Podemos pensar que a trajetória do Cristo na Terra, considerada como a misericórdia suprema de Deus, que dá seu próprio filho em sacrifício para salvar todos os homens, permeia os dois romances que, tomados a princípio como obras independentes uma da outra, deixa revelar, no final de nossa investigação, a ideia de que em *Nenhum olhar* a promessa de salvação é suprimida para, em seguida, surgir potencializada em *Cemitério de pianos*, justamente pela oposição que se estabelece. Em certa medida, as duas obras de José Luís Peixoto dialogam entre si e podem ser tomadas como romances especulares. De um lado, a face noturna da redenção, que arrasta as vidas para o mais profundo, que as faz submergir. Nas palavras de José-pai: “Penso: um castigo é a vida, um castigo sem falta ou pecado, *um castigo sem salvação*” (PEIXOTO, 2005, p. 55) ou nas da mulher de Salomão: “Tive a certeza de que *era a última vez*” (Ibid., p. 179, grifo nosso); de outro, a solar, que as resgata infinitamente e as faz emergir sempre e sempre, conforme afirma Francisco Lázaro-filho: “nunca chegará a última vez” (Id., 2006, p. 230). A jornada feita no tempo para resgatar o tempo, em *Cemitério de pianos*, “é como uma lâmpada que recusa apagar-se no meio da Noite” (LOURENÇO, 1999, p. 15) de *Nenhum olhar*. A questão identitária se constrói e se estabelece em ambos os romances por meio da repetição e da duplicação: para os narradores em primeira pessoa, isto é justamente o seu céu; ou a sua cruz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos depararmos com duas obras concebidas em nosso próprio tempo, enfrentamos um problema que se refere à distância necessária para a observação do senso histórico. *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*, de José Luís Peixoto, publicadas respectivamente em 2000 e em 2006 se inscrevem no tipo de obra cuja ausência de uma perspectiva histórica, ao mesmo tempo em que incita o pesquisador a enfrentar esse desafio extra, provoca uma preocupação quanto à profundidade de sua análise.

Entretanto, podemos fazer do Tempo um nosso aliado, considerando que não acreditamos na sua realidade tão somente objetiva, mas sim na sua reatualização constante, por meio do mito. Na justaposição dos dois romances, alinhamos a exiguidade e a perenidade temporais, o novo e o eterno. Nesse sentido, podemos pensar que, para nosso estudo, a noção de tempo histórico é menos crucial do que havíamos imaginado.

A contemporaneidade das obras acaba por ser, pois, um aspecto que enfatiza a importância do mito como conciliador, especialmente numa época marcada pela incerteza, pela fragmentação e pela descontinuidade, de forças que sobrepujam o poder humano, como o próprio Tempo. Em *Nenhum olhar* e em *Cemitério de pianos*, observamos que o problema do narrador em primeira pessoa, tratado sob a óptica do duplo, está em íntima conexão com a questão temporal. Passado, presente e futuro são relativizados e reorganizados por meio da memória, realidade tão essencial quanto fugidia da autoconsciência.

O nosso intuito primeiro é defender a tese de que o narrador em primeira pessoa promove a assunção de um duplo. Isso porque, quando se dispõe a contar a sua vida, aciona mecanismos mnemônicos que, ao mesmo tempo em que trazem do passado as lembranças, as recria e as conforma ao presente. Desse modo, o “eu” que narra não é o mesmo que se presentifica na narrativa, pois este é o seu duplo, fruto das transformações operadas pelo Tempo.

Contudo, *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* são duas obras que deixam entrever uma concepção de mundo cristocêntrica e, portanto, estão pautadas pelo mito. Nesses romances, José Luís Peixoto se ocupa de reconfigurar o mito da busca da salvação. As suas personagens encarnam, pois, o homem universal, cujas questões ontológicas são atemporais. Se, por um lado, como narradoras em primeira pessoa, tornam-se, simultaneamente,

manipuladas e manipuladoras pelo e do Tempo, como representação da busca do homem pela redenção, são míticas e, portanto, fundadoras de uma realidade supratemporal.

