

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Natália Ubirajara Silva

***NENHUM OLHAR E CEMITÉRIO DE PIANOS, DE JOSÉ LUÍS
PEIXOTO: A SAGRADA ESCRITURA TRANSFIGURADA***

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Jane Fraga Tutikian

Porto Alegre

2016

Natália Ubirajara Silva

NENHUM OLHAR E CEMITÉRIO DE PIANOS, DE JOSÉ LUÍS
PEIXOTO: A SAGRADA ESCRITURA TRANSFIGURADA

Tese de Doutorado em Literaturas Portuguesa e Luso-africanas apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Jane Fraga Tutikian

Linha de Pesquisa:
Literatura, Imaginário e História

Porto Alegre

2016

CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Natália Ubirajara
Nenhum olhar e Cemitério de pianos, de José Luís
Peixoto: a Sagrada Escritura transfigurada / Natália
Ubirajara Silva. -- 2016.
234 f.

Orientadora: Jane Fraga Tutikian.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. José Luís Peixoto. 2. Hipertextualidade. 3.
Hermenêutica bíblica. 4. Imagética. 5. Tipologia e
Escatologia. I. Tutikian, Jane Fraga, orient. II.
Título.

Natália Ubirajara Silva

*NENHUM OLHAR E CEMITÉRIO DE PIANOS, DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO: A SAGRADA
ESCRITURA TRANSFIGURADA*

Tese de Doutorado em Literaturas Portuguesa
e Luso-africanas apresentada como requisito
parcial para a obtenção do título de Doutora
pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 17 nov. 2016.

Prof.^a Dr.^a Jane Fraga Tutikian – Orientadora

Prof.^a Dr.^a Maria da Glória Bordini – UFRGS

Prof. Dr. Daniel Conte – FEEVALE

Prof.^a Dr.^a Rejane Pivetta de Oliveira – UNIRITTER

AGRADECIMENTOS

À minha família: meu pai, Milton; minha mãe, Elizete; minha avó, Dulce; minhas irmãs, Camila e Adriana; meu cunhado, Jesus; meus sobrinhos, Bruna, Mateus e Luísa, pelo apoio, incentivo e compreensão ao longo de todo o percurso.

Aos amigos e colegas que torceram por mim em todas as etapas da pesquisa.

À professora Jane Tutikian, pela liberdade concedida e pela confiança em mim depositada.

Aos professores da banca avaliadora, pela disponibilidade e pelas contribuições para o enriquecimento do trabalho nas etapas preliminares de qualificação.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Árvore genealógica das personagens de <i>Nenhum olhar</i>	28
Figura 2 – Árvore genealógica das personagens de <i>Cemitério de pianos</i>	36
Tabela 1 – Estrutura do Livro I de <i>Nenhum olhar</i>	28
Tabela 2 – Estrutura do Livro II de <i>Nenhum olhar</i>	33

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Ap – Livro do Apocalipse
At – Livro dos Atos dos Apóstolos
CIC – Catecismo da Igreja Católica
Cl – Epístola de São Paulo aos Colossenses
I Cor – Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios
II Cr – Segundo Livro das Crônicas
Ct – Cântico dos Cânticos
Dn – Livro de Daniel
Dt – Livro do Deuteronômio
Ecl – Livro do Eclesiastes
Eclo – Livro do Eclesiástico
Ef – Epístola de São Paulo aos Efésios
Ex – Livro do Êxodo
Ez – Livro de Ezequiel
Gl – Epístola de São Paulo aos Gálatas
Gn – Livro do Gênesis
Hb – Epístola aos Hebreus
Is – Livro de Isaías
Jn – Livro de Jonas
Jo – Evangelho segundo São João
I Jo – Primeira Epístola de São João
Jr – Livro de Jeremias
Js – Livro de Josué
Jt – Livro de Judite
Lc – Evangelho segundo São Lucas
Lv – Livro do Levítico
Mc – Evangelho segundo São Marcos
Mt – Evangelho segundo São Mateus
Na – Livro de Naum
Nm – Livro dos Números
Os – Livro de Oseias

PCB – Pontifícia Comissão Bíblica
I Pd – Primeira Epístola de São Pedro
II Pd – Segunda Epístola de São Pedro
Pv – Livro dos Provérbios
Rm – Epístola de São Paulo aos Romanos
I Rs – Primeiro Livro dos Reis
II Rs – Segundo Livro dos Reis
Sf – Livro de Sofonias
Sl – Livro dos Salmos
I Sm – Primeiro Livro de Samuel
II Sm – Segundo Livro de Samuel
Tb – Livro de Tobias
Zc – Livro de Zacarias

“Toda hermenêutica é, explícita ou implicitamente, compreensão de si mesmo mediante a compreensão do outro.”

(Paul Ricoeur)

“[A literatura] É um patrimônio do ser humano na sua busca de compreender-se. E de encontrar respostas para questões que, em certa medida, nos ensinam. A busca da literatura é a busca de todo o conhecimento. É a procura da verdade. Por muito ingênua que essa expressão possa parecer, é isso que está em causa. Parece-me mesmo que a literatura é a busca pela verdade, que é algo inalcançável por natureza. No entanto, há muitas coisas inalcançáveis e não é por isso que paramos de persegui-las: o amor, a liberdade, a felicidade.”

(José Luís Peixoto)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo verificar o papel das Sagradas Escrituras na conformação dos romances *Nenhum olhar* (2005) e *Cemitério de pianos* (2008), do escritor português José Luís Peixoto. A premissa é de que, em ambas as obras, o diálogo com o texto bíblico é determinante para o processo interpretativo. Após um levantamento da fortuna crítica do romancista e da proposição de um diálogo entre Bíblia e Literatura no âmbito acadêmico, introduzem-se elementos básicos da organização das narrativas, de acordo com os conceitos de fábula e trama, de Boris Tomachevski. A partir da teoria de Gérard Genette, os romances de Peixoto são tomados como hipertextos das Escrituras, numa perspectiva transposicional e paródica. Tendo em vista a aproximação entre os romances e a Bíblia, os principais aspectos da hermenêutica agostiniana são apresentados, a fim de subsidiar a análise das obras. A imagética explorada por José Luís Peixoto em suas narrativas é igualmente analisada sob essa perspectiva, reconhecendo nos romances a bipolaridade bíblica entre mundo apocalíptico e demoníaco e a atualização questionadora de uma série de imagens icônicas do paradigma judaico-cristão, com destaque para a imagem da família. A estrutura reiterativa dos romances é igualmente analisada, num diálogo com a concepção tipológica e escatológica do tempo na Bíblia e com a noção de repetição, de Søren Kierkegaard. O resgate de elementos do hipotexto bíblico, transpondo-os por meio da paródia a novos contextos, problematiza a visão de mundo cristã e as respostas que esta dá aos questionamentos da pós-modernidade.

Palavras-chave: José Luís Peixoto; Hipertextualidade; Hermenêutica bíblica; Imagética; Tipologia; Escatologia; Repetição.

ABSTRACT

This paper aims to evaluate the role of Sacred Scripture in the framing of the novels *Nenhum olhar* (2005) and *Cemitério de pianos* (2008), by Portuguese writer José Luís Peixoto. The starting point is that, in both works, the dialog with biblical text is determinant to the interpretation process. After a review of the novelist's critical fortune and of the proposition of a dialog between the Bible and Literature in the academical scope, basic elements of narrative framing are introduced, according to the concepts of fable e plot, by Boris Tomashevski. Starting from the theory by Gérard Genette, Peixoto's novels are taken as hypertexts of the Scripture, in a transpositional and parodic perspective. In view of the approximation between the novels and the Bible, the main aspects of Augustinian hermeneutics are presented, with the goal of subsidizing the works' analysis. The imagery explored by José Luís Peixoto in his narratives is also analysed under this perspective, acknowledging in the novels the biblical bipolarity between apocalyptic and demonic world and the questioningly updating of a series of iconic images of the Judeo-Christian paradigm, with highlight on the image of family. The novels' reiterative structure is also analysed, in dialog with the typological and scatological conception of time in the Bible and with the notion of repetition, by Søren Kierkegaard. The retrieval of elements from biblical hypotext, transposing them through parody to new contexts, problematizes the Christian worldview and its answers to postmodern questionings.

Keywords: José Luís Peixoto; Hipertextuality; Biblical Hermeneutics; Imagery; Typology; Scatology; Repetition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 UM PRIMEIRO OLHAR SOBRE A FICÇÃO DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO	24
1.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A COMPOSIÇÃO DAS NARRATIVAS	26
1.1.1 Nenhum olhar	27
1.1.1.1 Livro I	28
1.1.1.2 Livro II	32
1.1.2 Cemitério de pianos	34
2 O PAPEL DAS ESCRITURAS NA CONFORMAÇÃO DE <i>NENHUM OLHAR</i> E <i>CEMITÉRIO DE PIANOS</i>	40
2.1 DO INTERTEXTO ÀS RELAÇÕES TRANSTEXTUAIS: HIPERTEXTUALIDADE E TRANSPOSIÇÃO PARÓDICA	43
2.2 OS FUNDAMENTOS DA HERMENÊUTICA BÍBLICA.....	47
2.2.1 Narração e diálogo	49
2.2.2 Índices de interpretação	51
2.2.2.1 Inverossimilhanças doutrinárias	52
2.2.2.2 Inverossimilhanças materiais	53
2.2.2.3 Superfluidade	58
2.2.3 Segmentos interpretáveis	58
2.2.3.1 Nomes próprios.....	58
2.2.3.2 Números.....	61
2.2.3.3 Nomes técnicos	62
2.2.4 Concordâncias	63
2.2.5 Os sentidos da Escritura	68
2.2.5.1 Sentido tipológico ou alegórico	69
2.2.5.2 Sentido moral.....	70
2.2.5.3 Sentido anagógico.....	71
3 A IMAGÉTICA BÍBLICA TRANSPOSTA E RECONFIGURADA	72
3.1 MUNDO APOCALÍPTICO E MUNDO DEMONÍACO	77
3.2 FAMÍLIA, ALIANÇA DEGRADADA	81
3.2.1 Dúvida e traição: a dessacralização do matrimônio em <i>Nenhum olhar</i>	83
3.2.1.1 José, a mulher e o gigante	90
3.2.1.2 José, Salomão e a filha da cozinheira	103

3.2.1.3 O mestre Rafael e a prostituta cega	109
3.2.2 Aliança em fragmentos: ruína familiar em <i>Cemitério de pianos</i>	116
3.2.2.1 O domingo e a claridade	117
3.2.2.2 A cegueira	129
3.2.2.3 Marta e Maria: de Betânia a Benfca	136
4 A REPETIÇÃO TIPOLOGICO-ESCATOLÓGICA NA NARRATIVA DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO	145
4.1 KIERKEGAARD E A REPETIÇÃO	152
4.2 AS TÉCNICAS DE REPETIÇÃO DO HIPOTEXTO BÍBLICO	157
4.3 <i>NENHUM OLHAR</i> : A IMPLACÁVEL ORDEM DO MUNDO	161
4.3.1 Pensamentos hipotéticos e aforísticos	161
4.3.1.1 Hipóteses	162
4.3.1.2 Aforismos	165
4.3.2 “O mesmo sol, diferente”: a repetição diferencial em ação	167
4.3.2.1 Os três viúvos	168
4.3.2.2 O traído e o traidor	170
4.3.2.2.1 <i>Primeira tentação e primeiro confronto</i>	173
4.3.2.2.2 <i>Segunda tentação e segundo confronto</i>	174
4.3.2.2.3 <i>Terceira tentação e embate final</i>	176
4.3.3 O fim do mundo e a inversão da escatologia cristológica	181
4.4 <i>CEMITÉRIO DE PIANOS</i> : DENTRO DO TEMPO REPETIDO	189
4.4.1 Ressurreição e perpetuação	190
4.4.2 O cemitério de pianos: gerações entrelaçadas	195
4.4.3 A maratona interior de Francisco Lázaro	204
4.4.3.1 Primeira etapa: fuga	206
4.4.3.2 Segunda etapa: reconciliação	210
4.5 PARALELOS E CONTRASTES	214
CONSIDERAÇÕES FINAIS	217
REFERÊNCIAS	222

INTRODUÇÃO

Os grandes temas do romance português do fim do século XX são a opressão ditatorial, o peso da tradição, a descaracterização do povo lusitano, as gerações sem causa, as castas e hierarquias do Sistema, a condição feminina, a Guerra Colonial, a tragédia dos retornados e a Revolução dos Cravos (cf. GOMES, 1993, p. 85). No início do século XXI, inaugurou-se uma nova geração de romancistas portugueses – como Gonçalo M. Tavares e Valter Hugo Mãe –, na qual se percebe um deslocamento dos eixos temáticos predominantes até então. Os “tempos precisos e identificáveis” (BARRENTO, 2006, p. 64) do Salazarismo, da Guerra Colonial, da Revolução dos Cravos e do ingresso na União Europeia cederam lugar a novas inquietações e questionamentos.

Nesse contexto, o presente trabalho aborda a produção de José Luís Peixoto, um dos escritores dessa nova geração. Nascido em Galveias, Ponte de Sor, em 04 de setembro de 1974, Peixoto licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas (Inglês e Alemão) pela Universidade Nova de Lisboa. Sua obra, traduzida em vinte idiomas, é consideravelmente vasta e abrange os mais diversos gêneros: romance, poesia, drama, crônica, literatura infantil, literatura de viagem e canção. Até o momento, publicou vinte e dois livros¹: *Morreste-me* (novela, 2000); *Nenhum olhar* (romance, 2000); *A criança em ruínas* (poesia, 2001); *Uma casa na escuridão* (romance, 2002); *A casa, a escuridão* (poesia, 2002); *Antídoto* (contos, 2003); *Minto até ao dizer que minto* (conto, 2012); *Cemitério de pianos* (romance, 2006); *Anáthema* (drama, 2006); *Cal* (contos, poesia e drama, 2007); *Hoje não* (contos, 2007); *À manhã* (drama, 2007); *Quando o inverno chegar* (drama, 2007); *Gaveta de papéis* (poesia, 2008); *Livro* (romance, 2010); *Abraço* (crônicas, 2011); *A mãe que chovia* (infantil, 2012); *Dentro do segredo* (viagens, 2012); *Galveias* (romance, 2014); *Em teu ventre* (romance, 2015); *Todos os escritores do mundo têm a cabeça cheia de piolhos* (infantil, 2016) e *Estrangeiras* (drama, 2016). José Luís Peixoto escreve crônicas periodicamente para as revistas portuguesas *Visão*, *Up Magazine* e *Volta ao Mundo*, além de atuar intensamente nas redes sociais. O autor também é o narrador e roteirista do documentário *Portugueses do Soho* (2016), de Ana Ventura Miranda. Em 2016, o escritor tornou-se apresentador do programa de televisão *Volta ao Mundo* pela RTP3, viajando a lugares como Espanha, Marrocos e Hong Kong.

¹ Dados obtidos na página do autor: <<http://www.joseluispeixoto.net/tag/bibliografia>>.

José Luís Peixoto granjeou diversos prêmios literários: Prêmio Jovens Criadores, do Instituto Português da Juventude (1997, 1998, 2000); Prêmio José Saramago, da Fundação Círculo de Leitores (2001), pelo romance *Nenhum olhar*; Prêmio de Poesia Daniel Faria, da Câmara Municipal de Penafiel (2008), por *Gaveta de papéis*; Prêmio Cálamo Otra Mirada (Espanha, 2008), por *Cemitério de pianos*; Prêmio Salerno Libro d'Europa (Itália, 2008), por *Livro*; Prêmio da Sociedade Portuguesa de Autores (2013) por *A criança em ruínas*. Peixoto também foi finalista dos prêmios Portugal Telecom (Brasil, 2009), Femina (França, 2012) e International Impac Dublin Literary Award (Irlanda, 2013), concorrendo, respectivamente, com os romances *Cemitério de pianos*, *Livro* e *The Piano Cemetery* (tradução em língua inglesa de *Cemitério de pianos* realizada por Daniel Hahn). No ano de 2006, instituiu-se em Cabo Verde o Prêmio José Luís Peixoto, destinado a escritores lusófonos com menos de 25 anos (cf. SUELOTTO, 2007, p. 14).

Com *The implacable order of things*, tradução em língua inglesa de *Nenhum olhar* efetuada por Richard Zenith, Peixoto obteve a inclusão no programa *Discover Great New Writers* da livraria norte-americana Barnes & Noble. A mesma tradução, intitulada *Blank gaze* no Reino Unido, foi incluída pelo periódico inglês *Financial Times* na lista de melhores livros publicados no ano de 2007².

Os romances que constituem nosso *corpus* de análise são *Nenhum olhar* (2005) e *Cemitério de pianos* (2008)³, nos quais sobressai o diálogo com o texto bíblico. Nosso objetivo é verificar de que forma a concepção tipológico-escatológica e a imagética bíblicas, reconfiguradas, contribuem para a construção dos romances de José Luís Peixoto. Por meio de nosso trabalho, buscamos preencher uma surpreendente lacuna: a expressiva repercussão da obra de Peixoto ainda não se traduziu em pesquisas acadêmicas. Na etapa de levantamento bibliográfico, pesquisamos diferentes plataformas e, se excluirmos dos achados os artigos acadêmicos, relativamente abundantes, a escassez de trabalhos de grande fôlego (teses e dissertações) sobre a produção de Peixoto fica evidente.

Nos bancos de dados acadêmicos brasileiros, encontramos nove pesquisas sobre José Luís Peixoto. A tese de Paulo Ricardo Kralik Angelini, *Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI* (2008), aborda a não confiabilidade do narrador e a exigência do trabalho do leitor dentro do texto na literatura portuguesa contemporânea. Angelini analisa obras de Helder Macedo, Mário de Carvalho, José Saramago, António Lobo Antunes, Maria Velho da Costa, Manuel Alegre, Rosa Lobato de

² <<http://www.ft.com/cms/s/2/7b3921e6-a13c-11dc-9f34-0000779fd2ac.html>>.

³ As datas usadas nas referências ao longo do trabalho referem-se à publicação brasileira.

Faria, Rodrigo Guedes de Carvalho, Yvette K. Centeno, Rui Zink, Mafalda Ivo Cruz, Jorge Reis-Sá, Frederico Lourenço e, por fim, José Luís Peixoto. Para Angelini, *Cemitério de pianos* é um exemplo de obra construída pelas incertezas, geradas pela narração em fluxo de consciência, multiplicidade de narradores, distorção dos fatos narrados, rupturas, repetições e inverossimilhanças (cf. 2008, p. 127-130).

Em *Levantado do chão, de José Saramago e Nenhum olhar, de José Luís Peixoto: uma leitura do espaço narrativo* (2009), Juliana Sant’Ana Campos aproxima a produção de Saramago e Peixoto a partir dos elementos espaciais (o latifúndio, a cidade, a vila, as casas, o campo e a estrada). Ambas as narrativas, situadas no Alentejo, trazem personagens acometidas pela dor e sem possibilidades de futuro.

A dissertação de mestrado e a tese de doutorado de Kátia Suelotto abordam os romances que constituem nosso corpus de pesquisa. Na dissertação de mestrado, *Cronotopia e tragicidade em Nenhum Olhar, de José Luís Peixoto* (2007), a pesquisadora explora o romance a partir de seis cronotopos bakhtinianos, além de estudar a subversão do rebaixamento e a filosofia do trágico (cf. SUELOTTO, 2007, p. 91). Na tese de doutorado, *O narrador e seus duplos em Nenhum olhar e em Cemitério de pianos, de José Luís Peixoto* (2012), Suelotto expande o escopo da análise e inclui *Cemitério de pianos* no estudo, investigando o foco narrativo, a questão do duplo e a busca de salvação nos dois romances de Peixoto (cf. SUELOTTO, 2012, p. 7).

Na dissertação *O peso das mãos: morte, memória e afeto em Cal, livro de José Luís Peixoto* (2013), Bruna Mitrano tematiza a morte, a memória e o afeto na coletânea *Cal* (dezessete contos, três poemas e uma peça teatral) a partir da literatura, filosofia e psicanálise, recorrendo a teóricos como Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Baruch Spinoza e Georges Bataille.

A dissertação de mestrado de Thiago Nestor, intitulada *Vozes narrativas: um concerto em Cemitério de pianos* (2014), verifica a constituição dos narradores do romance a partir das teorias de Wayne Booth, Terry Eagleton, Maria Lúcia Dal Farra e Robert Humphrey. Indo ao encontro da tese de Angelini (2008), Nestor constata que “em *Cemitério de Pianos* [...] os narradores destituem o leitor de seu lugar seguro, [...] exigindo um leitor pronto para se exercitar dentro da obra” (NESTOR, 2014, p. 69).

As produções de Saramago e Peixoto são analisadas em conjunto na dissertação de Aline Corte, intitulada *Tentações e ficções do diabo em José Saramago e José Luís Peixoto* (2015). A autora explora as representações do diabo nos romances *O Evangelho segundo*

Jesus Cristo e Nenhum olhar e, além de comparar as duas obras, relaciona a imagem de Satã construída no âmbito religioso e a desenvolvida na literatura portuguesa.

Outra pesquisa concernente à produção de José Luís Peixoto é *Narradores em Cemitério de pianos: a indefinição dos contornos* (2015), trabalho de conclusão de curso de Gabriela Kirst. A partir da dificuldade de determinação do número de narradores em *Cemitério de pianos*, a autora analisa o efeito narrativo criado por essas diferentes vozes. Kirst embasa sua análise no conceito de “efeito-névoa”, de Umberto Eco.

A pesquisa mais recente encontrada em nosso levantamento é a tese de Cibele Lopresti Costa, *A parábola do homem estagnado em Nenhum olhar, de José Luís Peixoto* (2016). Costa aproxima a estrutura do romance peixotiano à das parábolas bíblicas, analisando o conjunto de enigmas apresentado na obra de acordo com a hermenêutica de Paul Ricoeur.

Em meio à escassez de pesquisas, chama a atenção a dissertação *Morreste-me (o livro, a tradução)* (2008), de autoria do tradutor holandês Taras van Dijk. O trabalho se divide em análise e tradução de *Morreste-me*, primeiro livro de Peixoto, para o holandês. Dijk pretende realizar uma “tradução fiel [...], [na qual] o texto não é traduzido apenas em termos narrativos (digamos, a história em si), mas também estilísticos, recriando-se toda a atmosfera em que o texto foi escrito (neste caso, o tom, o ritmo, a melodia, as figuras de estilo...)” (DIJK, 2008, p. 4).

Seis trabalhos acadêmicos portugueses foram encontrados em nosso levantamento bibliográfico⁴. Na dissertação *Sucessos na literatura: regras, receitas e surpresas na literatura portuguesa contemporânea* (2004), Mónica Cunha estuda os *best sellers* portugueses (alvos de atenção do público e da crítica) e obras que, embora originais, têm falhado no processo de conquista do leitor. A autora destina um dos capítulos do trabalho à análise do romance *Uma casa na escuridão*, atribuindo a Peixoto o caráter de escritor emergente (o romancista havia publicado apenas três livros à altura). Para Cunha, a projeção de Peixoto se deve ao seu estilo imprevisível e à construção das personagens (cf. 2004, p. 94).

Fora do recorte literário, temos a dissertação *Representação artística nas redes sociais: uma abordagem baseada no Facebook* (2010), de Débora Alves Gomes Lopes. A autora analisa o perfil de artistas, a promoção de seus trabalhos e a interação com o público via rede social, observando a atividade de José Luís Peixoto, dentre outros.

⁴ Em Portugal, a editora Quetzal publicou, em 2012, o livro *A luz da intensidade*, de Luís Carmelo, análise relativa a *Nenhum olhar*, *Uma casa na escuridão* e *Cemitério de pianos*. Infelizmente, não tivemos acesso a essa obra até a finalização de nossa pesquisa. Também não tivemos acesso a outras duas pesquisas portuguesas: a dissertação de António José Fernandes Semelhe (*Uma Casa na Escuridão e a A Casa, A Escuridão, de José Luís Peixoto - um exercício de repetição?*, 2008) e a tese de Martina Matozzi (*Portugueses de toma-viagem: a representação da emigração na Literatura Portuguesa*, 2016).

A dissertação de Francelina Manuela Trigo Pimentel Peixoto, *A retórica do olhar no romance Nenhum olhar de José Luís Peixoto* (2010), estuda o olhar como comunicação, substituto do dizer entre as personagens, e a chamada retórica do olhar (o sentido da visão dentro do foco narrativo). O estudo aponta alguns dos temas fundamentais de *Nenhum olhar*: a morte, a importância das coisas, o desespero e a conotação religiosa (cf. PEIXOTO, 2010, p. 96-97).

Irene Afonso propõe, na dissertação *O olhar do fotógrafo: imagem e memória em Cemitério de pianos* (2011), a análise da questão da imagem e da evocação. Partindo de teóricos do campo da fotografia, Afonso investiga a relação entre memória, fotografia e evocação, questionando como a estética peixotiana “investe a narrativa de uma densidade poético-evocativa que a aproxima do romance lírico” (2011, p. 5).

Na pesquisa de mestrado *Ecossistemas existencialistas na escrita de José Luís Peixoto* (2014), Fábio Nobre analisa *Nenhum olhar* e *Uma casa na escuridão*. O pesquisador relaciona os dois romances peixotianos com a corrente filosófica existencialista de Jean-Paul Sartre e Albert Camus em função da inevitabilidade da morte e do sentimento de absurdo predominantes nas narrativas. Nobre realiza, ainda, um histórico da corrente existencialista em Portugal a partir da obra de Vergílio Ferreira.

A dissertação de Maria de Lurdes Pinho, *As intertextualidades bíblicas em Nenhum olhar* (2000), de José Luís Peixoto (2012), apresenta pontos de contato com nosso trabalho. A pesquisadora portuguesa se fixa, porém, apenas em *Nenhum olhar*, estabelecendo entre o romance e as Escrituras semelhanças e diferenças “sob o ponto de vista temático, estrutural e discursivo” (PINHO, 2012, p. 10). O estudo se estrutura em dois grupos básicos: “Personagens”, com enfoque nos processos de caracterização física, indumentária e social, e “Referências espaço-temporais”, abordando os espaços físico, social e psicológico. O escopo de nossa análise é outro: buscamos explorar, não só em *Nenhum olhar*, mas também em *Cemitério de pianos*, as relações hipertextuais com a Bíblia no âmbito da imagética e da repetição tipológico-escatológica. Em comum com Pinho, reconhecemos que Peixoto “recebeu emprestado dos Livros Sagrados as histórias, as personagens, as referências espaço-temporais e até o estilo que reutilizou para um novo mosaico estético” (PINHO, 2012, p. 147).

A despeito da evidente presença da tradição judaico-cristã na ficção portuguesa, são pouco numerosos os trabalhos de crítica literária que se propõem a analisar essa temática, na esteira daquilo que Northrop Frye desenvolve em *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura* (2004). Nesse estudo, Frye analisa as relações entre Cristianismo (de tradição

protestante) e literatura, relendo obras de Milton e Blake. No campo da literatura portuguesa, não encontramos estudos com igual pretensão – qual seja, a de dar conta da relação entre o catolicismo e a ficção portuguesa contemporânea.

Portugal se edificou sobre fundamentos católicos. A História do país apresenta episódios explicados com base em milagres (a Batalha de Ourique, por exemplo) e “na ideia de providência divina” (LOPES, 2009, p. 29); a identidade nacional é calcada no messianismo e no anúncio do Quinto Império, numa escatologia salvadora (REAL, 1998, p. 21). Além disso, algumas personagens históricas são festejadas pelo catolicismo: a rainha Isabel de Aragão, esposa de D. Dinis, foi canonizada pelo Papa Urbano VIII em 1625 (cf. SGARBOSSA; GIOVANNINI, 1996, p. 209-210); em 2009, o Papa Bento XVI declarou santo Nuno Álvares Pereira, Condestável do exército de D. João I na batalha de Aljubarrota (cf. BENTO 16 canoniza..., 2009). Em seu estudo relativo ao ser e à representação de Portugal ao longo dos séculos, Real afirma:

habita-nos, tal como, por exemplo, ao povo irlandês, uma *funda religiosidade*, expressão actual de setecentos anos de domínio quase absoluto de códigos religiosos de comportamento, âncora histórica de uma cosmovisão bíblica que inundou a mentalidade cultural portuguesa até ao século XVIII, permanecendo mesmo posteriormente em pensadores e poetas heterodoxos (Cunha Seixas, Antero de Quental, último Eça de Queirós, Guerra Junqueiro, Leonardo Coimbra, José Régio, Miguel Torga [...]). Apenas esta característica pode explicar a profunda expansão social do Santuário de Fátima, cuja imagem de Nossa Senhora atravessa os mares e, mais do que a bandeira nacional, une portugueses de todos os continentes. [...] [Existe] uma disponibilidade permanente do português para uma relação congénita com o sagrado, o milagroso, o mágico (1998, p. 181).

A cultura portuguesa é marcada por uma cosmovisão bíblica. As obras literárias produzidas dentro dessa mentalidade plasmaram-se sob o signo da tradição judaico-cristã – mais especificamente, a tradição católica. Desde a lírica trovadoresca, com as Cantigas de Santa Maria, a religiosidade transparece na literatura de Portugal. São exemplos Gil Vicente, Pe. Antônio Vieira e, mais próximos, José Régio, Miguel Torga, Vergílio Ferreira, Agustina Bessa-Luís, José Saramago, António Lobo Antunes, Gonçalo M. Tavares, dentre dezenas de outros. Esses escritores, como José Luís Peixoto, “não deixa[m] Deus em paz” (TENÓRIO, 2014, p. 54), digam-se cristãos, ateus ou agnósticos. Em suas obras, verifica-se a relação com o sagrado, o milagroso e o mágico apontada previamente por Real (1998, p. 181).

Coloca-se, pois, a questão: se o diálogo com as Escrituras é tão presente, de que forma se pode explicar a escassez de pesquisas acadêmicas cujo enfoque seja a relação entre literatura portuguesa e Bíblia? No processo de levantamento bibliográfico, vimos que, costumeiramente, apontam-se aspectos oriundos da Escritura, porém a Bíblia em si é pouco

manuseada no trabalho de interpretação do texto literário, confirmando a asserção de Ribeiro: “o diálogo entre teologia e literatura é olhado com desconfiança por diversos e variados setores acadêmicos” (2013, p. 13). Os estudos literários, de modo geral, não têm se valido de trabalhos como os de Urs Von Balthasar, Paul Tillich e Karl-Iosef Kuschel, teólogos interessados pela aproximação entre a literatura e o sagrado. Existe, entre as disciplinas, “uma desconfiança recíproca” (TENÓRIO, 2014, p. 206), de modo que os críticos têm optado por ignorar as relações entre as obras literárias e a religião⁵.

Em Portugal, um dos marcos da cisão entre intelectualidade e catolicismo foi o importante movimento das Conferências Democráticas do Cassino Lisbonense, série de palestras ocorridas de maio a junho de 1871 e idealizadas por Antero de Quental e Eça de Queirós. As Conferências tinham por finalidade divulgar em terras lusitanas as ideias filosóficas, religiosas, literárias, históricas e político-sociais europeias do momento (cf. LUFT, 1973, p. 93). Na segunda conferência, intitulada “Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos”, Antero de Quental aponta como primeira causa de decadência “a transformação do catolicismo operada pelo Concílio de Trento” (QUENTAL, 1871, p. 19). Os conferencistas rejeitavam o Cristianismo institucionalizado, pois ele forjaria uma identidade nacional retrógrada e acomodada. Contudo, mesmo após as Conferências, Portugal se manteve fiel à “cosmovisão bíblica” (REAL, 1998, p. 181) na qual esteve ancorado por séculos. É interessante verificar que a crítica aos efeitos da religião na sociedade portuguesa não diminuiu as ressonâncias bíblicas nas obras literárias:

É certo que a modernidade ampliou o abismo [entre o homem e o divino] quando expulsou os deuses da cultura. Mas é certo também que, quando o desencantamento chegou e se comprovou a insuficiência da linguagem racional, os deuses fugitivos continuaram enviando sinais, criptomensagens, deixando na ficção e na arte em geral o vestígio de um vestígio (TENÓRIO, 2014, p. 21-22).

Posteriormente, já no século XX, ignorar ou relegar a segundo plano os elementos cristãos presentes na literatura portuguesa passou a representar a adesão a uma ideologia de oposição ao Estado Novo. O regime totalitário de Oliveira Salazar contava com o apoio de setores da hierarquia da Igreja – notoriamente, o Cardeal Manuel Gonçalves Cerejeira, fundador da Universidade Católica Portuguesa. Deus se aliava ao Estado; nessa conjuntura,

⁵ Uma exceção é José Tolentino Mendonça, sacerdote católico, poeta, ensaísta e vice-reitor da Universidade Católica Portuguesa. Doutor em Teologia Bíblica, Tolentino Mendonça tem alcançado projeção pelos estudos relativos ao diálogo entre Bíblia e cultura. Em fevereiro de 2016, foi um dos nomes de destaque no curso “Literatura e Religião”, promovido pela Universidade de Lisboa (cf. MARTINS, 2016a) e, em maio do mesmo ano, foi agraciado com o Grande Prémio de Literatura – Crónica e Dispersos Literários, atribuído pela Associação Portuguesa de Escritores (cf. MARTINS, 2016b).

quem fosse católico podia ser acusado de compactuar com o sistema repressor. Cumpria afastar-se das constrictões promovidas pela religiosidade vinculada à instituição e, por extensão, ao governo salazarista.

Ruy Belo é um exemplo da cisão entre intelectualidade portuguesa e religião na segunda metade do século XX. Católico de formação e doutor em Direito Canônico pela Pontifícia Universidade de Estudos São Tomás de Aquino, em Roma, Belo deixou a Opus Dei porque a prelazia o impedia de escrever poemas. Como outros tantos católicos portugueses de então, o poeta viveu intensamente a religiosidade eclesiástica e se desiluiu ao perceber, cada vez mais, a forma com que a Igreja Católica lusitana servia aos interesses do regime salazarista. Esse “vencido do catolicismo” (cf. BELO, 2004, p. 269) rejeitou os vínculos com a religião; na sua poética, contudo, a Bíblia insiste em aparecer, não como sinal de sua fé, mas por ser o lastro cultural, a cosmovisão na qual o poeta fora criado e da qual não conseguiu se desvencilhar. No prefácio à segunda edição de *Homem de palavra[s]*, Ruy Belo explica algo de que a crítica por vezes se esquece: citar a Bíblia não significa alinhar-se à Igreja Católica.

Diz o poeta:

as epígrafes, pedidas a dois apóstolos, não permitem classificar este livro como cristão. [...] Se as epígrafes pedidas à Bíblia conferissem o cariz cristão a quem delas se socorre muitos autores teriam de ser considerados cristãos, quando tal ideia nunca lhes teria passado pela cabeça nem pelo coração. [...] O clima do livro já não é o da fé, aliás perdida. [...] [os poemas com temática bíblica] constituem o resultado de leituras profissionais e obrigatórias de livros sagrados tomados, no entanto, como livros profanos (BELO, 2004, p. 244).

O mesmo vale para José Luís Peixoto: as ressonâncias bíblicas em sua obra não advêm de uma opção religiosa consciente, mas de uma cosmovisão católica congênita, por assim dizer: “Não professo nenhum tipo de religião, embora me fascine a Bíblia, que desde cedo leio assiduamente” (PEIXOTO, 2000, p. 2). Conforme assinala Real, a “imanência do sagrado na vida de cada português [...] extravasa o corpo institucional da igreja católica” (REAL, 1998, p. 182). Abandonados os vínculos com a Igreja, ainda subsiste a “cristalização duradoura de uma mentalidade judaico-cristã” (REAL, 1998, p. 182), e é dessa mentalidade cristalizada que os escritores extraem temas e imagens para compor suas obras. A espiritualidade não é uma busca pelo Deus cristão, mas “una búsqueda de la mitad perdida, descenso a esa región que nos comunica con lo *otro*” (PAZ, 1972, p. 268). A literatura “fisca a transcendência” (TENÓRIO, 2014, p. 14) e “resume de maneira sensível toda a inquietação que a teologia expressa de maneira abstrata” (TENÓRIO, 2014, p. 13).

A preocupação de Ruy Belo em não ser rotulado como “autor católico” é um claro índice da rejeição, por parte da crítica, à investigação de elementos cristãos nas obras literárias. Se, à época, esses elementos poderiam ser interpretados erroneamente como alinhamento ao sistema ditatorial, nos dias atuais essa repulsa pode se dever ao predomínio do marxismo cultural no ambiente acadêmico. Paz já disse que “el marxismo ha penetrado tan profundamente en la historia que todos, de una manera u outra, a veces sin saberlo, somos marxistas. [...] Este pensamiento es ya parte de nuestra sangre intelectual” (PAZ, 1972, p. 258). Segundo o marxismo cultural, “existe uma superestrutura (baseada na religião judaico-cristã, na filosofia grega e no direito romano) que justifica o *status quo*, a situação opressora na qual a sociedade se encontra” (AZEVEDO JR., s.d.).

Conforme Ricoeur, a religião é, para Marx, a ideologia por excelência. Ela opera uma deformação por inversão: “a ideologia é esse menosprezo que nos faz tomar a imagem pelo real, o reflexo pelo original” (RICOEUR, 2011, p. 84). A tese marxista defende que a religião justifica a divisão em classes sociais, e

o fato de a religião poder prestar-se a essa função, enquanto inversão das relações do céu e da terra, significa que ela não é mais religião, vale dizer, inserção da Palavra no mundo, porém imagem invertida da vida. Sendo assim, só pode ser a ideologia denunciada por Marx (RICOEUR, 2011, p. 85).

Preocupado em denunciar a ideologia cristã e sua função justificadora das estruturas de dominação, o pensamento marxista silenciou quanto ao diálogo entre religião e literatura. Para o marxismo cultural, materialista, a análise de aspectos judaico-cristãos nas obras literárias é irrelevante ou, no máximo, surge como desvelamento e condenação da ideologia burguesa e do “mecanismo de dominação-submissão-alienação” (AMHERDT, 2006, p. 20) da qual o Cristianismo faz parte.

Embora conheçam a Bíblia, alguns pesquisadores contemporâneos optam por não realizar análises sob esse viés por receio de receber a pecha de “cristãos prosélitos”, como temia Ruy Belo. Paul Ricoeur enfrentou esse dilema: “Durante alguns anos, sob pressão de uma certa *intelligentsia* filosófica [...], Ricoeur desejou proteger a distinção entre os dois registros [filosófico e cristão] [...], por temor de ser considerado refém do meio humanista e religioso” (AMHERDT, 2006, p. 16). Em nosso convívio acadêmico, percebemos que um número expressivo de colegas pesquisadores têm apresentado conhecimento extremamente superficial do texto bíblico pois, em sua maioria, vêm de uma geração sem iniciação cristã; conseqüentemente, ignoram ou subestimam a relevância da religião na urdidura dos textos

literários. Há dificuldade em fazer o que Ruy Belo propõe: tomar os livros sagrados como profanos para fins de estudo. Quanto a esse aspecto, a crítica literária de língua inglesa se mostra muito mais aberta: estudiosos como Northrop Frye, Harold Bloom e Robert Alter conseguem tomar a Bíblia enquanto “produção literária que pode ser considerada, lida e degustada de forma livre dos dogmas que geraram normas eclesiásticas e mesmo teológicas” (RIBEIRO, 2013, p. 23). Existem “vínculos entre literatura, teologia e religião na tradição ficcional portuguesa” (LOPES, 2009, p. 29); ignorar as Escrituras ou subestimar sua relevância – por preconceito ou por medo de recair num discurso religioso proselitista – pode acarretar uma análise empobrecida e superficial das obras literárias. Necessário é que “os críticos literários renunciem àquela tão conhecida pose intelectual e percebam o elemento religioso pulsando no fundo do texto” (TENÓRIO, 2014, p. 76).

Algumas obras exigem conhecimento das Escrituras; sem ele, o leitor “não conseguirá entender o que se passa. Mesmo o mais consciencioso passará ao largo das implicações e do significado” (FRYE, 2004, p. 10). Esse é o caso de *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*, em que a apreensão dos diversos sentidos requer familiaridade com a Bíblia. Consideramos haver não apenas menção a temas e figuras sagrados: a própria construção dos romances segue padrões bíblicos – principalmente no que tange à imagética e à estrutura reiterativa, os dois grandes eixos do presente estudo.