Desse modo, tanto o leitor de hoje quanto o de cem anos atrás é capaz de se identificar com os Josés e os Franciscos aqui apresentados; com Moisés e Elias; com o velho Gabriel; com Salomão e mestre Rafael; com a cozinheira e a sua filha; com Simão, Marta e Maria. A questão da busca da salvação é comum a todos eles. E a todos nós. Tomados em conjunto, *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* ressignificam a trajetória do Cristo. No processo de justaposição das obras, observamos que alguns aspectos se interpenetram. Nativas de mundos distintos, criados em separado pelo escritor, as personagens alinham-se no modo como se expressam, por meio da primeira pessoa, e fundem-se na sua motivação, isto é, a busca pela salvação.

Antes de iniciarmos a investigação propriamente dita de *Nenhum olhar* e de *Cemitério de pianos*, nos propusemos a traçar um panorama da literatura portuguesa contemporânea, na medida em que, de acordo com Antonio Candido, fatores externos são internalizados no texto. Nesse sentido, afirmamos que Portugal e o cristianismo são duas influências decisivas nos romances em pauta. No âmbito da contextualização histórico-cultural das obras, buscamos, ainda, na obra de Miguel Real, intitulada *O romance português contemporâneo* (2012) os fatores que influenciaram o nascimento da chamada Nova Literatura portuguesa. Notamos que a geração de escritores à qual pertence José Luís Peixoto, ou seja, pós ano 2000, dirige-se para um público global. De acordo com Miguel Real, três características são comuns a esses autores: 1) O regresso à fonte mais tradicional do romance – a capacidade de contar uma história; 2) Uma concepção lúdica do romance e 3) O cosmopolitismo. Por conta desse aspecto, vimos que Portugal vive, hoje, uma época de ouro no campo do romance. Autores como José Luís Peixoto têm seus livros publicados em mais de uma dezena de países.

Ressaltamos, também, a estreita relação que o escritor estabelece com os seus leitores, por meio de sua página em uma rede social e de um *site*, na internet. Consideramos que se trata de uma novidade propiciada pela tecnologia, mas que revela, mesmo assim, uma louvável intenção de aproximação que é, em última instância, benéfica para a expansão da literatura portuguesa contemporânea.

No chamado “primeiro capítulo”, fizemos uma breve exposição da teoria que concerne ao foco narrativo e, nele, privilegiamos o que os estudiosos tinham a nos dizer acerca do narrador em primeira pessoa. Deparamos-nos, então, com tipologias tais como o monólogo

interior, o fluxo de consciência e o solilóquio. Também procuramos compreender o papel da memória e, intrínseco a ela, o problema do tempo no processo de construção das escritas autobiográficas. Compreendemos ser este um capítulo introdutório ao tema, que não supõe esgotá-lo ou mesmo abrilhantá-lo. Nosso intuito é tão somente tornar o leitor capaz de acompanhar a análise propriamente dita dos romances, presente nos capítulos denominados “O foco narrativo em *Nenhum Olhar*” e “O foco narrativo em *Cemitério de pianos*”.

Analizamos, pois, as personagens, em ambas as obras, a partir de sua condição de narradoras. Buscamos concentrar nossos esforços nesse sentido levando em conta o plano da expressão. Em certa medida, alcançamos o nosso objetivo, visto que, para o nosso estudo, importa compreender que as autobiografias, autonarrativas ou narrativas memorialísticas são escritas em primeira pessoa e que, por essa razão, ao contarem a sua história, as personagens constroem e revelam simultaneamente, uma *imago hominis*, por meio de seu discurso. Concluímos que ambos os romances dão ensejo a questões identitárias que somente poderiam ser resolvidas por meio da existência dos narradores em primeira pessoa e dos “outros possíveis”, ou seja, os duplos.

Feito isto, apresentamos o capítulo “O duplo em *Nenhum olhar* e em *Cemitério de pianos*”, desdobrado em doze subtítulos. Nessa parte de nossa investigação, decidimos por tratar do fenômeno do duplo ao mesmo tempo, em ambos os romances. Menos por ousadia e mais por uma questão de coerência no desenvolvimento da interpretação, aqui, analisamos as duas obras em conjunto. Conforme afirmamos anteriormente, há uma espécie de alinhamento entre os romances. No que concerne à questão do duplo esse alinhamento se agrava a ponto de se transformar em uma fusão.