O primeiro capítulo da tese, intitulado “Um primeiro olhar sobre a ficção de José Luís Peixoto”, contextualiza *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* no horizonte da produção romanesca do autor. A fábula e a trama das narrativas, de acordo com a teoria de Boris Tomachevski, são apresentadas por meio de uma sistematização introdutória. O propósito é que o leitor da pesquisa esteja familiarizado com a composição e o enredo dos romances estudados, a fim de acompanhar a análise com maior clareza.

No segundo capítulo, “O papel das Escrituras na conformação de *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*”, apresentam-se os pressupostos teóricos da pesquisa. Alargando a noção de intertextualidade, adotamos os conceitos de transtextualidade e hipertextualidade via transposição paródica, de Gérard Genette. Os romances peixotianos seriam não apenas intertextos, mas hipertextos bíblicos, construídos por meio da transposição parodística de elementos das Sagradas Escrituras e da tradição católica. Constatadas as relações transtextuais entre as obras de Peixoto e a Bíblia, a análise se volta para a hermenêutica escriturística. Nosso intuito é verificar se *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* podem ser interpretados à luz dos procedimentos exegéticos judaico-cristãos. Para isso, valemo-nos das obras de Santo

Agostinho, Robert Alter e Tzvetan Todorov, além de documentos eclesiásticos, como o *Catecismo da Igreja Católica*, dentre outros.

O terceiro capítulo da tese, “A imagética bíblica transposta e reconfigurada”, analisa a reconfiguração da imagética bíblica nos romances de Peixoto. Após reconhecermos a relevância da imagem no contexto das Escrituras, vemos de que forma o autor degrada o hipotexto sagrado, realizando uma inversão do conceito bakhtiniano de rebaixamento. Em nossa interpretação, a família é a imagem primordial; é em torno dela que giram as diversas transposições paródicas bíblicas nos dois romances. Para fundamentar a análise, recorremos aos conceitos de mundo apocalíptico e demoníaco (cf. Paul Ricoeur e Northrop Frye), aos conjuntos imagéticos estruturados por Frye, a obras de hermenêutica judaico-cristã e, obviamente, ao texto bíblico.

No quarto capítulo, “A repetição tipológico-escatológica na narrativa de José Luís Peixoto”, a análise se centra nas noções bíblicas de escatologia e tipologia, processos temporais e de concepção histórica transpostos por Peixoto em *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*. Embora a tendência seja, numa primeira leitura, associar os processos repetitivos de Peixoto ao tempo cíclico mítico e ao eterno retorno nietzschiano, verificamos que ambas as narrativas apresentam não só aspectos reiterativos, mas também um fim determinado, elemento próprio da visão de mundo escatológica cristã. Essa concepção leva a ver todas as repetições como prefigurações, esboços antecipadores de realidades futuras, numa leitura tipológica dos eventos. Assim, recorremos às noções de tipo, antítipo, *eschaton* e *telos*, estudando de que forma esses processos se desenvolvem na construção dos romances peixotianos. As teorias de Paul Ricoeur, Umberto Galimberti e Mircea Eliade quanto à concepção temporal cristã, o conceito kierkegaardiano de repetição e as técnicas reiterativas apontadas por Robert Alter ajudam a estruturar a análise empreendida no último capítulo do trabalho.

Segundo José Luís Peixoto,

A literatura é uma memória, uma consciência coletiva, e tem esse poder de digerir um pouco o tempo e sintetizar alguns dos aprendizados que coletivamente se vão fazendo. Ainda assim, essa reflexão também pode passar pela provocação em alguns momentos (PEIXOTO, 2015g).

Nas próximas páginas, a cada capítulo, poderemos constatar de que forma os romances de Peixoto digerem e sintetizam os elementos bíblicos – inerentes à memória coletiva portuguesa – e quais reflexões e provocações esse diálogo transtextual propicia.

1 UM PRIMEIRO OLHAR SOBRE A FICÇÃO DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO

“Escrever é sempre organizar. Encontrar elementos que compõem determinadas questões, ordená-los e colocá-los em suas dimensões corretas e proporcionais.”

(José Luís Peixoto)

Antes de avançarmos na análise de *Nenhum olhar* (2005) e *Cemitério de pianos* (2008), faz-se necessário situá-los no restante da produção ficcional peixotiana. Os dois romances são os primeiros do autor, seguidos de *Uma casa na escuridão* (2009), *Livro* (2012), *Galveias* (2015b) e *Em teu ventre* (2015c)⁶. Há certa organicidade entre *Cemitério de pianos* e *Nenhum olhar*, a qual se mostra menos evidente nos romances posteriores.

Nenhum olhar, segunda obra publicada e primeiro romance do autor, apresenta uma narrativa com espaço indeterminado, porém bastante similar às paisagens do Alentejo. Há diferentes vozes narrativas e abundantes referências bíblicas. O romance se divide em Livro I e Livro II, cada um deles em um plano temporal diverso.

Em *Cemitério de pianos*, Peixoto volta a se utilizar de referências bíblicas, mesclando-as com a biografia de uma personagem real: o maratonista português Francisco Lázaro. O espaço é determinado (Lisboa) e parte dos eventos ocorre no ano de 1912. Há três narradores em primeira pessoa, cujas vozes se alternam.

No romance subsequente, *Uma casa na escuridão*, é clara a alteração no estilo de Peixoto. O narrador-protagonista é um escritor que, num tempo e espaço indeterminados, vê-se em meio a uma guerra civil na qual “os que ficavam, os velhos, os inválidos, os imprudentes, eram torturados das maneiras mais atrozés ou chacinados” (PEIXOTO, 2009, p. 104). Elementos do passado remoto (guerreiros, príncipes) e do mundo moderno (carros, telefones) coexistem, produzindo indeterminações de sentido (cf. ISER, 1999, p. 5) que indicam a existência de um sentido indireto (cf. TODOROV, 1980, p. 13). O leitor, desestabilizado, não sabe se está diante de uma narrativa fantástica, maravilhosa ou alegórica (cf. TODOROV, 2010). O livro se divide em sete partes: “O amor”, “O amor é tudo que existe”, “As invasões”, “O amor é impossível”, “A peste”, “O amor é a solidão”, “A morte”. Cada parte é introduzida por um salmo bíblico; entretanto, ao longo do romance, as

⁶ As datas de *Uma casa na escuridão*, *Livro* e *Galveias* referem-se à edição brasileira.

referências bíblicas explícitas são escassas se compararmos com os dois primeiros romances de Peixoto. *Uma casa na escuridão* também se diferencia das obras anteriores por ser um livro pesado, com episódios de violência e crueldade (chacina, suicídio, estupro, peste, infanticídio, etc.).

Livro distingue-se ainda mais dos primeiros textos, tanto formal como tematicamente. Peixoto enfoca a emigração portuguesa para a França, ancorando o enredo em eventos históricos. Contudo, apesar de partir de eventos ligados ao real, mantém-se a característica peixotiana de indeterminação. A narrativa se divide em duas partes: a primeira, mais tradicional, narra a história de Ilídio e Adelaide; a segunda, experimental, desnorteia o leitor, colocando a própria obra como narrador (o jovem Livro, filho de Ilídio). Ao fazer isso, o escritor revela a obra como urdidura, construção, questionando as noções de verdade e de representação. Em *Livro*, Peixoto testa técnicas de criação literária ao estilo do grupo literário OuLiPo, cujos integrantes são citados por diversas vezes ao longo do romance:

Raymond Queneau ajudava-me à distância, por correspondência: “*Tu devrais faire mettre un bouton supplémentaire à ton pardessus*”. Eu costumava levar um exemplar de *Exercices de Style* entre os livros que andava a ler no momento. E abria uma página ao acaso (PEIXOTO, 2012, p. 272).

José Luís Peixoto resgata o povoado onde nasceu e cresceu em *Galveias*. A chegada inesperada e insólita da “coisa sem nome” (PEIXOTO, 2015b, p. 12) altera a rotina da aldeia e serve de fio condutor na deambulação narrativa pelas ruas do vilarejo. Nos capítulos do romance, o leitor acompanha de perto a história de vida de vinte e oito galveenses, tipos pitorescos e próprios da região alentejana, como a beata fofoqueira, o padre embriagado, o filho do emigrado em França, dentre outros. Os eventos se passam no ano de 1984, tempo em que o Alentejo começa a sofrer as primeiras consequências da emigração de seus habitantes. São traços marcantes a ruralidade, a relação com a terra e a visão da aldeia como microcosmo: “Galveias e todos os planetas existiam ao mesmo tempo, mas mantinham as suas diferenças essenciais, não se confundiam: Galveias era Galveias, o resto do universo era o resto do universo” (PEIXOTO, 2015b, p. 13). Em *Galveias*, é como se Peixoto desse nome, voz e rosto às aldeias interioranas onde transcorrem as narrativas de *Nenhum olhar* e *Livro*.

Em teu ventre, lançado em 2015, aborda as aparições de Nossa Senhora na cidade portuguesa de Fátima. Peixoto resgata, nesse livro, questões já trabalhadas nos romances anteriores: “a ruralidade, da qual ainda hoje encontramos resquícios, a religiosidade e a espiritualidade, sob o prisma do catolicismo, que está presente noutros livros meus, e ainda

uma certa reflexão sobre Portugal, que se coloca muito a pretexto de um tema como este”⁷. O jogo com o foco narrativo se repete nessa obra: além do narrador em terceira pessoa, identificam-se as vozes de Nossa Senhora e da mãe de uma das crianças videntes (a pequena Lúcia). Entre os capítulos, Jesus Cristo, o Verbo, assume a voz narrativa: o romance traz pequenos blocos, divididos em versículos tal como o texto evangélico, em que o filho de Nossa Senhora tece diversas reflexões, desde aforismos a parábolas. Diferentemente de *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*, que se detêm predominantemente na figura paterna, *Em teu ventre* focaliza “a maternidade e o papel das mães na vida de todos”⁸. Dar a palavra a Jesus Cristo, mais do que garantir um tom de religiosidade à obra, é uma forma de iluminar Maria, sua mãe, protagonista das aparições em Fátima: “Como o horizonte, és tu, mãe, que nivelas o que somos capazes de ver, és tu que garantes o equilíbrio. [...] Mãe, morte e amor. Mãe, esperança” (PEIXOTO, 2015c, p. 163).

1.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A COMPOSIÇÃO DAS NARRATIVAS

Nenhum olhar e *Cemitério de pianos* apresentam estrutura caleidoscópica. Esta, no entanto, não se confunde com o caos. O texto peixotiano é não linear, mas minuciosamente encadeado. O jogo de vozes narrativas e o desrespeito à cronologia transformam a leitura num *puzzle*; apesar disso, percebem-se claramente a temática e a lógica interna das narrativas.

No ensaio “Temática”, um dos textos fundamentais do Formalismo Russo, Tomachevski (1971) se detém sobre aspectos narrativos como a escolha e a elaboração do tema e a distinção entre fábula e trama. O tema, “aquilo de que se fala” (TOMACHEVSKI, 1971, p. 169), garante a unidade de significação dos elementos particulares que compõem a obra literária; ele é a ideia comum que preside a construção do texto.

A elaboração do tema, processo pelo qual o autor busca atrair e reter a atenção do leitor (cf. TOMACHEVSKI, 1971, p. 172), baseia-se nas noções de fábula e trama. A fábula consiste na lógica subjacente aos eventos narrados, qualquer que seja a ordem em que esses se apresentam no texto; é a exposição “cronológica e causal dos acontecimentos” (TOMACHEVSKI, 1971, p. 173). A trama, por sua vez, “é a fábula artisticamente trabalhada”

⁷ <http://www.ionline.pt/artigo/414800/proximo-livro-de-jose-luis-peixoto-e-sobre-as-aparicoes-de-fatima?seccao=Mais_i>.

⁸ <http://www.ionline.pt/artigo/414800/proximo-livro-de-jose-luis-peixoto-e-sobre-as-aparicoes-de-fatima?seccao=Mais_i>.

(MOTTA, 2006, p. 66). Na trama, os acontecimentos constituintes da fábula são rearranjados, podendo quebrar a sequência cronológica. Tomachevski resume: “a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento” (1971, p. 173).

O tema de uma composição literária se decompõe em unidades temáticas mínimas, os motivos. A fábula consiste no conjunto dos motivos em sucessão cronológica, e a trama é o conjunto desses mesmos motivos, mas na sucessão em que aparecem no texto (cf. TOMACHEVSKI, 1971, p. 174). Os motivos que integram a fábula são articulados, respeitam uma lógica causal; por essa razão, embora possam vir embaralhados, com grandes inversões temporais, a narrativa mantém a unidade.

Os conceitos de fábula e trama ajudam a compreender de que forma José Luís Peixoto engendra as narrativas de *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*. Peixoto cativa o leitor oferecendo-lhe uma composição literária complexa, em que a fábula aparece estilizada. O ponto-chave para adentrar no universo narrativo peixotiano é o narrador: é pela alternância das vozes que a trama textual é urdida.

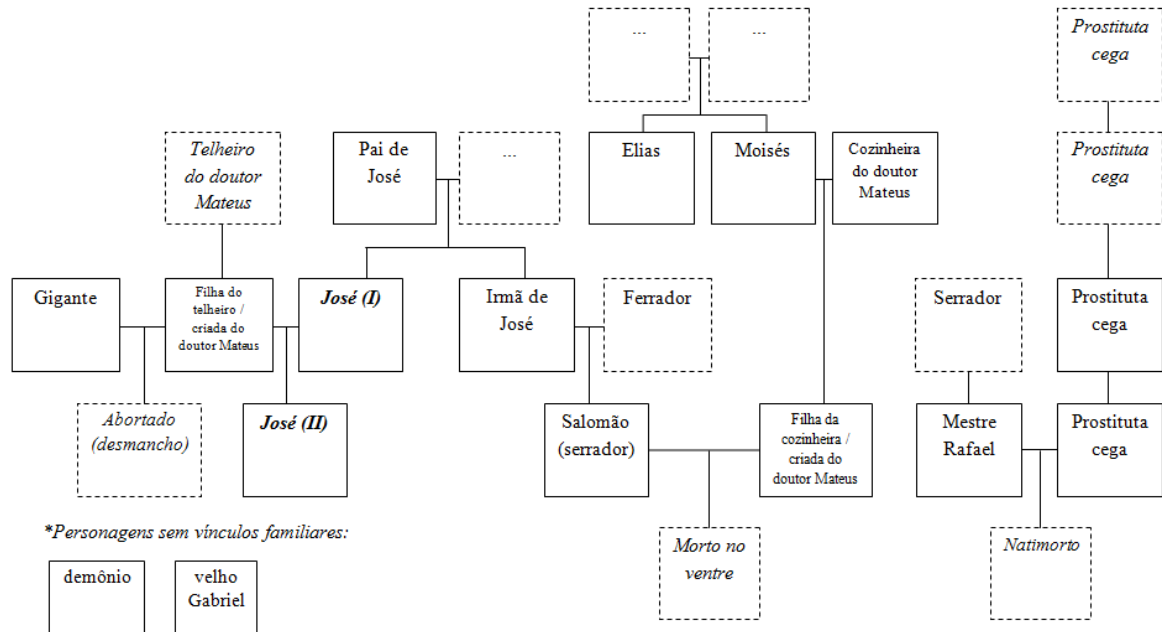
1.1.1 *Nenhum olhar*

Nenhum olhar se divide em dois livros, I e II, cada um deles subdividido em doze partes. O tempo é indeterminado e, apesar de nenhuma localidade específica ser nomeada, o espaço narrativo identifica-se com a paisagem do Alentejo, impressão corroborada por Suelotto (2007, p. 11).

A grande fábula subjacente é a história de dois Josés. Tímido e silencioso, o pastor José (Livro I) se casa com a empregada do doutor Mateus, latifundiário da região. Tentado pelo demônio, leva uma vida de humilhação e de dúvida quanto à fidelidade da mulher. Ao descobrir que a esposa é violentada sistematicamente pelo gigante, José opta pelo suicídio. A fábula se inverte no Livro II: José, filho de José, apaixona-se pela nova empregada do latifundiário, mas ela se casa com o primo de José, Salomão. Este, tentado pelo demônio, revive as incertezas do tio. Por fim, Salomão, a mulher e José dirigem-se ao monte das oliveiras, onde, subitamente, o mundo acaba. A fábula apresenta, ainda, “caminhos paralelos” (TOMACHEVSKI, 1971, p. 183): como fábula dentro da fábula, temos a história de Moisés, Elias e da cozinheira (Livro I) e a do mestre Rafael e da prostituta cega (Livro II).

As personagens do romance formam uma grande teia a partir do matrimônio, conforme demonstra a figura 1:

Figura 1 – Árvore genealógica das personagens de *Nenhum olhar*



1.1.1.1 Livro I

Na primeira parte do romance (p. 5-97), narram-se de forma não linear os fatos que culminam no suicídio de José. Os doze blocos apresentam uma extensão que varia de uma a sete seções, com alternância de foco narrativo. A fim de melhor compreender a distribuição das seis vozes narrativas ao longo do Livro I, organizamos os doze blocos na Tabela 1:

Tabela 1 – Estrutura do Livro I de *Nenhum olhar*

LIVRO I	
BLOCO	NARRADORES / SEÇÕES
Bloco 1 (p. 7-12)	1) José 2) José 3) narrador em 3ª pessoa 4) José 5) narrador em 3ª pessoa 6) José

Bloco 2 (p. 13-18)	<ol style="list-style-type: none"> 1) narrador em 3ª pessoa 2) velho Gabriel 3) narrador em 3ª pessoa 4) Elias 5) narrador em 3ª pessoa 6) Moisés
Bloco 3 (p. 19-24)	<ol style="list-style-type: none"> 1) mulher de José
Bloco 4 (p. 25-33)	<ol style="list-style-type: none"> 1) José 2) narrador em 3ª pessoa 3) José 4) narrador em 3ª pessoa 5) José 6) narrador em 3ª pessoa
Bloco 5 (p. 34-41)	<ol style="list-style-type: none"> 1) narrador em 3ª pessoa 2) Moisés 3) narrador em 3ª pessoa 4) Elias 5) narrador em 3ª pessoa 6) velho Gabriel 7) narrador em 3ª pessoa
Bloco 6 (p. 42-47)	<ol style="list-style-type: none"> 1) narrador em 3ª pessoa 2) José 3) narrador em 3ª pessoa 4) José 5) narrador em 3ª pessoa
Bloco 7 (p. 48-56)	<ol style="list-style-type: none"> 1) José 2) narrador em 3ª pessoa 3) José 4) narrador em 3ª pessoa 5) narrador em 3ª pessoa 6) José
Bloco 8 (p. 57-66)	<ol style="list-style-type: none"> 1) velho Gabriel 2) mulher de José 3) velho Gabriel 4) mulher de José 5) velho Gabriel
Bloco 9 (p. 67-74)	<ol style="list-style-type: none"> 1) José 2) narrador em 3ª pessoa 3) Moisés 4) José 5) narrador em 3ª pessoa
Bloco 10 (p. 75-82)	<ol style="list-style-type: none"> 1) Moisés 2) narrador em 3ª pessoa

Bloco 11 (p. 83-89)	1) Elias 2) narrador em 3ª pessoa
Bloco 12 (p. 90-97)	1) José 2) narrador em 3ª pessoa

O romance tem início com a narração do pastor José, indicando a relevância dessa personagem no desenrolar da trama. Nas primeiras páginas, José se encontra em um momento decisivo de sua existência. Há presságios:

Todos os pássaros fugiram. Todos os bichos do chão deixaram de ouvir-se. Todas as nuvens pararam. Aproxima-se o momento. Olho o sol de frente. 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 (PEIXOTO, 2005, p. 11).

Na mesma passagem, revela-se ao leitor que a causa da tensão inicial é o confronto de José com o gigante:

O horizonte avança para mim num incêndio. E distingo-o. Vem a direito, com passos de máquina. O seu corpo, maior do que o dos homens, é como o de uma árvore que andasse, é como o de um homem que fosse do tamanho de três homens. [...] Mais perto, olha-me sem desviar o olhar. Mais perto, a raiva dos seus olhos agarra-me e puxa-me aos poucos. À minha frente, está parado. Olhámo-nos (PEIXOTO, 2005, p. 11).

O motivo desse embate, do qual José sai perdedor, será exposto paulatinamente. Nas seções subsequentes, ficamos sabendo que José é pastor na casa do doutor Mateus; lá conheceu sua mulher, antiga amante do gigante: “Depois de me casar, deixaram de lhe chamar galdéria ou puta. Então, como é que está a tua mulher? E pensavam galdéria, puta. Casámo-nos e a minha mulher nunca mais saiu do monte” (PEIXOTO, 2005, p. 72).

José ama a mulher, porém sua confiança é destruída pelo demônio:

O demônio sorria. Sorrindo, perguntou como estás, onde está a tua mulher que não a tenho visto? [...] Sabes, continuou enquanto sorria, disse-me o gigante que a conhece mais que tu, que sabe melhor e com mais certeza onde ela anda, onde ela está (PEIXOTO, 2005, p. 8-9).

É esse sentimento de dúvida e desconfiança que permeia os eventos narrativos do Livro I. Os fatos são acompanhados e comentados pelo trio de anciãos Moisés e Elias (gêmeos xifópagos) e velho Gabriel. Chama a atenção o papel de Moisés e de Elias, em torno dos quais começa a se desenrolar uma trama paralela – a história de amor entre Moisés e a

cozinheira da casa do doutor Mateus. Essa relação aponta para uma personagem que aparecerá no Livro II. Nos blocos 10 e 11, é narrada de forma pungente a morte dos xifópagos, prenúncio do suicídio de José.

No Livro I, destaca-se o terceiro bloco, único com apenas uma seção. A voz narrativa que toma a palavra nessa seção se recobre de importância ímpar, visto ser o único segmento isolado. Nele, quem fala é a mulher de José, personagem dúbia e de sentimentos impenetráveis. Essa mulher inominada conta, no bloco em questão, os episódios posteriores à morte de seu pai: as repetidas violações que sofreu por parte do gigante, a gravidez e o desmancho (aborto); o desprezo da aldeia diante de sua condição; o início de seu trabalho na casa do doutor Mateus e a primeira vez em que, num corredor dessa casa, ouviu a voz que saía de uma arca; os encontros com o demônio, dono de um olhar que desvela todas as verdades. Esse bloco tem relevância narrativa porque esclarece, sob o ponto de vista da mulher, os fatos que dão mote à narrativa – as acusações do demônio e as desconfianças de José, que resultam em seu suicídio por enforcamento.

No fim do Livro I, a precipitação dos acontecimentos rumo ao clímax – suicídio de José – evidencia-se pelo ritmo da narrativa. Os blocos 10, 11 e 12 apresentam apenas duas seções cada, sendo uma delas sob o ponto de vista das personagens e outra sob a ótica do narrador em terceira pessoa. É ele quem narra as mortes de Moisés (bloco 10, seção 2), de Elias (bloco 11, seção 2) e de José (bloco 12, seção 2).

A questão que se coloca é: quem será a voz narrativa anônima que, em terceira pessoa, sumariza os eventos narrados antes ou depois que as personagens tomem a palavra? Esse narrador tudo vê e qualifica eventos e personagens, porém não perscruta os pensamentos. A cena do suicídio de José é narrada de forma chocantemente objetiva:

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 de 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. O pescoço estalou num ruído de ossos a separarem-se. Baloçou por momentos, até ser apumado e imóvel, como imóvel foi a aragem sopra a terra. Um pardal que por ali andava olhou-o e viu-lhe os olhos vazios de esperança (PEIXOTO, 2005, p. 97).

O narrador focaliza as ações de José, mas não as motivações profundas de seus atos e suas emoções. Estas se expressam na narração em primeira pessoa:

avanço para onde os homens deixam de ser homens. Faço o caminho solitário por entre as ruínas da vida. [...] Avanço sozinho e tenho-vos todos aqui. Levar-vos-ei

sempre comigo. Olho de frente o último raio de sol antes de o sol desaparecer. [...] Mulher, filho, pai, mãe, irmã, não chorem por mim. Ainda há as searas para as crianças. Ainda há as crianças. Guardem as lágrimas para um dia de mais alta nomeada. Guardem as lágrimas para o dia em que morrerem as searas nos olhos das crianças, para o dia em que morrerem as crianças. Hoje, morro eu. E eu morrer não é nada na ordem implacável do mundo (PEIXOTO, 2005, p. 95-97).

Existe uma hipótese quanto à identidade do narrador em terceira pessoa. A personagem Moisés, ao falar sobre a cozinheira, fornece uma pista: “Sabia até que [a cozinheira] se tinha mudado para a casa ao lado da casa do homem que está num quarto sem janelas a escrever” (PEIXOTO, 2005, p. 37). Essa figura misteriosa é citada em outras passagens:

Uma das paredes do quarto era pegada com a casa do homem que está fechado num quarto sem janelas a escrever e, contou-me o Moisés, à noite, [...] conseguia-se ouvir a caneta de aparo a riscar as letras no papel, conseguia-se ouvir o vizinho a amassar longas páginas e, por vezes, conseguia-se mesmo ouvi-lo a molhar com toda a suavidade a ponta da caneta no tinteiro (PEIXOTO, 2005, p. 58-59).

O homem que está fechado no quarto a escrever seria o narrador? O Livro II pode ajudar a responder essa questão.

1.1.1.2 Livro II

No Livro II (p. 99-191), há uma transição temporal. Os eventos, agora, referem-se ao futuro; os filhos das personagens do Livro I já cresceram e novas personagens são introduzidas. O Livro II explicita o “processo de geminação dialética” (PINHO, 2012, p. 37) em curso no romance: “duas partes, duas gerações, dois tempos, dois momentos de *climax*, dois irmãos gémeos (Moisés/Elias), dois ‘Josés’, dois primos (José/Salomão), dois casamentos dominados pelo sentimento de culpa, dois suicídios e duas traições” (PINHO, 2012, p. 37).

Tal como o primeiro, o Livro II apresenta seis vozes narrativas, distribuídas da seguinte forma (Tabela 2):

Tabela 2 – Estrutura do Livro II de *Nenhum olhar*

LIVRO II	
BLOCO	NARRADORES / SEÇÕES
Bloco 1 (p. 101-107)	<ol style="list-style-type: none"> 1) narrador em 3ª pessoa 2) José 3) narrador em 3ª pessoa 4) Salomão 5) narrador em 3ª pessoa 6) José 7) narrador em 3ª pessoa
Bloco 2 (p. 108-114)	<ol style="list-style-type: none"> 1) narrador em 3ª pessoa 2) mulher de Salomão 3) narrador em 3ª pessoa
Bloco 3 (p. 115-121)	<ol style="list-style-type: none"> 1) velho Gabriel 2) mulher de Salomão 3) velho Gabriel 4) narrador em 3ª pessoa
Bloco 4 (p. 122-129)	<ol style="list-style-type: none"> 1) narrador em 3ª pessoa 2) mestre Rafael 3) narrador em 3ª pessoa 4) mestre Rafael 5) narrador em 3ª pessoa
Bloco 5 (p. 130-188)	<ol style="list-style-type: none"> 1) José 2) mulher de Salomão 3) José 4) mulher de Salomão
Bloco 6 (p. 139-146)	<ol style="list-style-type: none"> 1) narrador em 3ª pessoa 2) José 3) narrador em 3ª pessoa 4) José 5) narrador em 3ª pessoa 6) José
Bloco 7 (p. 147-154)	<ol style="list-style-type: none"> 1) mulher de Salomão 2) narrador em 3ª pessoa 3) mulher de Salomão
Bloco 8 (p. 155-159)	<ol style="list-style-type: none"> 1) José 2) narrador em 3ª pessoa 3) José 4) narrador em 3ª pessoa 5) José 6) narrador em 3ª pessoa
Bloco 9 (p. 160-166)	<ol style="list-style-type: none"> 1) narrador em 3ª pessoa

Bloco 10 (p. 167-175)	<ol style="list-style-type: none"> 1) Salomão 2) velho Gabriel 3) narrador em 3ª pessoa 4) Salomão 5) narrador em 3ª pessoa
Bloco 11 (p. 176-189)	<ol style="list-style-type: none"> 1) mulher de Salomão 2) Salomão 3) José
Bloco 12 (p. 190-192)	<ol style="list-style-type: none"> 1) narrador em 3ª pessoa

O José que aparece no Livro II é filho daquele que tira a própria vida no Livro I. Pastor como o pai, ele mantém um caso amoroso – ao que tudo indica, platônico – com a filha de Moisés e da cozinheira. Essa jovem é esposa de Salomão, primo de José. Percebe-se uma repetição e inversão do Livro I: agora, o sujeito atormentado pela dúvida é Salomão; José, filho daquele que fora traído com o gigante, é agora o agente do adultério. O confronto entre José e o gigante, no Livro I, atualiza-se e se torna, no Livro II, uma luta quase fratricida. Em ambos os livros, essa batalha é insuflada pelos sorrisos escarninhos do demônio.

Dois blocos com apenas uma seção (blocos 9 e 12) destacam-se dentre os demais. O nono bloco narra o episódio em que o mestre Rafael, carpinteiro, decide tirar a própria vida ao ver sua esposa e filha mortas. O último bloco, desfecho narrativo, é surpreendente:

O homem que está fechado dentro de um quarto sem janelas a escrever parou de repente a meio de uma frase e o fim, para ele, foi a tinta que desapareceu das páginas que tinha vivido, foram as folhas de papel que fugiram de si próprias e se tomaram o mais absoluto vazio de tudo, foi a memória que se transformou nem sequer em ar, nem sequer em vento. O mundo acabou. E não ficou nada (PEIXOTO, 2005, p. 191).

O fim do romance é o fim do mundo. No fragmento acima, tem-se uma possível confirmação da identificação do homem fechado no quarto a escrever como narrador da obra, visto que a interrupção de sua escrita coincide com o silêncio total, o fim da narrativa.

1.1.2 Cemitério de pianos

Cemitério de pianos tem seis partes, embora não haja uma divisão explícita em capítulos. Cada uma dessas partes se subdivide em seções, geralmente marcadas pela

alternância do foco narrativo entre três Franciscos: avô, filho e neto. Em uma primeira leitura, é difícil diferenciar o Francisco Lázaro avô (Francisco Lázaro 1, o patriarca) do neto; como a trajetória de ambos é simétrica (filhos homônimos, episódios espelhados), suas vozes se imbricam; alguns leitores, inclusive, não os distinguem (cf. SANTOS, 2008; KIRST, 2015), identificando como narradores apenas o patriarca e seu filho. Suelotto (2012) opta por analisar o foco narrativo de *Cemitério de pianos* levando em conta a existência de dois narradores; contudo, a certa altura de sua pesquisa, admite a possibilidade de haver no romance “uma tríplice narração: a do avô, a do filho e a do neto” (SUELOTTO, 2012, p. 86).

À medida que as páginas do romance avançam, é possível determinar o foco narrativo com maior clareza. O Francisco Lázaro filho é facilmente identificável, pois tem uma história de vida distinta: é maratonista e morre em 1912 durante os Jogos Olímpicos de Estocolmo. Esse ano e o evento nele ocorrido são marcos que auxiliam na delimitação das três vozes narrativas. A menção a um ano específico serve de baliza temporal ao leitor, indicando a não repetição da história de vida do atleta Francisco Lázaro. A biografia de seu pai, porém, será repetida na de seu filho, como o maratonista prevê: “O nosso filho estava: está: nesse lugar antes de nascer [...]. 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” (PEIXOTO, 2008, p. 245).

Após sucessivas leituras, acreditamos que a existência de uma terceira voz narrativa é comprovada na cena em que um dos Francisco Lázaro visita sua tia Marta. Lá, ele descobre que seu pai representara Portugal na Olimpíada de 1912 (é filho do corredor português, portanto). Esse Francisco contempla a foto do pai e da tia, Maria – recursos visuais incluídos no corpo da narrativa e que se repetirão alguns capítulos depois, quando o maratonista se recorda de seu retrato e confirma, indiretamente, a existência de um terceiro Francisco. Valter Hugo Mãe interpreta o romance da mesma forma, identificando avô, pai e neto e chamando a atenção para o jogo operado por Peixoto:

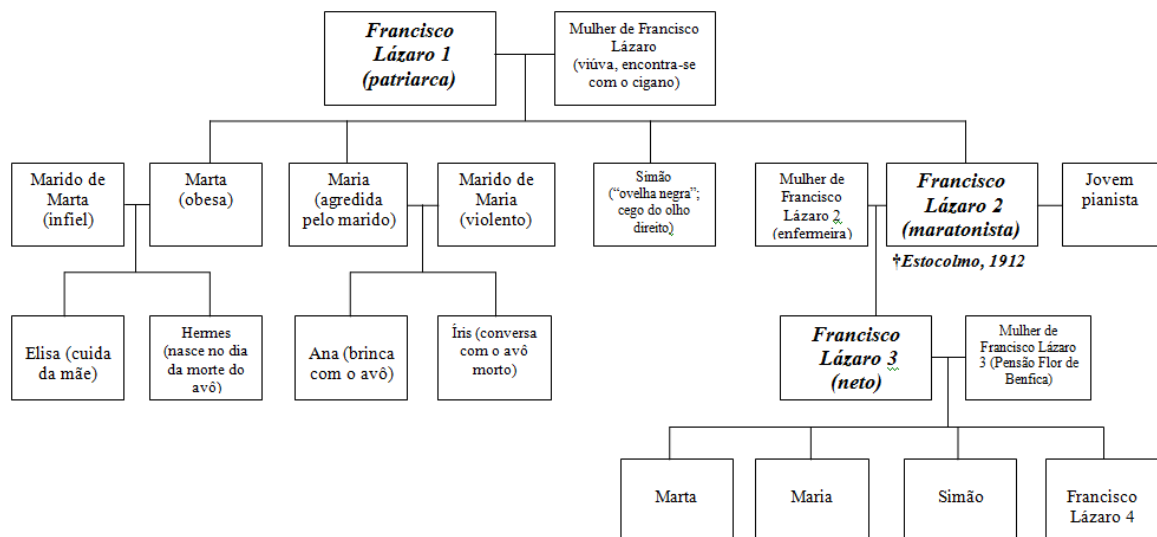
o autor joga com os dois narradores, avô e neto, com o mesmo nome, mas fá-lo deitando mão de uma miríade de estratégias formais que ludibriam o leitor na destriça exacta de quem fala a cada momento. É um facto que o que acontece é chegarmos a um ponto e baixarmos a guarda, aceitando que algumas passagens podem ser atribuídas a qualquer dos dois (MÃE, 2007, p. 9).

A organização da trama empreendida por Peixoto em *Cemitério de pianos* torna o estabelecimento da fábula uma tarefa árdua: o leitor se encontra em terreno instável e movediço, já que, em muitas passagens, as vozes narrativas, bem como as personagens

envolvidas, são indiscerníveis. Em termos gerais, no entanto, é possível esboçar uma fábula basilar: o patriarca Francisco Lázaro conhece sua futura esposa; casam-se e têm quatro filhos, Marta, Maria, Simão e Francisco Lázaro; a família passa por uma série de eventos que abalam sua unidade; após doença prolongada, o patriarca morre; os casamentos das filhas vão à ruína; Francisco Lázaro (filho) se casa e sua esposa espera um filho; no dia em que o filho nasce, Francisco morre em Estocolmo. Esse único filho de Francisco Lázaro, no futuro, repetirá os eventos vividos pelo avô – ou seja, a fábula é circular, numa repetição que desnorteia o leitor.

Nossa leitura do romance segue a árvore apresentada na Figura 2.

Figura 2 – Árvore genealógica das personagens de *Cemitério de pianos*



Na primeira parte do romance (p. 11-87), avô e neto se alternam no papel de narradores. O patriarca Francisco Lázaro abre o romance relatando os eventos que antecederam sua morte – estamos diante de um narrador póstumo, portanto. O Francisco Lázaro neto⁹ introduz o leitor no ambiente da oficina, onde exerce o ofício de carpinteiro e, ocasionalmente, de consertador de pianos. Seu tio, Simão, auxilia-o nesse trabalho. Esse primeiro bloco narrativo oscila entre *flashbacks* (de ambos os narradores) e os dias que antecedem os Jogos Olímpicos de 1912 (narrados postumamente pelo patriarca). Os eventos

⁹ Salientamos que, em nenhum momento, o filho do maratonista é chamado pelo nome de “Francisco Lázaro”. Ele é sempre referido pelas outras personagens como o “filho do Francisco”. Porém, por analogia, como sua trajetória é simétrica à do Francisco Lázaro a que chamamos de “patriarca”, cremos ser procedente a interpretação de que a identidade entre ambos inclui a homonímia. Para todos os efeitos, em nosso trabalho iremos nos referir ao “filho do Francisco” como “Francisco Lázaro neto”.

narrados explicitam a formação da família: o encontro do avô e do neto com as futuras esposas; a viuvez da esposa do patriarca; o ambiente da oficina e do cemitério de pianos. O espaço narrativo é determinado: a freguesia de Benfica, em Lisboa.

Esse clima quase idílico é quebrado na segunda parte da narrativa (p. 89-145), em que o Francisco Lázaro maratonista toma a palavra. Quanto a essa personagem, há um importante paratexto nas últimas páginas do romance: uma nota do autor. Nela, Peixoto explica:

Francisco Lázaro foi um atleta português que faleceu de insolação 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, 2008, p. 303).

Portanto, o nome “Francisco Lázaro” faz referência a uma figura histórica lusitana. Membro da delegação portuguesa nos Jogos Olímpicos de Estocolmo (1912), Francisco Lázaro sofreu uma parada cardíaca em meio à competição, havendo diferentes versões para a *causa mortis*:

O maratonista Francisco Lázaro morreu [...] durante a primeira participação portuguesa nos Jogos Olímpicos, em Estocolmo 1912 (Suécia). [...] A autópsia apontou a desidratação e insolação como causas da morte. Todavia, para Gustavo Pires, professor responsável pela cadeira de Gestão do Desporto da Faculdade de Motricidade Humana e coordenador do Fórum Olímpico, “o maratonista não morreu por insolação, inexperiência ou por ter coberto o corpo de sebo antes da corrida, como defenderam os colegas de comitiva nos Jogos da Suécia”. O benfiquista de 24 anos, campeão de Portugal nos 42.195 metros, “foi vítima de uma cultura que aconselhava a prática comum naquela altura, entre os atletas e os ciclistas, uma mistura a que chamava ‘emborcação’ – essência de terebintina (anestésico) e o ácido acético (vinagre) – como um complemento do treino”, recorda (LUCAS, 2009).

A trajetória do maratonista é reconstituída, em *Cemitério de pianos*, no Francisco Lázaro filho. Assim como o atleta português a que faz referência, a personagem ficcional morre após trinta quilômetros de corrida devido à insolação e desidratação provocadas pelo calor do verão sueco, cujos efeitos são potencializados pelo uso de uma pretensa “graxa especial” (PEIXOTO, 2008, p. 91). Peixoto trabalha literariamente a história do desafortunado atleta olímpico, transformando cada um dos quilômetros percorridos em uma revisão de vida, exame de consciência da personagem. Na segunda parte de *Cemitério de pianos*, acompanhamos o corredor até o décimo quinto quilômetro. O romancista dá forma aos pensamentos do maratonista por meio de fragmentos entrecortados e embaralhados, marcados, de tempo em tempo, pela quilometragem percorrida.

Enquanto corre pela capital sueca, Lázaro pensa na morte do pai, no sentido profundo de suas corridas (fugas?) e em seus amores (uma enfermeira e uma jovem pianista). Nessa reflexão do filho, vemos o Francisco Lázaro patriarca sob outra perspectiva, e a máscara vestida pelo narrador póstumo na primeira parte do romance começa a cair: o filho relembra as violências do pai, bêbado, contra a mãe e contra Simão – primeiro verbais, depois físicas. São chocantes, nesse bloco narrativo, duas memórias: a do dia em que Francisco Lázaro perfura o olho direito de Simão acidentalmente e a da noite em que Simão ousa enfrentar o pai – desmedida que o afasta do seio familiar.