Compreendemos que a questão do duplo, em *Nenhum olhar* e em *Cemitério de pianos* está inexoravelmente ligada ao mito da busca da salvação. Os duplos que identificamos são o símbolo dessa busca. Nesse sentido, tal como o “eu” original se desdobra num duplo, o capítulo dedicado a esse fenômeno se decompõe para possibilitar a compreensão: 1) das personagens como um todo acabado; 2) da condição ambígua de enganador e enganado que define o narrador em primeira pessoa e o duplo; 3) da necessidade de vencer a morte; 4) da peculiaridade do defunto-autor; 5) da hereditariedade como geradora de duplos; 6) do sacrifício como caminho para a redenção; 7) dos irmãos gêmeos como duplos por excelência; 8) da memória como construtora de sentido; 9) dos objetos que são, também, a medida do

tempo; 10) dos microenredos da arca e do cemitério de pianos; 11) dos dois aspectos primordiais do Tempo; 12) da questão identitária que permeia os romances.

Como força catalisadora desses aspectos concernentes à questão do duplo, observamos uma concepção de mundo cristocêntrica. Recorrentes em ambos os romances, as noções de desdobramento, de regresso à origem e de eternidade são, em certa medida, os sinalizadores na jornada de cada uma das personagens. Conformadas a uma existência que é da ordem do profano, do histórico, por meio da narração e da assunção de seu duplo, as personagens de José Luís Peixoto inserem-se num contexto maior. À ideia de ressurreição contida no mito da Paixão de Cristo, justapõe-se a noção de duplicação.

O tema da busca ganhou em nosso estudo uma grandeza inesperada. Ao refletirmos acerca do narrador em primeira pessoa e de seu desdobramento, chegamos à ideia de que o intuito daquele que escreve a autobiografia é vencer o medo da morte. Ao tomar consciência de seu papel no mundo, ou seja, no processo de construção identitária, repousa o desejo de permanência. Porém, concluímos que, mais além, o narrador busca a sua salvação. É este o objetivo da luta que ele trava no Tempo e contra o Tempo. Portanto, nestes dois romances, frutos de nossa época, o mito da salvação é revisitado.

A questão é tão mitológica quanto atual [...] O que faz sobreviver um mito é o fato de ele reocupar permanentemente os novos objetos, as novas paisagens vivenciais, as novas configurações. É como se o mito apenas se desse a ver no momento em que é recebido e modelado pelo presente. E a “História” seria, portanto, um modo elementar de atualizar o mito, de o converter em ato corrente, mas num ato que pode ser exercitado e exorcizado pelas nossas mãos, pelo caudal da nossa imaginação (CARMELO, 2012, p. 27-28).

No fragmento acima, Luís Carmelo traduz o papel do mito, explica a sua inesgotável capacidade de percorrer a História, de se converter na história, agora com minúscula, de pastores, carpinteiros e cozinheiras, personagens comuns de vidas pequenas, insignificantes, se pensadas a partir de uma perspectiva capitalista, mas épicas, nesses mundos criados pela imaginação do escritor. Capazes de retornar do além para, por meio da narração, renascerem; de sacrificar-se em prol do bem comum; de lutarem até o limite de suas forças físicas e mentais para provar a si mesmas e ao resto do mundo que o possível é o futuro do impossível.

Refêns de um tempo cíclico, as personagens de José Luís Peixoto são, acima de tudo, resilientes como o próprio Cristo. Levadas a extremos, mesmo aquelas que sucumbem, assim

o fazem convictas. Em momento algum, são autocomplacentes. Os suicídios de José e de mestre Rafael, em *Nenhum olhar*, são, também uma forma de resistência, num mundo cujo sentido é o Nada e, do mesmo modo, a morte de Francisco Lázaro, por exaustão, em *Cemitério de pianos*, é a reafirmação de uma vontade que, conforme ele mesmo afirma, “tem o tamanho de uma lei da terra” (PEIXOTO, 2006, p. 213). Por essa razão, podemos pensar que em *Nenhum olhar* e em *Cemitério de pianos* há uma reatualização da jornada do Cristo.