Na terceira parte de *Cemitério de pianos* (p. 147-204), voltam a alternar-se avô e neto como narradores. Agora, os eventos se centram na adolescência e vida adulta dos filhos do patriarca, no casamento e constituição da família do neto e, novamente, nos dias que antecedem a maratona de Francisco Lázaro. Vemos como a história de violência se repete no lar de Maria; também vemos o Francisco Lázaro neto em busca de suas origens, visitando sua tia Marta e contemplando duas fotos, inseridas por Peixoto no livro: a de seu pai e a de sua tia Maria, já falecida (provavelmente, em consequência das agressões do marido). Um episódio marcante é o encontro do fantasma de Francisco Lázaro avô com Íris, filha mais nova de Maria, no cemitério de pianos. A menina de três anos, de alma ilibada, é a única a ter o direito de apontar os pecados do avô: “Tu morreste, estás morto, mas os teus erros continuam vivos. Os teus erros continuam” (PEIXOTO, 2008, p. 201).

O Lázaro maratonista reassume a palavra na quarta parte do romance (p. 205-252), rememorando a sua adolescência e a de seus irmãos. O maratonista também medita sobre o relacionamento com a esposa e o rompimento com a amante pianista. À medida que nos aproximamos do trigésimo quilômetro, a narrativa se torna mais vertiginosa e fragmentada, representando na forma a angústia mortal do narrador:

pai

pai

Quilómetro trinta

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, 2008, p. 252).

O quinto bloco narrativo (p. 253-298) retoma a alternância entre avô e neto. Aqui, as esposas de ambos ganham mais relevo, saindo da passividade – embora permaneçam inominadas. A alma de Francisco Lázaro volta a se encontrar com a neta Íris no cemitério de pianos e, novamente, é por ela confrontada. Aos poucos, o núcleo familiar se reúne – sem a presença incômoda dos maridos de Marta e Maria e na companhia inesperada de Simão, espécie de ovelha negra da família – a fim de acompanhar a transmissão da maratona dos Jogos Olímpicos de Estocolmo. De forma dramática, a morte de Francisco Lázaro é ouvida pelos seus via rádio.

A sexta e última parte do romance (p. 299-301) é quase um epílogo. Mãe, irmãos e sobrinhos do atleta aguardam a confirmação de sua morte e, ao receberem uma ligação telefônica, chega-lhes a notícia de que o filho de Francisco Lázaro acabara de nascer. A última cena do romance é simétrica à cena da morte do patriarca (logo após a morte do avô, nasce Hermes), repetindo o ciclo de morte e vida no seio da família.

Nenhum olhar e *Cemitério de pianos* apresentam semelhanças na tessitura narrativa. Em ambos, verificam-se a não linearidade e o papel fundamental exercido pelos narradores na estruturação da trama. Segundo a teoria de Tomachevski, a fábula continua a mesma, mas a trama se modifica dependendo do tipo de narrador (cf. 1971, p. 182). Ao trazer episódios espelhados narrados por diferentes vozes (doze em *Nenhum olhar*, três em *Cemitério de pianos*), Peixoto constrói tramas multifacetadas e baseadas no contraponto. Com esse expediente, o autor problematiza a noção de verdade: um mesmo evento está aberto a diferentes leituras.

No interior da trama narrativa, as personagens têm a “função de um fio condutor” (TOMACHEVSKI, 1971, p. 193). Os protagonistas dos romances – José pai e José filho, Francisco Lázaro avô, filho e neto – nos orientam e, por seus atos, evidenciam o tema principal das obras. Em *Nenhum olhar*, as ações das personagens são guiadas pelo tema da traição, ao passo que *Cemitério de pianos* aborda, pela morte do patriarca e a sucessão de gerações, o tema da perpetuação. Apesar de os temas serem diversos, o nó narrativo (cf. TOMACHEVSKI, 1971, p. 178) que determina o desenrolar das fábulas é o mesmo: o conflito no seio da família.

2 O PAPEL DAS ESCRITURAS NA CONFORMAÇÃO DE *NENHUM OLHAR E CEMITÉRIO DE PIANOS*

“Desconhecer a Bíblia não é apenas uma carência do ponto de vista religioso, mas é também uma forma de iliteracia cultural.”

(José Tolentino Mendonça)

Alter abre seu estudo com a pergunta: “Qual é o papel da arte literária na conformação da narrativa bíblica?” (2007, p. 15). Invertendo essa questão, a primeira pergunta de nossa pesquisa é: “Qual é o papel da narrativa bíblica na conformação da arte literária peixotiana?” Essa pergunta geradora insere o presente trabalho no âmbito daquilo a que se chama, de modo geral, intertextualidade. Segundo Riffaterre, “an intertext is one or more texts which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance” (RIFFATERRE, 1990, p. 56). A abordagem intertextual parte do pressuposto de que todos os textos “são parte de discursos anteriores” (HUTCHEON, 1991, p. 166). Riffaterre distingue duas formas de intertextualidade: a aleatória e a obrigatória. Esta última demanda que o leitor perceba as relações da obra lida com outros textos específicos. Sem o reconhecimento desse diálogo, persistem as lacunas a ser preenchidas (cf. RIFFATERRE, 1990, p. 57).

Todorov se refere a esses dois tipos de intertexto ao propor as noções de evocação simbólica fraca e fortemente determinada (1980, p. 76). A evocação fracamente determinada é aberta, imprecisa e obscura, permitindo associações infinitas; a poesia de Rimbaud exemplifica esse tipo de expressão simbólica. Já nos textos fortemente determinados, de evocação estritamente controlada, “existe um saber determinado que o leitor não possui; desde que se lhe acrescente esse saber, a via da compreensão está aberta (não é, bem entendido, senão um começo)” (TODOROV, 1980, p. 78). Após recorrer a uma pesquisa, o leitor estará apto a desvendar as associações simbólicas presentes no texto. Nesses casos, a leitura intertextual “desempenha uma função constitutiva” (TODOROV, 1980, p. 61), tendo caráter compulsório (cf. RIFFATERRE, 1990, p. 62).

Nenhum olhar e Cemitério de pianos são fortemente determinados quanto à evocação simbólica por meio da intertextualidade, pois neles é compulsória a relação com a Bíblia para a construção dos sentidos. Naturalmente, a partir do diálogo com a Escritura mais pontos de

indeterminação surgem; como diz Todorov, o reconhecimento do diálogo intertextual não é senão um começo (1980, p. 78). A fim de compreender como se dá esse processo na obra de Peixoto, consideremos os gêmeos xifópagos Moisés e Elias, personagens de *Nenhum olhar*:

Os irmãos chamavam-se Moisés e Elias. Para quem estivesse diante deles, Moisés era o da esquerda, Elias o da direita. Por um evidente motivo, Moisés era dextro [sic] e Elias era canhoto. Além desse pormenor, eram iguais em tudo. 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 caso disso, se apressava a dar voz às palavras sussurradas do irmão. Desde crianças que assim era. 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. E, na penumbra ténue, na sombra muito fresca que os depósitos de azeite lançavam da pouca luz, foi isso que aconteceu. 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 (PEIXOTO, 2005, p. 16).

Moisés e Elias são os dois grandes profetas da história da salvação judaico-cristã. É no meio deles que Jesus Cristo aparece no episódio da transfiguração:

Mais ou menos oito dias depois dessas palavras, tomando consigo a Pedro, João e Tiago, ele subiu à montanha para orar. Enquanto orava, o aspecto de seu rosto se alterou, suas vestes tornaram-se de fulgurante brancura. E eis que dois homens conversavam com ele: eram Moisés e Elias que, aparecendo envoltos em glória, falavam de seu êxodo que se consumaria em Jerusalém (Lc 9,28-31).

Na passagem do Evangelho, explicita-se a grandeza equivalente dos dois profetas, e a xifopagia criada por Peixoto expressa fisicamente essa condição. Moisés, patriarca cuja história é narrada no Pentateuco, era gago. Por essa razão, sempre era acompanhado pelo irmão mais velho, Aarão, que lhe servia de porta-voz. O Moisés peixotiano altera essa ordem: é ele quem detém o dom da palavra, dando voz ao seu irmão xifópago, Elias. Este, por sua vez, remete a Elias, o tesbita, denunciador das infidelidades do povo hebreu no tempo do rei Acab (cf. I Livro dos Reis). Ao contrário da personagem do romance, o Elias bíblico domina a arte da palavra, expressando os desígnios divinos às autoridades. *Nenhum olhar* apresenta ao leitor a imagem de um profeta privado da palavra, sem o múnus a que foi destinado. Essa compreensão só é acessível ao leitor que conhece a Escritura. A intertextualidade, nesse caso, ocorre por meio da referencialidade (HUTCHEON, 1991, p. 200): a citação dos nomes “Moisés” e “Elias” não é gratuita, pois é pelo contraste entre as figuras bíblicas evocadas e as personagens romanescas que Peixoto constrói as imagens da narrativa.

A relação com as Escrituras também ocorre em *Cemitério de pianos*. Nas primeiras páginas do romance, o leitor encontra o patriarca Francisco Lázaro, narrador póstumo, relatando seus últimos instantes de vida:

Na mesinha-de-cabeceira, sobre o tampo de ferro cinzento, [Francisco, filho do narrador] descobriu um copo de água e um pau que tinha um pedaço de algodão na ponta. Molhou o algodão na água e assentou-mo na boca seca e aberta. [...] Olhou-me, e chorou também, porque já não conseguia aguentar. A Maria abraçou-o e tratou-o como quando era pequeno:

– Não tenhas medo, menino, que a gente não te vai deixar sozinho. A gente vai tratar de ti.

Toda a minha força. Usei toda a minha força e só consegui fazer um som horrível de moribundo. 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, 2008, p. 13).

O trecho acima remete às epígrafes do livro. Na terceira delas, extraída do Evangelho segundo São João, Jesus Cristo se dirige ao Pai e deixa seu testamento:

Não rogo somente por estes, mas também por aqueles que, pela sua palavra, hão-de crer em Mim, para que todos sejam um só; como 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. Eu neles e Tu em Mim, para que eles sejam perfeitos na unidade e para que o mundo reconheça que Tu Me enviaste e os amaste, como Me amaste a Mim. Pai, quero que aqueles que Me deste, onde Eu estiver, também eles estejam Comigo, para que vejam a minha glória, a glória que Tu Me deste; porque Tu me amaste antes da fundação do mundo. Pai justo, se o mundo não Te conheceu, Eu conheci-Te, e estes conheceram que Tu me enviaste. Dei-lhes a conhecer o Teu nome e dá-lo-ei a conhecer, para que o amor com que Me amaste esteja neles e Eu esteja neles também (Jo 17,20-26).

O tom de despedida e de zelo pelos que ficam é o mesmo. A promessa de não deixar sua família sozinha, feita nos últimos instantes de vida de Francisco Lázaro, dialoga com as palavras de Jesus Cristo na última ceia: “Não vos deixarei órfãos. Eu virei a vós” (Jo 14,18). O vínculo entre a figura de Cristo e a do narrador se confirma na imagem do algodão embebido na água, intertexto com os últimos momentos do Cristo crucificado: “sabendo Jesus que tudo estava consumado, disse [...] ‘Tenho sede!’ Estava ali um vaso cheio de vinagre. Fixando, então, uma esponja embebida de vinagre num ramo de hissopo, levaram-na à sua boca” (Jo 19,28-29).

Quando Maria, filha de Francisco, dirige-se ao irmão em termos maternais (“Não tenhas medo, menino”), pode-se perceber a alusão não só ao recorrente apelo de Cristo (“Não tenhais medo”, cf. Mt 10,26; Mc 5,36; Lc 12,7; Jo 6,20), mas também ao momento em que

Jesus Cristo vê Maria e o apóstolo João aos pés da cruz, confiando um aos cuidados do outro: “Mulher, eis teu filho! [...] Eis tua mãe!” (Jo 19,26-27).

O reconhecimento do intertexto entre a agonia de Francisco Lázaro e a paixão e morte de Cristo abre ao leitor uma nova vertente interpretativa: da mesma forma que Cristo padece, morre e ressuscita, o narrador sofre, falece e ressurge das trevas da morte para revisitar sua história.

2.1 DO INTERTEXTO ÀS RELAÇÕES TRANSTEXTUAIS: HIPERTEXTUALIDADE E TRANSPOSIÇÃO PARÓDICA

Embora o termo “intertextualidade” tenha sido cunhado por Kristeva na década de 1960, “the phenomenon, in some form, is at least as old as recorded human society” (WORTON; STILL, 1990, p. 2), chamando a atenção de diferentes pensadores, desde Platão, Aristóteles, Horácio e Montaigne até Bakhtin, Genette, Derrida e Borges. Quaisquer que sejam as perspectivas teóricas, algumas características centrais se mantêm na definição do fenômeno: o texto não é um todo fechado e autossuficiente, sendo permeável a todo tipo de referências, citações e influências; as leituras prévias do autor e do leitor fertilizam o texto (cf. WORTON; STILL, 1990).

Genette alarga o conceito de intertextualidade e propõe o termo transtextualidade ou transcendência textual do texto, definida “como tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 2006, p. 7); a transcendência se opõe à ideia de imanência textual (cf. GENETTE, 2006, p. 11). Compreende-se o texto como um palimpsesto: toda escrita seria um processo de segunda mão. Segundo essa abordagem, a intertextualidade de Kristeva é apenas uma de cinco subcategorias transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. Essas relações transtextuais não são excludentes entre si.

A intertextualidade, primeira subcategoria, segue a linha proposta por Kristeva a partir de Bakhtin e se refere à efetiva presença de um texto no outro por meio de citação, plágio e alusão (cf. GENETTE, 2006, p. 8). As relações entre os xifópagos e os profetas e de Francisco Lázaro com Jesus Cristo, apresentadas anteriormente, são exemplos de intertextualidade.

A paratextualidade consiste na relação que o texto literário mantém com seus paratextos: “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.;

notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios” (GENETTE, 2006, p. 9-10). Esse tipo de relação transtextual é muito frequente nos romances peixotianos. Em *Cemitério de pianos*, os elementos paratextuais exercem papel fundamental na interpretação: além das epígrafes (das Escrituras e do escritor anglo-nipônico Kazuo Ishiguro) e da “Nota do Autor” que revela a existência de um Francisco Lázaro histórico, também são paratextos as fotografias que Peixoto inclui como recurso narrativo¹⁰.

A transcendência metatextual é a relação entre um texto e seu comentário, ou seja, a relação entre os romances de Peixoto e sua crítica (o presente trabalho, por exemplo). Outra relação é a de arquitextualidade, que se dá entre o texto e o seu gênero: “a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o ‘horizonte de expectativa’ do leitor e, portanto, da leitura da obra” (GENETTE, 2006, p. 12). O arquiteito determina as “regras do jogo” (COMPAGNON, 2006, p. 158).

A relação transtextual de hipertextualidade é conceituada como “toda relação que une um texto B ([...] hipertexto) a um texto anterior A ([...] hipotexto) do qual ele brota” (GENETTE, 2006, p. 12). O hipertexto se caracteriza, portanto, pela derivação e transformação de um hipotexto preexistente. Esse tipo de transcendência textual se diferencia da intertextualidade (pois vai além da citação, da alusão e do plágio) e da metatextualidade (não se trata de crítica ao texto anterior, mas obra de ficção).

A evocação do hipotexto se dá “mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo” (GENETTE, 2006, p. 13). É possível que “B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta” (GENETTE, 2006, p. 13). Lembremos, aqui, da função constitutiva de que fala Todorov (1980, p. 61): a leitura dialógica é compulsória para a construção dos sentidos, embora o hipertexto seja autônomo. Genette afirma haver “em todo hipertexto uma ambiguidade que [...] se deve precisamente ao fato de que um hipertexto pode ao mesmo tempo ser lido por si mesmo, e na sua relação com seu hipotexto” (GENETTE, 2006, p. 44). A *Eneida* e *Ulisses*, por exemplo, são hipertextos da *Odisseia*, de Homero. A epopeia de Virgílio derivaria da *Odisseia* por imitação; o romance de James Joyce seria uma derivação por transformação (cf. GENETTE, 2006, p. 16).

¹⁰ As duas fotografias incluídas na narrativa (“Henry Herschel Hay Cameron” e “A Child’s Head ‘Little Bee’”) são de autoria da fotógrafa britânica Julia Margaret Cameron (1815-1879), precursora da fotografia artística e tia-avó da escritora Virginia Woolf.

O conceito de paródia apresentado por Genette é importante para nossa análise, pois em seu estudo da hipertextualidade a paródia se desvincula da comicidade e do lúdico, traços que não aparecem na obra de Peixoto.

Diz o teórico:

A palavra paródia é correntemente o lugar de uma grande confusão, porque a usamos para designar ora a deformação lúdica, ora a transposição burlesca de um texto, ora a imitação satírica de um estilo. A principal razão desta confusão está evidentemente na convergência funcional dessas três fórmulas, que produzem em todos os casos um efeito cômico, geralmente à custa do texto ou do estilo “parodiado”: na paródia estrita, porque sua letra se vê de modo cômico aplicada a um objeto que a altera e a deprecia; no travestimento, porque seu conteúdo se vê degradado por um sistema de transposições estilísticas e temáticas desvalorizantes; no pastiche satírico, porque sua forma se vê ridicularizada por um procedimento de exageros e de exacerbações estilísticas. Mas essa convergência funcional mascara uma diferença estrutural muito mais importante entre os estatutos transtextuais: a paródia estrita e o travestimento procedem por transformação de texto, o pastiche satírico (como todo pastiche), por imitação de estilo.

Como, no sistema terminológico corrente, o termo paródia se encontra, implicitamente e, portanto, confusamente, investido de duas significações estruturalmente discordantes, conviria talvez tentar reformular esse sistema. Proponho, portanto, (re)batizar de paródia o desvio de texto pela transformação mínima, do tipo *Chapelain décoiffé*; travestimento, a transformação estilística com função degradante, do tipo *Virgile travesti*; charge (e não mais, como já referido, paródia), o pastiche satírico, do qual os *À la manière de...* são exemplos canônicos, e do qual o pastiche cômico-heroico é só uma variedade; e simplesmente pastiche, a imitação de um estilo desprovida de função satírica, que pelo menos certas páginas de *l’Affaire Lemoine* ilustram. Enfim, adoto o termo geral transformação para abranger os dois primeiros gêneros, que diferem sobretudo pelo grau de deformação aplicado ao hipotexto, e o termo imitação para abranger os dois últimos, que só diferem por sua função e seu grau de exacerbação estilística (GENETTE, 2006, p. 24-25).

Alinham-se, pois, de um lado a paródia e o travestimento como transformação; de outro, a charge e o pastiche como imitação. No hipertexto parodístico, desfaz-se a associação exclusiva com o lúdico, o burlesco e o satírico: a transformação semântica por meio de transformações mínimas pode se dar sem comicidade e de gradações jocosas (cf. BAKHTIN, 1987, p. 18). Estamos diante de uma “paródia séria” (GENETTE, 2006, p. 21) ou “transposição” (GENETTE, 2006, p. 23), a qual intervém no sentido do hipotexto por meio de variados expedientes, dos quais Genette elenca a transformação temática (inversão ideológica), a transvocalização (mudança do foco narrativo), a translação espacial (alteração do espaço narrativo), a transestilização (mudança de estilo), etc. (cf. GENETTE, 2006, p. 28-35).

Parodiar textos sagrados não é, pois, algo novo. Como elucida Bakhtin em seu estudo sobre Rabelais, um dos fenômenos da literatura medieval é a paródia sacra, a qual trazia “elementos do culto e do dogma religioso” (BAKHTIN, 1987, p. 12) e os invertia por meio do

pastiche. José Luís Peixoto se afasta desse estilo, pois seus romances paródicos não provocam o riso. *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* são hipertextos que transformam a estrutura e a imagética escriturísticas via paródia – mas devemos entender esse termo de acordo com a acepção genettiana, segundo a qual *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* seriam obras transposicionais, manipulando o texto bíblico das mais diversas formas, principalmente quanto à estrutura e à imagética.

Hutcheon (1985) trabalha na mesma perspectiva de Genette, expandindo a concepção corrente de paródia como deformação cômica ou satírica (cf. HUTCHEON, 1985, p. 61), “tradicional zombaria ou ridículo do texto ‘alvo’” (HUTCHEON, 1985, p. 47). A paródia apresenta, como texto de fundo, um outro texto “contra o qual a nova criação deve ser, implícita e simultaneamente, medida e entendida” (HUTCHEON, 1985, p. 46). Trata-se de um expediente estilístico que opera via ironia, inversão e contraste:

o homem ocidental moderno tem a necessidade de afirmar o seu lugar na difusa tradição cultural que o cerca, levando-o a buscar deliberadamente a incorporação do velho ao novo em um processo de desconstrução e reconstrução por meio dos recursos estilísticos encontrados na ironia e na inversão (CANO, 2004, p. 85).

A paródia, pois, vai além da comicidade e da sátira. O que configura um texto paródico é a ocorrência de uma síntese bitextual em que o antigo se incorpora ao novo pela sobreposição das estruturas (cf. HUTCHEON, 1985, p. 50). *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* apropriam-se da estrutura e da imagética bíblicas e as recompõem pela paródia transposicional, “no terreno da continuidade, do dialogismo e da subversão” (CANO, 2004, p. 85).

Ao afirmar que o diálogo entre os romances peixotianos e as Escrituras se dá por via da paródia séria, transposicional, não podemos ignorar o contexto em que essa relação transtextual se desenvolve. Connor assinala a “prevalência da ‘metaficção’ paródica” na ficção pós-moderna (2004, p. 103-104); o resgate da tradição bíblica seria, dessa forma, um expediente próprio das obras produzidas nesse tempo de crise, transição e indefinição que tem sido chamado de pós-modernidade. Nesse contexto, a paródia ao texto bíblico vem romper “a decorosa hierarquia de gêneros literários” (CONNOR, 2004, p. 106) e questionar uma grande narrativa (cf. LYOTARD, 2002), a tradição judaico-cristã.

Segundo Paz, “aquele que sabe ser pertencente a uma tradição implicitamente já se sabe diferente dela, e esse saber leva-o, tarde ou cedo, a interrogá-la e, às vezes, a negá-la. A crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição” (1984, p. 25). É do

seio de uma tradição que se pode questioná-la. Portanto, a apropriação da estrutura e imagética escriturísticas empreendida por José Luís Peixoto não é um procedimento inocente nem gratuito. Transpor a tradição judaico-cristã para outras formas é um expediente crítico: “As Gadamer says, all tradition in the form of writing is simultaneous with present time [...], yet the writer’s (and the reader’s) relationship with this tradition is usually, perhaps necessarily, one of contestation” (WORTON; STILL, 1990, p. 10). A contestação paródica “não é a destruição do passado: na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno” (HUTCHEON, 1991, p. 165). Um exemplo desse processo paradoxal é a obra de José Saramago: a constância de elementos cristãos na obra do romancista poderia ser explicada “como um conflito obsessivo do autor contra este traço duradouro [religiosidade católica] da cultura portuguesa, tentando literariamente libertá-la” (REAL, 1998, p. 181).

Em entrevista relativa ao lançamento de *Uma casa na escuridão*, manifesta-se o posicionamento de José Luís Peixoto quanto ao questionamento do Cristianismo em suas obras:

José Luís Peixoto – Na verdade, quando estava a escrever o romance, pensei nas sete chagas de Cristo. [...] Enquanto escrevia, tinha até a intenção de enumerar essas chagas. Depois, achei que a intertextualidade bíblica estava já bem explícita e abandonei essa ideia. [...]

P - Você inicia *Uma Casa na Escuridão* com a citação bíblica "Misericórdia tua magna est super me" ("A tua misericórdia é grande sobre mim", em tradução livre). Nesta passagem, Davi refere-se a Deus, que livrou sua alma duas vezes – uma em vida e outra em morte – de dois infernos – o superior e o inferior. Essa epígrafe assim como os salmos no início de cada capítulo remetem à condenação e também à redenção das almas dos personagens do romance?

José Luís Peixoto – Sob o ponto de vista da reflexão religiosa, este romance foi escrito com a intenção de questionar a misericórdia de Deus para com os homens. Assim como a misericórdia dos homens uns para com os outros. Normalmente, durante o processo de escrita, ando sempre à procura. Essa frase está escrita sobre a porta da igreja, na pequena cidade onde nasci. Foi lá que a encontrei.¹¹

A relação hipertextual explícita entre os romances e o texto bíblico é, pois, um recurso explorado pelo autor com o intuito de pôr à prova os grandes ideais cristãos.

2.2 OS FUNDAMENTOS DA HERMENÊUTICA BÍBLICA

Os romances peixotianos, enquanto hipertextos da Bíblia, poderiam ser interpretados à luz da hermenêutica cristã? A fim de respondermos essa questão, tomaremos como referência

¹¹ <<http://www1.folha.uol.com.br/foIha/livrariadafolha/ult10082u679657.shtml>>.

o trabalho de Alter (2007), relativo à Bíblia hebraica, e o estudo de Todorov (1980) sobre o modelo interpretativo patrístico. Todorov parte de Santo Agostinho e, com rigor formal, estrutura os fundamentos da hermenêutica anagógica segundo os Padres da Igreja.

O pressuposto da exegese cristã é a unidade de sentido. A hermenêutica bíblica busca “um significado oculto [que], supostamente, só poderia ser revelado através da interpretação” (ISER, 1999, p. 1). A Revelação traria embutido em si um significado hegemônico a ser desvendado pelo leitor; busca-se “a concordância por trás da aparente diversidade” (TODOROV, 1980, p. 98). Todos os setenta e três livros da Escritura encerram um único sentido indireto: a doutrina cristã. Por essa razão, a leitura da Bíblia no contexto teológico requer controle estrito sobre a polissemia (cf. TODOROV, 1980, p. 100); toda associação semântica deve ser provada e justificada pela doutrina¹². Ainda que a Bíblia apresente uma linguagem polissêmica, a pluralidade de sentidos é relativamente controlada.

Ressaltamos que a compreensão do que seja “unidade de sentido” varia de acordo com a denominação cristã. Como se sabe, um dos pontos causadores da Reforma Protestante foi a interpretação das Escrituras. Partindo do princípio *Sola Scriptura* – a Escritura é a única regra e autoridade –, o protestantismo permite e estimula a cada cristão que interprete o texto sagrado por conta própria; as diversas leituras decorrentes têm motivado grande parte das cisões entre as igrejas evangélicas. No catolicismo, a Bíblia é considerada apenas parte da Revelação; com ela, também deve ser levada em conta a tradição apostólica, e a interpretação de ambas é restrita, conforme assinala a Constituição Dogmática *Dei Verbum* sobre a Revelação Divina: “o ofício de interpretar autenticamente a palavra de Deus escrita [Bíblia] ou transmitida [Tradição] foi confiado unicamente ao Magistério vivo da Igreja, cuja autoridade se exerce em nome de Jesus Cristo” (*Dei Verbum*, 10)¹³. A constituição conciliar é ratificada no *Catecismo da Igreja Católica*: “todas estas coisas que concernem à maneira de interpretar a Escritura estão sujeitas, em última instância, ao juízo da Igreja, que exerce o divino ministério e mandato do guardar e interpretar a Palavra de Deus” (CIC 119). No documento “A interpretação da Bíblia na Igreja” (1993), a Pontifícia Comissão Bíblica (PCB) expõe detalhadamente os métodos e abordagens endossados pela Igreja Católica com relação à exegese bíblica.

¹² Alter faz uma observação importante: a Bíblia não é um texto homogêneo, mas arte compósita (cf. ALTER, 2007, p. 197), oriunda de diversas fontes e escrita em diferentes períodos históricos – e o autor se refere apenas à Bíblia hebraica; no caso da Bíblia cristã, a diversidade de línguas, estilos e épocas é ainda maior. Isso significa que a unidade de sentido decorre mais dos hermeneutas, a partir de um olhar religioso, do que das próprias Escrituras.

¹³ A Escritura, a Tradição e o Magistério eclesiástico constituem a chamada Regra da Fé (*Regula fidei*) do catolicismo, à qual o fiel deve recorrer para interpretar a doutrina. A *Regula fidei* é explicada por Santo Irineu (cf. BENTO XVI, 2012, p. 27) e Santo Agostinho (*A doutrina cristã*, III, II, 2).

No discurso religioso, é natural que haja legitimação de um único sentido; não é esse, entretanto, o caso de *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*. Apesar de sua estrutura e imagética partirem da Escritura, os romances são obras assumidamente ficcionais, às quais não se atribui o caráter de revelação de uma Verdade. Abertos a diferentes interpretações, os textos peixotianos não carregam um sentido único subjacente. Aliás, ocorre o contrário: neles, o “jogo do esconde-esconde” (ISER, 1999, p. 4) de sentidos com o leitor é intenso. O grau de “liberdade concedida ao leitor pelo texto” (COMPAGNON, 2006, p. 146) difere entre a Bíblia e os romances; o leitor da tradição exegética não tem o mesmo papel ativo que o leitor pós-moderno. Ainda assim, cremos que a relação hipertextual indica a possibilidade de que algumas das estratégias costumeiramente empregadas na interpretação das Escrituras se apliquem aos textos peixotianos.

As relações transtextuais entre os romances e as Escrituras se dão, num primeiro momento, por meio de recursos estudados pela hermenêutica cristã e que José Luís Peixoto explora na composição de suas narrativas.

2.2.1 Narração e diálogo

Nenhum olhar e *Cemitério de pianos* dialogam com os recursos narrativos do hipotexto bíblico. Porém, é preciso ter presente que o estilo dos hagiógrafos, por mais que se valha de recursos artísticos, como defende Alter (2007), tem suas peculiaridades. Peixoto se aproxima da narrativa bíblica, mas sem deixar de lado os traços da ficção de seu tempo. Inclusive, é no foco narrativo que menos similaridades se percebem entre hipo e hipertexto.

A Bíblia apresenta uma distinção acentuada entre sumário e evento narrativo. O sumário consiste em uma forma de narração que articula um evento a outro e que expõe trechos considerados indignos de realce (cf. ALTER, 2007, p. 102). O evento narrativo, por sua vez, “ocorre quando o ritmo da narração se desacelera o suficiente para que capturemos uma cena singular, para que tenhamos a ilusão de que a cena se desenrola em ‘tempo real’ e para que imaginemos a interação dos personagens” (ALTER, 2007, p. 102).

O traço geral da narrativa bíblica é a primazia do diálogo (cf. ALTER, 2007, p. 104-105), e o papel do narrador no Antigo Testamento é, basicamente, o de sumarizar. Muitas vezes, o trecho narrativo reafirma o que é dito no diálogo entre as personagens, direcionando a atenção do leitor para as divergências entre o que elas e o narrador dizem (cf. ALTER,

2007, p. 105). Assim, predomina na Bíblia o discurso direto: “a preferência bíblica pelo discurso direto é tão evidente que o pensamento é quase sempre falado, isto é, apresentado como citação de um monólogo interior” (ALTER, 2007, p. 108). A fala tem papel fundamental: “Deus criou o mundo com a linguagem, e é pela linguagem que Ele revela Sua intenção na história dos homens. A visão bíblica é moldada por uma confiança absoluta numa coerência final do sentido transmitido pela linguagem” (ALTER, 2007, p. 171). A Bíblia é uma “narração-via-diálogo” (ALTER, 2007, p. 111), já que

para a visão bíblica, as palavras são o fundamento da realidade. Deus criou o mundo com palavras; foi a capacidade de usar a linguagem que desde o começo distinguiu o homem das demais criaturas; é com palavras que cada qual revela sua natureza singular, sua disposição para estabelecer pactos com os homens e com Deus, seu poder de controlar os outros, de enganá-los, de se solidarizar com eles e de lhes ser sensível. A linguagem falada perfaz o substrato de tudo que ocorre de humano e de divino na Bíblia (ALTER, 2007, p. 111).

É notório o contraste entre hipotexto e hipertexto. Em *Nenhum olhar*, a temática do silêncio e da impossibilidade de conhecer verdadeiramente o outro predomina. Às personagens peixotianas, o acesso ao outro por meio do diálogo é negado:

Moisés aproximou-se de José. Não lhe disse nada sobre o que sabia das sovas do gigante, nem lhe perguntou nada sobre isso, nem mencionou nada que pudesse levar a esse assunto. Estendeu-lhe o tarro, cumprimentou-o normalmente, mas olhou-o de forma distinta. A mulher de José saiu à rua, despejou um alguidar, lançando a água a grande distância, e foi regar o jardim pequeno ao pé da nora. José já não parou de olhá-la. Moisés disse qualquer coisa pouco importante, que não lhe interessava verdadeiramente dizer, já não te vejo há muito tempo, ou tenho uma filha muito bonita mas que não me deixa dormir, ou a cozinheira tem-se lembrado muito aqui do monte; disse qualquer coisa pouco importante e perguntou algo de pouca importância, como é que tem passado o teu pai?, ou como é que tem passado o teu filho?, ou como é que tens passado? José não respondeu, porque não ouviu. Olhava a mulher, cada movimento da mulher, com uma expressão grave no rosto. [...] Moisés não perdeu mais tempo e disse não vás à vila por estes tempos mais chegados. A face de José manteve-se inalterada. Moisés repetiu não vás à vila por estes tempos mais chegados, foi a cozinheira quem me mandou dizer-te. José ficou no mesmo olhar parado e não ouviu uma sequer das palavras de Moisés. Os irmãos despediram-se e partiram. Até o dia não ser senão noite, José permaneceu no centro do pátio, impassível, olhando a mulher, cada movimento da mulher (PEIXOTO, 2005, p. 74).

Nesse romance, quem subverte essa lógica, provocando o diálogo, é o diabo, o acusador. Salomão, tentado pelo demônio, não ousa responder e opta pela fuga silenciosa:

Atrás de mim, estava o demónio. [...] Dois copos de tinto disse, sorrindo. [...] Levantou o seu e bebeu-o, olhando-me e sorrindo-me com os olhos. [...] Olhando-me, olhando-me, sorrindo, perguntou onde está a tua mulher que não a tenho visto? [...] O silêncio era a asfixia antes de morrer, antes de morrer de garganta tapada, a

querer respirar, a querer prender o ar com os braços, a enfiar nacos de ar na boca, a enfiar os dedos na garganta, e a garganta tapada, antes de morrer. Sabes, disse o tentador sorrindo, disse-me o teu primo José que sabe melhor do que tu onde ela está, agora e sempre. [...] o teu primo José contou-me que tem mais mão nela do que tu. É verdade, Salomão? [...] As minhas pernas eram um monte de areia solta [...]. Saí a fugir pelo terreiro (PEIXOTO, 2005, p. 105).

Os traumas e as culpas não são verbalizados pelas personagens em *Cemitério de pianos*, ainda que o ambiente seja familiar. Enquanto corre na maratona, Francisco Lázaro detecta o grande problema de sua família: o silêncio, a falta de interlocução. Ao recordar-se do funeral do pai, Francisco reflete: “o Simão e o meu pai nunca mais se encontraram. [...] Depois, anos de silêncio. Não falávamos nisso, mas queríamos acreditar que, naquele dia, o Simão ainda iria chegar. [...] E não tínhamos palavras, apenas mágoa” (PEIXOTO, 2008, p. 99). É uma “casa amaldiçoada” (PEIXOTO, 2008, p. 216).

Como o diálogo é primordial nas Escrituras, o silêncio das personagens bíblicas se torna significativo: “quando o silêncio de um personagem é objeto de narração, podemos deduzir que a recusa a falar constitui por si mesma um elo significativo no encadeamento do enredo” (ALTER, 2007, p. 125). Na transformação parodística do hipotexto bíblico obra por Peixoto, a inversão – primazia do silêncio – é um contraste proposital. A palavra falada, no contexto bíblico, é um meio de se chegar “à essência das coisas, para penetrar em seu substrato” (ALTER, 2007, p. 111); no contexto da pós-modernidade, o silêncio geralmente vem expressar a impossibilidade de se chegar a uma essência.

Se entre as personagens peixotianas impera o silêncio, temos, por outro lado, uma série de narradores em primeira pessoa extremamente loquazes. É no campo do solilóquio que as personagens peixotianas se revelam. Ao contrário do texto bíblico, no qual nos defrontamos com um narrador em terceira pessoa onisciente e discreto, que “tudo sabe e é absolutamente confiável” (ALTER, 2007, p. 271), *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* apresentam narradores em primeira pessoa que só conseguem verbalizar seus sentimentos ao leitor implícito, nunca a outras personagens. Paradoxalmente, o silêncio é produtivo, “lugar que não se diz e que significa” (PEIXOTO, 2001, p. 7). É na ausência do outro que os narradores de Peixoto dão voz a suas inquietações.

2.2.2 Índices de interpretação

As Escrituras são um texto religioso com forte caráter simbólico, ou seja, nelas “um sentido direto, primário, literal, designa, por acréscimo, outro sentido indireto, secundário,

figurado, que só pode ser apreendido através do primeiro” (RICOEUR, 1978, p. 15). Há passagens que não devem ser tomadas em seu sentido literal, as quais são indicadas por procedimentos formais cujos padrões foram elencados pelos exegetas.

Segundo Todorov (1980, p. 91), os mecanismos que desencadeiam a interpretação dos sentidos indiretos no texto bíblico são as inverossimilhanças doutrinárias, as inverossimilhanças materiais e a superfluidade. Esses três índices sugerem que a interpretação de determinadas passagens deve ser figurada. Nos romances peixotianos, o recurso a esses mecanismos sinaliza a transtextualidade.

2.2.2.1 Inverossimilhanças doutrinárias

As inverossimilhanças doutrinárias são passagens que contradizem abertamente a doutrina cristã; justifica-se sua existência nas Escrituras como figurada. A estratégia interpretativa, nesse caso, é a de estabelecer equivalências entre essas passagens inusitadas e os ensinamentos cristãos. O exemplo agostiniano de inverossimilhança doutrinária, a qual requer interpretação figurada, é a passagem em que os pés de Jesus são lavados e perfumados por uma mulher pecadora:

Um fariseu convidou-o a comer com ele. Jesus entrou, pois, na casa do fariseu e reclinou-se à mesa. Apareceu então uma mulher da cidade, uma pecadora. Sabendo que ele estava à mesa na casa do fariseu, trouxe um frasco de alabastro com perfume. E, ficando por detrás, aos pés dele, chorava; e com as lágrimas começou a banhar-lhe os pés, a enxugá-los com os cabelos, a cobri-los de beijos e a ungi-los com o perfume (Lc 7,36-38).

Para Santo Agostinho,

nenhum homem de juízo pensará de modo algum que a mulher que ungiu os pés do Senhor com o unguento precioso (Jo 12,3) o tenha feito da maneira como costumavam fazer com os pés dos homens luxuriosos e corrompidos nos banquetes lascivos, coisa de que temos horror. Pois o bom odor é a boa reputação que cada um obtém pelas obras de uma vida santa ao caminhar nos traços de Cristo, derramando, por assim dizer, sobre seus pés o mais precioso dos perfumes. Assim, um ato que realizado por outras pessoas é na maioria das vezes ignomínia, torna-se na pessoa de Deus ou de um profeta sinal de valor (*A doutrina cristã*, III, XII, 18).

O exegeta procura adequar o trecho inverossímil à doutrina cristã, atribuindo um sentido figurado que justifique sua presença na Palavra divina. Outro exemplo de inverossimilhança doutrinal no texto bíblico está no livro do Gênesis:

Ló subiu de Segor e se estabeleceu na montanha com suas duas filhas, porque não ousava continuar em Segor. Ele se instalou numa caverna, ele e suas duas filhas. A mais velha disse à mais nova: “Nosso pai é idoso e não há homem na terra que venha unir-se a nós, segundo o costume de todo o mundo. Vem, façamos nosso pai beber vinho e deitemo-nos com ele; assim suscitaremos uma descendência de nosso pai.” Elas fizeram seu pai beber vinho, naquela noite, e a mais velha veio deitar-se junto de seu pai, que não percebeu nem quando ela se deitou, nem quando se levantou. No dia seguinte, a mais velha disse à mais nova: “Na noite passada eu dormi com meu pai; façamo-lo beber vinho também nesta noite e vai deitar-te com ele; assim suscitaremos uma descendência de nosso pai.” Elas fizeram seu pai beber vinho também naquela noite, e a menor deitou-se junto dele, que não percebeu nem quando ela se deitou, nem quando se levantou. As duas filhas de Ló ficaram grávidas de seu pai (Gn 19,30-36).

A passagem acima contradiz a moral judaico-cristã; porém, se considerarmos que os filhos concebidos nessa união incestuosa serão os patriarcas dos povos inimigos de Israel, a existência do episódio na Bíblia se justifica. Nos romances de Peixoto, não é necessário interpretar à luz da doutrina os segmentos contrários ao Cristianismo, pois os textos não são sacros; contudo, levando em conta o diálogo transtextual com a Bíblia, trechos que contradigam a doutrina-chave do hipotexto se tornam relevantes por contraste. Trataremos desse aspecto ao estudarmos a imagética no próximo capítulo.