Para Erich Auerbach,

Cada peça do teatro medieval surgido da liturgia é parte de um contexto e, mais propriamente, do mesmo contexto: *parte de um drama único e imenso*, cujo começo é a criação do mundo e o pecado original, *cujo ponto culminante é a Encarnação e a Paixão*, e cujo final, ainda futuro e esperado, é o retorno de Cristo e o Juízo Final [...] *Todos os acontecimentos da História Universal estão fundamentalmente contidos neste grande drama*, e todas as posições de altura e baixeza do comportamento humano, assim como todos os níveis da sua manifestação estilística, têm no seu seio a sua justificativa moral e estética de existência, justificativa bem fundamentada. De tal forma, não há motivo para *uma separação entre o sublime e o baixo-quotidiano*, os quais já *aparecem na vida de Cristo unidos de maneira indissolúvel*. Também não há motivo para se preocupar com a unidade de lugar, de tempo ou de ação, pois *há somente um lugar: o mundo; um tempo: o agora*, que é sempiterno, desde o princípio; e *uma só ação: queda e salvação do homem* (2004, p. 137-138).

Os romances de José Luís Peixoto aqui analisados, apresentam, pois, uma concepção de mundo cristocêntrica. Em *Nenhum olhar*, vemos representada a queda do homem; em *Cemitério de pianos*, a sua salvação. Em ambos os casos, o baixo cotidiano se aproxima do sublime, do sagrado, por meio do mito. Conforme narram as suas vidas, cada uma das personagens revela um outro “eu”. No confronto entre o modelo e o seu duplo, abre-se a possibilidade de transformação, pautada na trajetória do Cristo na Terra, cujo ápice, o drama da Paixão, promove a redenção dos homens. Nesse sentido, tomamos as palavras de Auerbach:

Falar de uma progressiva *secularização do drama da Paixão* leva a mal-entendidos, como geralmente acontece. Pois o “*século*”, *o mundo*, *está incluído desde o princípio e de forma fundamental nestes dramas*, e não é o caso de se falar em mais ou menos; uma verdadeira secularização só tem lugar quando a moldura é destruída, quando a ação mundana se torna independente; isto é, quando são representadas de maneira séria ações humanas, afora aquelas determinadas pelo pecado original, pela Paixão e pelo Juízo Final na história universal cristã; *quando há outras possibilidades de compreensão e de representação dos acontecimentos humanos ao lado desta, que reivindica ser a única verdadeira e válida*. Também a

transferência dos acontecimentos para um contexto contemporâneo, que, aos nossos olhos, é anacrônica, está perfeitamente em ordem (Ibid., p. 139).

Enfim, se, conforme Nicole F. Bravo afirma, o fenômeno do duplo, em comparação com a novela, com o drama, com a poesia, com o cinema e com as artes plásticas, é mais raramente observável no romance (2002, p. 262), esperamos que a nossa investigação contribua, de alguma forma, para estudos futuros acerca das suas manifestações no romance português contemporâneo.

Tomados em conjunto, *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*, ao fim e ao cabo, recontam a mesma história: o mito da busca do homem para o sentido da sua existência. Um livro leva ao outro. Espelhos invertidos, num a resposta é o negro que recobre o Nada absoluto. No outro, o halo luminoso que envolve a vida eterna.

BIBLIOGRAFIA

- ALVAREZ, Aurora G.R. As versões do mito de Narciso: do relato à imagem. In: LOPONDO, Lílian; ALVAREZ, Aurora G.R. (orgs). **Leituras do duplo**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011, p. 63-99.
- AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso** – a construção do *ethos*. São Paulo: Contexto, 2008.
- AGUIAR, Flávio. Ressonâncias da Bíblia na literatura. In: FRYE, Northrop. **Código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis** – a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. **Dicionário analógico da língua portuguesa**. Brasília: Thesarus Editora/Coordenada Editora de Brasília, 1983.
- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Questões de Literatura e de Estética** – a teoria do romance. 4. ed. São Paulo: UNESP, 1998.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BECKETT, Samuel. **Proust**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. 3. impressão. São Paulo: Paulus, 2004.
- BLANK, Renold J. **Escatologia da Pessoa**. 8. ed. São Paulo: Paulus, 2010.
- BRANDÃO, Vera M. A. T. **Labirintos da memória: quem sou?** São Paulo: Paulus, 2008.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (org.) **Dicionário de mitos literários**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.