2.2.2.2 Inverossimilhanças materiais

As inverossimilhanças materiais a indicar necessidade de interpretação aparecem nas passagens que contradizem o bom senso e os conhecimentos comuns. Tudo aquilo que, aplicado ao mundo visível, parece absurdo, apresenta um sentido espiritual (cf. TODOROV, 1980, p. 92).

Como exemplo de inverossimilhança material bíblica, podemos citar a passagem do profeta Ezequiel em que Deus concede ao profeta o benefício de cozer alimentos em fezes de animal em lugar de fezes humanas:

[Iahweh diz:] Este alimento tu o comerás sob a forma de pães de cevada, assados à vista deles com excrementos humanos secos. E Iahweh acrescentou: “É assim que os

israelitas comerão o seu pão impuro entre as nações pelas quais os espalharei”. Então eu disse: “Ah!, Senhor Iahweh, a minha alma não é impura. Desde a minha infância até agora não comi animal morto por acaso ou despedaçado por fera, nem jamais carne avariada entrou na minha boca”. Ao que me respondeu: “Está bem, dar-te-ei excremento de boi em lugar de excremento humano e cozerás os teus pães com eles” (Ez 4,12-15).

As Escrituras apresentam grande número de “atrocidades físicas” (AUERBACH, 2013, p. 55). No Pentateuco, encontram-se severas sanções: os homens com deformidade não podiam exercer o cargo de levita (Lv 21,16-24); animais defeituosos não podiam ser oferecidos em sacrifício (Lv 22,22-25). No Novo Testamento, Jesus Cristo é aquele que veio curar os enfermos: leprosos (Mc 1,40-45), parálíticos (Mc 2,1-12), surdos (Mc 7,31-37), cegos (Mc 8,22-26), a mulher com sangramentos (Mc 7,25-34), o homem com a mão atrofiada (Mc 3,1-6). As deformações e as funções corporais eram os principais aspectos potencializados nas paródias bíblicas medievais, gerando a estética do grotesco. Segundo Bakhtin, “o aspecto essencial do grotesco é a deformidade. A estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme” (BAKHTIN, 1987, p. 38).

José Luís Peixoto também se vale de inverossimilhanças materiais como índices da necessidade de trabalho interpretativo. A quantidade de eventos contrários à ordem natural e de personagens com deformidades chama a atenção em *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*. No contexto das artes plásticas, a deformação da imagem humana tem sentido e envolve uma seleção por parte do autor: “Nesta seleção, não só hei de *suprimir* certos detalhes, como talvez venha a *exagerar* outros, salientando-os fora de sua proporção natural – sempre com a finalidade de deixar bem clara a intenção e o conteúdo” (OSTROWER, 1991, p. 310). A deformação da figura humana, pois, configura-se como “seleção de aspectos significativos” (OSTROWER, 1991, p. 311). Cremos haver essa mesma intencionalidade nos romances de Peixoto.

A estética do grotesco destrona as imagens sagradas por meio da hiperbolização (cf. BAKHTIN, 1987, p. 265). Ela retoma elementos sagrados, mas salienta neles aquilo que é baixo, tornando-se ambivalente. Sua deformidade aponta para dois polos: “o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose” (BAKHTIN, 1987, p. 22). Essa ambivalência explica o aspecto disforme e a monstruosidade: a imagem grotesca encerra contradições. Muitas vezes, a hiperbolização do grotesco leva o texto em direção ao fantástico (cf. BAKHTIN, 1987, p. 267); é o que ocorre em *Nenhum olhar*:

P. – Há um lado de realismo mágico, de prodígio, no livro: velhinhas de setenta anos a darem à luz raparigas com tamanho de 11 anos, velhos que vivem 150 anos, cadelas que passam de uma geração para outra, uma arca que tem voz.

R. – Não me irrita esse tipo de comparações. Estou bastante seguro, modestamente, que não pretendi fazer um sucedâneo do García Márquez. O que aconteceu foi que precisei de utilizar esses prodígios, que por acaso vêm do realismo mágico. Surgiram-me como evidentes (PEIXOTO, 2000, p. 3).

Fenômenos como os citados na entrevista são necessários, como assinala Peixoto, se nos lembrarmos de que esses elementos já apareciam no hipotexto bíblico. A imagem grotesca ambivalente por excelência é a da morte prenhe, “a morte que dá a vida” (BAKHTIN, 1987, p. 308). As velhas grávidas (cf. BAKHTIN, 1987, p. 22) desvelam a ambivalência da vida humana em sua tensão entre vida e morte. A narrativa veterotestamentária traz Sara, esposa de Abraão e mãe de Isaac:

Deus disse a Abraão: “A tua mulher Sarai, não mais a chamarás de Sarai, mas seu nome é Sara. Eu a abençoarei, e dela te darei um filho; eu a abençoarei, ela se tornará nações, e dela sairão reis de povos.” Abraão caiu com o rosto por terra e se pôs a rir, pois dizia a si mesmo: “Acaso nascerá um filho a um homem de cem anos, e Sara que tem noventa anos dará ainda à luz?” [...] Iahweh visitou Sara, como dissera, e fez por ela como prometera. Sara concebeu e deu à luz um filho a Abraão, já velho, no tempo que Deus tinha marcado (Gn 17,15-17; 21,1-2).

No Novo Testamento, recobre-se de importância a figura de Isabel. Esposa de Zacarias e prima de Maria, ela dá à luz o precursor de Jesus Cristo, João Batista:

Nos dias de Herodes, rei da Judeia, houve um sacerdote chamado Zacarias, da classe de Abias; sua mulher, descendente de Aarão, chamava-se Isabel. Não tinham filhos, porque Isabel era estéril e os dois eram de idade avançada. Apareceu-lhe, então, o Anjo do Senhor, de pé, à direita do altar do incenso. Disse-lhe, porém o anjo: “Não temas, Zacarias, porque tua súplica foi ouvida, e Isabel, tua mulher, te dará um filho, ao qual porás o nome de João.” Zacarias perguntou ao anjo: “De que modo saberei disso? Pois eu sou velho e minha esposa é de idade avançada.” Algum tempo depois, Isabel, sua esposa, concebeu e se manteve oculta por cinco meses (Lc 1,5.7.11.13.18.24).

A vida gestada no seio da velhice reaparece no Livro I de *Nenhum olhar*. A cozinheira do doutor Mateus se casa com Moisés e concebe uma filha:

Enquanto a cozinheira estivera prenhe, toda a gente achou que eram gémeos e que se calhar também estavam colados. Toda a gente achou isso porque a barriga da cozinheira era maior que duas barrigas de grávida e, no dia em que rebentaram os nove meses, cabia lá uma criança de três anos ou, no caso de as desconfianças serem confirmadas, duas crianças de um ano e meio. [...] A meio do inverno, tinha a cozinheira sete meses de barriga, estavam todos a dormir, quando um grito abafado soou pelo quarto e os acordou. Perceberam então que vinha de dentro da barriga, da barriga que era uma montanha tapada de cobertores. E a cozinheira disse tem voz e, pegando a barriga nos braços, cantou-lhe uma cantiga entremeadada de soluços até finalmente se calar e adormecer (PEIXOTO, 2005, p. 59).

Essa estranha gravidez recorda o leitor de que a criança é fruto de uma relação improvável entre um xifópago e uma cozinheira com mais de setenta anos. No mesmo romance, ocorrem outras inverossimilhanças materiais envolvendo deformidades físicas (o mestre Rafael e a prostituta cega, por exemplo).

Em *Cemitério de pianos*, a estética do grotesco aparece de forma pontual. O primeiro elemento grotesco que se percebe é a morte, abertura e encerramento da narrativa. A alternância entre mortes e nascimentos na família representa a “cadeia infinita da vida corporal [...] onde um elo se prende ao seguinte, onde a vida de um corpo nasce da morte de um outro mais velho” (BAKHTIN, 1987, p. 278). Outro exemplo de inverossimilhança material a se assinalar é o encontro entre a alma de Francisco Lázaro e a neta de três anos:

- Ainda nem tens três anos, não podes falar assim. Nenhuma criança de três anos fala assim.
- Não posso? Não posso? Tens a certeza? Tu estás morto. Devias ser o primeiro a calar-te acerca daquilo que posso e não posso dizer (PEIXOTO, 2008, p. 200).

A inverossimilhança do diálogo travado entre o avô falecido e a pequena Íris ressalta o acerto de contas que se estabelece entre a neta, com a vida em potência, e o avô já falecido, impotente diante dos erros cometidos em vida.

2.2.2.3 Superfluidade

O terceiro mecanismo a desencadear a interpretação, segundo a exegese patrística, é a figura da superfluidade. Toda passagem que, tomada literalmente, seja chocante ou inútil do ponto de vista da doutrina cristã deve ser considerada como figurada (cf. TODOROV, 1980, p. 92). Assim, a longa genealogia de Cristo apresentada na abertura do Evangelho de São Mateus é explicada como vínculo entre Jesus e as principais figuras do Judaísmo, como Davi e Abraão.

Nos romances, ausente a motivação religiosa, não se podem elencar trechos que devam ser interpretados devido à inutilidade doutrinal; porém, há passagens falsamente supérfluas, que parecem nada acrescentar ao conjunto da narrativa, como a relação sexual entre o cigano e a viúva do patriarca Francisco Lázaro em *Cemitério de pianos*. Esse episódio,

aparentemente desnecessário porque isolado, marca um dos poucos momentos de iniciativa da viúva. Até então, ela se vestia apenas de preto, em luto constante:

A minha mulher, vestida de preto, e a Íris, pequena, continuam de mãos dadas, [...] chegam a uma tenda que expõe camisolas, calças, camisas e blusas e calções e meias. O olhar da minha mulher passa pelas roupas e, instantânea, apenas vê as pretas. Camisolas pretas para o verão, blusas pretas, lisas, para o verão (PEIXOTO, 2008, p. 261).

As roupas pretas estabelecem um contraponto com os acontecimentos subsequentes. Pouco depois de vê-las, a viúva se depara com o cigano e, interpelada pelo seu olhar, decide aproximar-se. A aparente superfluidade desse episódio destaca, na realidade, o momento em que a viúva finalmente se liberta do domínio exercido pelo marido em sua vida:

É agora. A minha mulher levanta o olhar das roupas e vê o cigano que, na semana passada, foi entregar a blusinha da Ana. Vê os olhos frios: gelo: do cigano [...]. Olha para a minha mulher. Esta é a sua tenda. Está encostado à sua carrinha. Desencosta-se. Esse movimento e aquilo que diz com o olhar chamam a minha mulher. A Íris vai ao seu lado. E é tudo natural, sem quebras: [...] a minha mulher dá a mão ao cigano para que ele a ajude a entrar pela porta de trás da carrinha; a porta fecha-se. [...] se lançam um sobre o outro e se beijam [...]. O rosto da minha mulher é sereno (PEIXOTO, 2008, p. 262-263).

Uma ocorrência de superfluidade em *Nenhum olhar* é a culinária peculiar praticada pela esposa de Moisés, a ex-cozinheira do doutor Mateus:

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, lábios verdes a escorrer azeite pelo canto da boca: Elias assustado, Moisés festivo, sentavam-se e comiam; numa noite, ao jantar, a cozinheira depôs a travessa ao centro da mesa, e da travessa ofereciam-se umas pernas elegantes de batata e uma vagina fumegante, uma vagina de couve (PEIXOTO, 2005, p. 43).

Essa passagem, que parece superficial e de pouca contribuição para o andamento da narrativa, na verdade cumpre um fim: mostrar como se dava a comunicação entre o casal. Num mundo pobre de palavras, a cozinheira demonstrava seu amor por Moisés através da linguagem culinária, por assim dizer. Nas primeiras semanas de casamento, couves e batatas falavam de amor e sexo; ao descobrir-se grávida, ela novamente subtrai as palavras, transmitindo ao marido uma mensagem visual:

A cozinheira olhou-os com mais intensidade do que usava, mas não suspeitaram. 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. Moisés comeu a pequena mulher, esculpida de um peito de frango, e Elias comeu o berço e o menino, esculpido de uma perna de frango. Nessa noite, adormeceram os três, a cozinheira fez cara de caso e disse vais ser pai (PEIXOTO, 2005, p. 47).

Assim, os métodos culinários da cozinheira, aparentemente supérfluos e “sem encaixe” na narrativa, indicam ao leitor a precedência da imagem sobre a palavra em *Nenhum olhar*.

2.2.3 Segmentos interpretáveis

A escolha dos segmentos interpretáveis, de acordo com a exegese anagógica, parte do seguinte princípio: “quanto mais o *sentido linguístico é pobre* e, portanto, quanto mais limitada for a sua compreensão, mais a *evocação simbólica* se implanta mais facilmente e, logo, mais *rica é a interpretação*” (TODOROV, 1980, p. 93). São três as classes de palavras de sentido pobre: nomes próprios, números e nomes técnicos. Peixoto também se vale dessas classes na composição dos romances hipertextuais.

2.2.3.1 Nomes próprios

A exegese patrística, herdeira da tradição judaica, entende que os nomes próprios não são arbitrários; eles carregam consigo a personalidade e/ou a missão do ser nomeado: “Para os judeus, o nome era tão importante que praticamente se identificava com a própria pessoa [...], sua origem e função” (CANTALAMESSA, 1997, p. 16). Antes de morrer, Raquel, esposa de Jacó, dá o nome de “Benôni” (“filho da minha dor”) ao recém-nascido; Jacó muda esse nome de mau presságio para “Benjamim”, que significa “filho de bom augúrio” (Gn 35,18). Segundo Santo Agostinho, a tradução dos nomes hebraicos pode ser uma ajuda “para serem resolvidos enigmas das Escrituras” (*A doutrina cristã*, II, XVI, 23).

Em sua análise da “gênese da denominação” (1972, p. 107), Cassirer constata “a ideia de que o nome e a essência se correspondem em uma relação intimamente necessária, que o nome não só designa, mas também é esse mesmo ser” (1972, p. 17), sendo “parte integrante da pessoa” (CASSIRER, 1972, p. 68). Essa concepção predomina tanto no mundo mítico, como no texto bíblico. A passagem evangélica que diz “Pois onde dois ou três estiverem reunidos em meu nome, ali estou eu no meio deles” (Mt 18,20) demonstra como a pronúncia do nome equivale à presença (cf. CASSIRER, 1972, p. 72). Na teoria literária, Tomachevski reconhece a função básica da designação como característica da personagem: a atribuição de determinado nome à personagem é expressão de seu caráter (cf. TOMACHEVSKI, 1971, p. 193-194). Encontramos a mesma ideia em um trecho de *Galveias*:

Periquito bonito, periquito bonito. E assobiava, sorrindo.
Nunca lhe tinha dado nome porque nunca encontrara um nome que lhe assentasse.
Um nome tem muita importância, muda a maneira como se olha para o nomeado e, por fim, acaba mesmo por mudar o próprio nomeado. Um Frederico seria muito diferente se lhe chamassem Antônio, um Antônio teria outra voz e outro andar se lhe chamassem Sebastião (PEIXOTO, 2015b, p. 90).

Em *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*, os nomes próprios advindos das Escrituras devem ser interpretados, como é de praxe na hermenêutica anagógica. Também nas teorias pós-modernas os nomes têm caráter figurado, como afirma Hutcheon ao propor o intertexto via referencialidade (cf. HUTCHEON, 1991, p. 200). Seguindo o procedimento exegetico, vemos que o nome “Salomão” significa “pacífico”, “o que tem paz”, condizendo com a personagem homônima de *Nenhum olhar*, homem tranquilo e de boa índole. Porém, por meio da transposição paródica, Salomão se distancia da personagem bíblica, convertendo-se numa inversão: o rei Salomão encantava judeus e estrangeiros pela sua sabedoria, ao passo que o Salomão peixotiano é ingênuo e infantil. O mesmo processo de transposição paródica por meio do intertexto referencial ocorre com outras personagens de *Nenhum olhar*. O romancista alerta: “Os nomes, além de terem um simbolismo bíblico, têm uma interpretação, existe uma explicação para os irmãos serem Moisés e Elias e não outra coisa, existe uma explicação para o facto de algumas terem nomes de arcanjos [o velho Gabriel e o mestre Rafael]” (PEIXOTO, 2000, p. 2). A grafia dos nomes próprios também exige interpretação: “as minúsculas e as maiúsculas nos nomes têm a ver com uma hierarquização dos nomes” (PEIXOTO, 2000, p. 2). No romance, são grafados com iniciais maiúsculas os nomes de José (pai e filho), Salomão, Moisés, Elias, o velho Gabriel, o mestre Rafael e o doutor Mateus; todos eles são personagens-chave na narrativa.

Em *Cemitério de pianos*, o nome de Francisco Lázaro, além de ser emprestado ao maratonista português, dialoga com o hipotexto bíblico. Oliveira (2008) apresenta um trecho da notícia da morte do atleta em que a referência ao texto sagrado é clara:

O jornal A Guarda de 28 de Julho de 1912, sob o título Um Lázaro que morre e crêmos bem que já não ressuscita! relata que: Aquelle celebre Lazaro de que ha tempos fallámos aos nossos leitores e que era um corredor distincto, morreu em Stockolmo, onde nos fôra representar nos jogos olympicos, depois de já ter percorrido metade do caminho, ou seja uns 30 kilometros. Coitado! Ia buscar a gloria e foi encontrar a morte!... Foi pena! E crêmos bem que já d'esta vez não ha quem lhe diga o célebre: Surge et ambula! Cristo já não anda pelo mundo! Esta morte causou grande impressão lá fora. Realizou-se em Stockolmo uma festa de caridade em beneficio da família do morto, que rendeu líquidos perto de 6 contos de reis. Do mal o menos, coitado! (OLIVEIRA, 2008).

O jornal *A Guarda*, contemporâneo de Francisco Lázaro, valeu-se do sentido latente proporcionado pela homonímia entre o maratonista e o amigo de Jesus afirmando, ironicamente, que ninguém pôde dizer “Surge et ambula” para o atleta. Peixoto também explora a homonímia; o resultado foi a vinculação da história do atleta português à do Lázaro bíblico (Jo 11,1-44; Jo 12,1-11) na criação de outros três Lázaros. Assim, em *Cemitério de pianos* temos um Francisco Lázaro morto, mas narrador (ou seja: de certa forma, é ressurgido), e um Francisco Lázaro maratonista, irmão de Marta e Maria, que morre, mas “ressuscita” por meio do nascimento de seu filho, também narrador. A chave de leitura quanto ao nome de Francisco Lázaro já é dada em uma das epígrafes do romance: “Resurrecturis” (PEIXOTO, 2008, p. 5), expressão latina que significa “aqueles que ressuscitarão”.

Os seres não nomeados também sobressaem nas narrativas e indicam necessidade de interpretação. Na Bíblia, é comum personagens femininas não terem nome: “a viúva de Sarepta” (I Rs 17,7-24), “a sogra de Pedro” (Mc 1,29-31), “a samaritana” (Jo 4,1-42), “a mulher adúltera” (Jo 8,1-11), “a viúva de Naim” (Lc 7,11-17), “a filha de Jairo” (Lc 8,40-55), “a hemorroíssa” (Mt 9,20-22). O mesmo ocorre em *Nenhum olhar* (a mulher de José, a cozinheira, a prostituta cega) e em *Cemitério de pianos* (os nomes das mulheres dos três narradores não são citados; as personagens que não integram o pequeno núcleo familiar de Francisco Lázaro não recebem nome próprio, como “o cigano”, “o italiano”, “o marido da Marta”, “a madrinha”).

Instaura-se, assim, uma oposição entre as personagens nomeadas e não nomeadas. As inominadas ressaltam a importância daquelas que receberam um nome próprio; todavia, o fato de as esposas não serem nomeadas pode indicar superioridade e a impossibilidade de um conhecimento total – como o nome do Senhor (YHVH), tão sublime, que não pode ser

pronunciado: “Disse o nome da minha mulher. [...] o nome impronunciável que existe, mas que é impossível, porque é um nome que significava antes de haver palavras, o primeiro nome” (PEIXOTO, 2008, p. 257).