CARMELO, Luís. **A luz da intensidade**: figuração e estesia na literatura contemporânea – O caso José Luís Peixoto. Lisboa: Quetzal, 2012.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1981.

CUNHA, Carla. Duplo. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=841&Itemid=2 Acesso em: 12 de dezembro de 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CROCE, Benedetto. **Breviário de estética**. São Paulo: Ática, 2001.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FIORIN, José Luiz; BARROS, Diana Luz P. de. (orgs) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 2003.

FORSTER, E.M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1969.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Obras Completas**. v. XVII. História de uma neurose infantil e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, s.d.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2002.

GIDE, Andre. Diário, 27 de julho de 1922. In: BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 97.

GIRARD, René. **Dostoiévski: do duplo à unidade**. São Paulo: Realizações, 2011.

_____. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2002.

HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HANNS, Luiz Alberto. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 21. ed. São Paulo: Loyola, 2011.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ISHIGURO, Kazuo. ***When we were orphans***. London: Faber and Faber, 2000.

JAMES, Henry. **Pelos olhos de Maisie**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Retrato de uma senhora**. Trad. Gilda Stuart. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária** – introdução à ciência da literatura. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

LAUAND, Jean. Jesus lúdico - notas sobre a pergunta fundamental de Shakespeare: *who's there?* Disponível em: <http://www.hottopos.com/geral/jeanwho.htm> Acesso em: 29/03/2012.

LEHRER, Jonah. **Proust foi um neurocientista** – como a arte antecipa a ciência. Rio de Janeiro: BestSeller, 2010.

LEITE, Lígia Chiappini M. **O foco narrativo**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LLOSA, Mario Vargas. **Cartas a um jovem escritor**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

LOPONDO, Lílian; SUELOTTO, Kátia. A intersecção discursiva em *Nenhum olhar*, de José Luís Peixoto. **Revista Itinerários**, Araraquara, n. 26, p. 245-255, 2008.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix, 1976.

LURKER, Manfred. **Dicionário de figuras e símbolos bíblicos**. São Paulo: Paulus, 1993.

MALLARMÉ, Stéphane. (epígrafe). In: BACHELARD, Gastón. **A intuição do instante**. Campinas, SP: Verus Editora, 2007, p. 61.

MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno**: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **A análise literária**. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. **Machado de Assis** – ficção e utopia. São Paulo: Cultrix, 2001.

NAVA, Pedro. **Baú de ossos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 41.

PASCOAES, Teixeira de. **Obras completas**. v. 1. Lisboa: Bertrand, s.d., p. 292-293.

PEIXOTO, José Luís. **Nenhum olhar**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. **Cemitério de pianos**. Lisboa: Bertrand, 2006.

_____. **A criança em ruínas**. Braga, Vila Nova do Famalicão: Quasi, 2007.

_____. **Revista Visão**. Dezembro de 2011.

_____. **Revista Visão**. Fevereiro de 2012.

_____. **Revista Volta ao Mundo**. Março de 2012.

_____. O possível é o futuro do impossível. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=L5OsRTKj2Ng> Acesso em: 15 de maio de 2012.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de História da cultura clássica**. vol. 2. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1984.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1974.

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

RANDOM HOUSE Dictionary, The. New York: Random House, 1991.

RANK, Otto. **O duplo**. Rio de Janeiro: Brasília, 1939.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo: 1950-2010**. Alfragide: Caminho, 2012.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa – o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa – a configuração do tempo na narrativa de ficção**. v. 2. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo – ensaio sobre a ilusão**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SANTOS, Elaine Cristina Prado dos. Orfeu reflectido: uma entrada especular no outro mundo. In: LOPONDO, Lílían; ALVAREZ, Aurora G.R. (orgs). **Leituras do duplo**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011, p. 101-119 .

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

STEINER, George. **Nenhuma paixão desperdiçada**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

STEVICK, Philip (ed.) **The theory of the novel**. New York/London: Free P/Collier-McMillan, 1967.

SUELOTTO, Kátia C. F. M. **Cronotopia e tragicidade em *Nenhum olhar***, de José Luís Peixoto. 2007. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Literatura Portuguesa – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre; NAQUET, Pierre-Vidal. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WAGNER, Eugênia Sales. **Hannah Arendt & Karl Marx – o mundo do trabalho**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.