2.2.3.2 Números

Na tradição exegetica, os números são interpretáveis, com “sentido bem determinado” (TODOROV, 1980, p. 95). Os números utilizados pelos hagiógrafos são problemas simbólicos que só se resolvem sob exame atento (cf. AGOSTINHO, *A doutrina cristã*, II, XVII, 25). A recorrência de determinado número expressa ainda mais sua condição simbólica. O numeral quarenta, por exemplo, é extremamente importante na religião cristã: Moisés permaneceu no Sinai por quarenta dias após receber as tábuas da lei (Ex 24,18); o povo hebreu vagou por quarenta anos até entrar na Terra Prometida (Ex e Dt); Elias jejuou por quarenta dias antes de ver Javé (I Rs 19,8); Jesus Cristo jejuou por quarenta dias no deserto antes de começar sua pregação (Mt 4,1-11). O numeral quarenta, de acordo com a interpretação agostiniana,

propõe um problema simbólico que só é resolvido por exame atento desse número. Compreende o número 40 quatro vezes 10 e, por aí, como que envolve o conhecimento de todas as coisas incluídas no tempo. Pois é num ritmo quaternário que prossegue o curso do dia e do ano. Divide-se o dia em espaços horários da manhã, do meio-dia, da tarde e da noite. O ano estende-se nos meses da primavera, do verão, do outono e do inverno. Ora, enquanto vivemos no tempo, devemos nos privar por abstinência e jejum dos prazeres que o tempo nos proporciona. [...] Por outro lado, o número 10 simboliza o conhecimento do Criador e da criatura, pois 3 designa a Trindade do Criador e 7, a criatura [...]. Consequentemente, este número denário [...] adverte-nos para vivemos na castidade e na continência [...] e prescreve-nos jejuar quarenta dias (*A doutrina cristã*, II, XVII, 25).

A valorização do número como recurso interpretativo é explorada por Peixoto na “composição em díptico” (PINHO, 2012, p. 40) de *Nenhum olhar*. Os dois livros do romance têm doze partes; cada um deles apresenta seis vozes narrativas, totalizando doze. Esse numeral tem alta carga simbólica nos livros sagrados: doze tribos de Israel, doze apóstolos de Cristo, doze portas de Jerusalém, doze estrelas na coroa da Mulher, doze fundamentos da Cidade, doze frutos da árvore da vida, doze mil crentes assinalados pelos anjos apocalípticos (cf. PINHO, 2012, p. 40). Uma possível interpretação para a recorrência desse número no

romance de Peixoto é a sua ideia de eleição e de fechamento de um ciclo (cf. PINHO, 2012, p. 41).

Também o número três apresenta carga simbólica. Nas Escrituras, as tríades conotam plenitude, equilíbrio e totalidade (cf. PINHO, 2012, p. 143). Deus é uma Trindade (Pai, Filho, Espírito Santo); três anjos mensageiros visitam Abraão para anunciar o nascimento de Isaac (Gn 18,2); a família sagrada tem três membros (José, Maria, Jesus); fé, esperança e caridade (I Cor 13,13) são as três virtudes teológicas. Em *Nenhum olhar*, o leitor se defronta com espelhamentos das tríades bíblicas: os três velhos (o velho Gabriel e os xifópagos Moisés e Elias); José, sua mulher e o filho; José, a mulher e o gigante; Moisés, Elias e a cozinheira; Salomão, a filha da cozinheira e José; o mestre Rafael, a prostituta cega e a filha; Salomão, o mestre Rafael e o aprendiz de serrador. Os relacionamentos entre as personagens se dão por meio dessa teia de conjuntos ternários.

Dentro da categoria temporal, o número três se reveste de outras interpretações possíveis, geralmente indicando um estágio preparatório: Elias estendeu-se três vezes sobre o corpo do jovem morto a fim de ressuscitá-lo (I Rs 17,21); Jonas permaneceu dentro do peixe por três dias e três noites (Jn 2,1); Satanás tenta Jesus no deserto por três vezes (Mt 4,1-11); Cristo profere três anúncios de sua paixão (Lc 9,22; Lc 9,44-45; Lc 18,31-34); Pedro nega Jesus três vezes (Mc 14,30); Jesus ressuscita três dias após sua morte (Lc 18,33); Pedro realiza três profissões de amor por Cristo ao receber o encargo de líder da Igreja nascente (Jo 21,15-17). Todas essas ocorrências podem ser interpretadas como prenúncios de transformação. Em *Cemitério de pianos*, o patriarca Francisco Lázaro morre após três anos de doença (cf. PEIXOTO, 2008, p. 14); transformado pela morte, torna-se narrador de sua própria história e ressuscita simbolicamente na trajetória de seus descendentes.

2.2.3.3 Nomes técnicos

Quanto à interpretação dos termos técnicos e específicos, Todorov explica: “se um texto fala do pirilampo, do berilo ou da oliveira não é, sem dúvida, por causa destes seres, mas tendo em vista a interpretação simbólica a que se submetem essas espécies e, logo, essas palavras” (1980, p. 95). Nessa perspectiva, “até o conhecimento das pedrinhas (*carbunculi*) que brilham nas trevas esclarece, por sua vez, várias obscuridades dos Livros santos, onde quer que estejam empregadas como figuras” (AGOSTINHO, *A doutrina cristã*, II, XVII, 24).

Em *Nenhum olhar*, o emprego do sintagma “tempo da azeitona” (PEIXOTO, 2005, p. 22) não apenas indica uma estação do ano, mas é também um índice do provável espaço em que a narrativa se desenvolve (região portuguesa do Alentejo, na qual se cultivam oliveiras) e simboliza a forma que as personagens têm de se relacionar com o tempo, medindo-o de acordo com eventos da natureza. Da mesma forma, o topônimo “monte das oliveiras” remete a um espaço decisivo para o Cristianismo: foi no Getsêmani que Jesus Cristo sofreu a agonia, suando sangue. Lá, em grande angústia, realizou sua última grande prece, pedindo ao Pai que afastasse dele o cálice. No romance, o monte das oliveiras é o local onde fica a casa do doutor Mateus; é lá que José flagra a esposa com o gigante (Livro I). É para o monte das oliveiras que rumam Salomão, sua esposa e seu primo, o filho de José, ao fim do Livro II, com o provável objetivo de travar um embate que não se concretiza em virtude da súbita interrupção da narrativa.

O emprego de termos específicos em *Cemitério de pianos* localiza o leitor no espaço – Benfica, em Lisboa – e no tempo (a menção à Olimpíada de 1912 norteia o leitor quanto às vozes narrativas, conforme visto no item 1.1.2).

2.2.4 Concordâncias

De acordo com os Padres da Igreja, havendo unidade de sentido entre todos os livros bíblicos, faz-se necessário atestá-la mediante “um incessante trabalho de relação intratextual, ou, como então se dizia, de *concordância*” (TODOROV, 1980, p. 98). São Tomás de Aquino, um dos maiores teólogos católicos, afirma na *Suma Teológica* que “lo que en algún lugar de la Escritura se transmite simbólicamente, en otros se hace explícitamente” (I, 1, 9), ou seja: toda obscuridade de sentido é resolvida em outras passagens da Bíblia.

As concordâncias também são conhecidas como passagens paralelas e, para Compagnon, ainda hoje constituem a “técnica de base” (2006, p. 68) dos estudos literários: “para esclarecer uma passagem obscura de um texto, prefere[-se] uma outra passagem do mesmo autor a uma passagem de um outro autor” (2006, p. 68). Por meio dessas passagens concordantes entre si, detecta-se “uma rede latente, profunda” (2006, p. 77) de sentidos no texto.

As passagens paralelas têm importante papel na conformação do texto bíblico: “a narrativa bíblica recorre a ações ou situações paralelas de modo que uma comente a outra”

(ALTER, 2007, p. 20). Alter as define como “analogia narrativa” (2007, p. 41), recurso repetitivo pelo qual “uma parte do texto faz um comentário indireto a outra” (2007, p. 41) ou “estabelece um contraste entre ambas” (2007, p. 266). As passagens paralelas seriam analogias de “caráter intencional” (ALTER, 2007, p. 25).

Segundo esse método interpretativo, podemos esclarecer passagens obscuras de *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* buscando concordâncias e equivalências dentro de cada romance, entre ambos, entre eles e outras obras peixotianas e, ainda, entre as obras de Peixoto e a Bíblia.

Em *Cemitério de pianos*, Peixoto insere na narrativa um poema de sua autoria publicado no livro *A criança em ruínas* (2007):

na hora de pôr a mesa, éramos cinco:
o meu pai, a minha mãe, as minhas irmãs
e eu. depois, a minha irmã mais velha
casou-se. depois, a minha irmã mais nova
casou-se. depois, o meu pai morreu. hoje,
na hora de pôr a mesa, somos cinco,
menos a minha irmã mais velha que está
na casa dela, menos a minha irmã mais
nova que está na casa dela, menos o meu
pai, menos a minha mãe viúva. cada um
deles é um lugar vazio nesta mesa onde
como sozinho. mas irão estar sempre aqui.
na hora de pôr a mesa, seremos sempre cinco.
enquanto um de nós estiver vivo, seremos
sempre cinco. (PEIXOTO, 2007, p. 13).

O poema acima retorna no romance, lido pela personagem Maria. Ao leitor, é clara a relação entre a família do poema e a de *Cemitério de pianos*:

a Maria tirou os pratos e encontrou o momento por que tinha esperado todo o dia. Aproximou-se do marido por trás, segurava um papel amarelecido pela luz. Sempre a sorrir, a Maria disse que, no mercado, tinha comprado um folheto com um poema. O marido ralhou-lhe, disse-lhe que não devia gastar dinheiro com porcarias, disse-lhe que ela só se interessava por porcarias, disse-lhe que era sempre a mesma coisa, e calou-se. Nesse momento, ainda a sorrir, ela sentou-se, aproximou-se do candeeiro de petróleo e leu-lhe:

na hora de pôr a mesa, éramos cinco:
o meu pai, a minha mãe, as minhas irmãs
tirou-lhe o papel da mão e, sem parar de olhá-la nos olhos, amarrotou-o
e eu. depois, a minha irmã mais velha
casou-se. depois, a minha irmã mais nova
abriu o papel, olhou-o com desprezo e levantou o olhar para ela com mais desprezo
casou-se. depois, o meu pai morreu. hoje,
na hora de pôr a mesa, somos cinco,
fúria, rasgou o papel em pedaços incertos. Rasgou os pedaços em pedaços ainda
mais pequenos até já não ser capaz de rasgar mais
menos a minha irmã mais velha que está

na casa dela, menos a minha irmã mais
 a olhar para a Maria como se fosse capaz de matá-la
nova que está na casa dela, menos o meu
pai, menos a minha mãe viúva. cada um
 lançou os papéis no ar, deu um encontrão na cadeira, atirou a cadeira de encontro à
 mesa e ficou calado, a respirar pelo nariz e a olhar para a Maria como se fosse capaz
 de matá-la
deles é um lugar vazio nesta mesa onde
como sozinho. mas irão estar sempre aqui.
 como se fosse capaz de matá-la
na hora de pôr a mesa, seremos sempre cinco.
enquanto um de nós estiver vivo, seremos
sempre cinco.
 quando a Maria se levantou, pegou na Ana ao colo e saiu para ir deitá-la.
 (PEIXOTO, 2008, p. 135-136).

A inserção do poema aponta para a situação da família de Maria – a morte do pai e a desintegração que os casamentos (entrada de um ser externo no núcleo familiar) causaram. O marido de Maria, violento, despedaça o poema e, metaforicamente, destroça a família da esposa. Ousamos afirmar que, mesmo sem a inserção do poema no corpo da narrativa, seria possível verificar a concordância entre o romance e *A criança em ruínas*, visto que o romance traz vários dos temas tratados no livro de poesia – a ausência do pai, a desagregação familiar, o amor incondicional que une os irmãos.

Encontram-se igualmente concordâncias entre a passagem da morte do patriarca Francisco Lázaro¹⁴ e a morte do pai de Peixoto, retratada na novela autobiográfica *Morreste-me* (2015a), primeira obra publicada pelo autor:

No quarto, numa cama qualquer que não a tua, o teu corpo, pai. Talvez distante, preso num olhar entreaberto e amarelado, respiravas ofegante. [...] Aos pés da cama, a minha mãe calada, viúva de tudo. À cabeceira, a minha irmã, eu. [...] E menti-te. Disse vamos voltar para casa, pai; [...] Menti-te. E tu, sincero, a dizeres apenas um olhar suplicante, um olhar para eu nunca mais esquecer. À hora, mandaram-nos sair. Quando saímos, agarrados como náufragos, a luz abundante bebia-nos (PEIXOTO, 2015a, p. 10).

A cena do pai de família no leito de um hospital rodeado por esposa e filhos se repete nas primeiras páginas de *Cemitério de pianos*; agora, porém, pela voz do próprio pai, narrador póstumo. Essa passagem estabelece concordância entre as obras e destaca a dor da perda e a figura paterna como esteio da família – sem ele, mulher e filhos são náufragos.

Existem outras formas de concordância e paralelismo, como as palavras-chave temáticas (*Leitwörter*), técnica reiterativa bíblica identificada por Buber:

¹⁴ Citada anteriormente na seção 2.1.

By *Leitwort* I understand a word or word root that is meaningfully repeated within a text or sequence of texts or complex of texts; those who attend to these repetitions will find a meaning of the text revealed or clarified, or at any rate made more emphatic. [...] Such measured repetition, corresponding to the inner rhythm of the text – or rather issuing from it – is probably the strongest of all techniques for making a meaning available without articulating it explicitly (BUBER, 1994, p. 114).

O aparecimento da *Leitwort* estabelece “ligações esclarecedoras entre episódios aparentemente díspares” (ALTER, 2007, p. 145). Em *Nenhum olhar*, a palavra-chave temática está no próprio título (“olhar”) e se repete exaustivamente ao longo do romance. Outra *Leitwort* indicativa de concordância é o vocábulo “aragem”, recorrente tanto em *Nenhum olhar* como em *Cemitério de pianos*. No primeiro, a palavra aparece já na primeira página, ainda sem sentido simbólico definido: “Hoje o tempo não me enganou. Não se conhece uma aragem na tarde. O ar queima, como se fosse um bafo quente de lume” (PEIXOTO, 2005, p. 7).

É pela repetição do vocábulo “aragem” que se percebe sua carga semântica:

Penso: talvez haja uma luz dentro dos homens, talvez uma claridade, talvez os homens não sejam feitos de escuridão, talvez as certezas sejam uma aragem dentro dos homens e talvez os homens sejam as certezas que possuem (PEIXOTO, 2005, p. 44).

A aragem, portanto, liga-se à palavra “certeza”. Na abertura do romance, o narrador José encontra um ar pesado, parado, sem aragem, simbolizando a ausência de certezas. Perdido, o pastor não conhece verdadeiramente a esposa e a si próprio, e é esse tom de incerteza angustiada que perpassa a narrativa do Livro I: “E, em José, a mágoa desesperada de ter perdido todas as certezas. Um homem sem certezas perde quase tudo de ser homem. [...] Um homem vazio de certezas. Um homem vazio” (PEIXOTO, 2005, p. 53). A relação entre “aragem” e “certeza” se confirma em outra passagem: “Filho. Gostava que houvesse uma aragem qualquer que me explicasse esse teu sorriso e outra que te explicasse, sem te magoar, o meu silêncio” (PEIXOTO, 2005, p. 55). A aragem é certeza e também entendimento mútuo, conhecimento, como vemos nesta passagem do Livro II: “chegava o José e dizia boa tarde [...]. Boa tarde, muitas palavras no seu rosto, e eu a respirá-las como a uma aragem” (PEIXOTO, 2005, p. 118). A certeza é um dos temas do romance: é pela dúvida quanto à fidelidade das esposas e pela certeza desoladora da traição que as personagens perpetram suas ações.

Em *Cemitério de pianos*, num *flashback*, o patriarca Francisco Lázaro relembra os dias em que sua esposa estava grávida do filho mais novo, o maratonista: “Era a nossa casa. [...]

Havia o cheiro fresco da terra a embeber a água. Havia uma aragem que nos serenava a pele do rosto” (PEIXOTO, 2008, p. 21). Valendo-nos do método das passagens paralelas, veremos que essa aragem representa um tempo de estabilidade, quando Francisco Lázaro ainda não abusava do álcool e não usava de violência contra sua mulher; tempo de certezas e de grandes esperanças. Entre os romances, portanto, é possível estabelecer concordâncias.

Se recorrermos ao hipotexto bíblico, encontraremos a aragem já nos primeiros versículos do Gênesis: “No princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um sopro de Deus agitava a superfície das águas” (Gn 1,1-2). Em outra passagem, o profeta Elias procura a Deus no furacão, no terremoto e no fogo, sem sucesso, até finalmente encontrá-lo em uma leve brisa (I Rs 19,9-14). No Novo Testamento, Jesus Cristo indica o sentido simbólico do vento: “O vento sopra onde quer e ouves o seu ruído, mas não sabes de onde vem nem para onde vai. Assim acontece com todo aquele que nasceu do Espírito” (Jo 3,8).

O termo hebraico para “sopro”, “ar” e “vento” é *ruah* (*pneuma*, em grego, ou *spiritus*, em latim) e designa a terceira pessoa da Trindade, o Espírito Santo (cf. CIC 691). De acordo com Cantalamessa,

Vento e sopro são, portanto, mais que simples símbolos do Espírito Santo. Neste caso, símbolo e realidade estão ligados tão estreitamente que se escondem sob o mesmo nome. [...] em toda a parte, na Bíblia, em que nós lemos ‘vento’, os Padres liam também ‘espírito’, e em toda parte onde nós lemos ‘espírito’, os Padres liam também ‘vento’. Não foi o Espírito Santo que deu seu nome ao vento, mas o vento deu seu nome ao Espírito Santo (1997, p. 17).

Assim sendo, podemos considerar “aragem” e “Espírito Santo” como termos concordantes no contexto da Sagrada Escritura, estendendo o paralelismo aos romances peixotianos. A relação entre aragem, certeza e conhecimento verificada nos hipertextos se confirma no hipotexto bíblico: “Mas o Paráclito, o Espírito Santo que o Pai enviará em meu nome, vos ensinará tudo e vos recordará tudo o que vos disse” (Jo 14,26), diz Cristo aos apóstolos na última ceia. O Espírito ensina tudo, dissipa as incertezas. A concordância se comprova, ainda, se levarmos em conta que a tradição cristã vincula o Espírito Santo à sabedoria.

2.2.5 Os sentidos da Escritura

Os múltiplos sentidos da Escritura podem ser classificados, de acordo com a tradição tomista, em dois grupos: o sentido literal (histórico) e o sentido espiritual (cf. TOMÁS DE AQUINO, *Suma teología*, I, 1, 10). A leitura da Bíblia deve estar fundada no sentido literal (CIC 116); porém, quando o texto for obscuro, deve-se recorrer ao sentido espiritual, com a ressalva de que toda interpretação espiritual deve ser comprovada mediante passagens paralelas (cf. COMPAGNON, 2006, p. 69). Isso porque, como explica Ricoeur,

Para o hermenêuta, é o texto que possui um sentido múltiplo. Para ele, o problema do sentido múltiplo só se coloca se levamos em consideração tal conjunto, onde são articulados acontecimentos, personagens, instituições, realidades naturais ou históricas; é toda uma “economia” – todo um conjunto significativo – que se presta à transferência de sentido do histórico ao espiritual (1978, p. 57).

De acordo com Todorov, a leitura em chave espiritual é constitutiva do Cristianismo:

Não existe pensamento mais repetido na hermenêutica cristã que a frase de São Paulo: “A letra mata, o espírito vivifica”. Nesse sentido, pode dizer-se que o cristianismo tem uma necessidade constitutiva do método de interpretação alegórica: se não existisse alegoria, não existia Deus (pois seria impossível afirmar a existência de uma realidade espiritual inacessível aos sentidos e, portanto e sempre, obra de interpretação) (1980, p. 118).

Santo Agostinho, inclusive, atribui sua conversão ao catolicismo à descoberta do sentido espiritual:

Alegrava-me ouvir Ambrósio quando, muitas vezes em seus sermões, recomendava ao povo a norma a ser escrupulosamente observada: ‘a letra mata, mas o espírito comunica a vida’. Removido assim o místico véu, esclareceram-se espiritualmente passagens que, tomadas ao pé da letra, pareciam ensinar o mal (*Confissões*, VI, 4).

O sentido espiritual toma as passagens bíblicas como sinais. Considerado superior, divide-se em três: sentido tipológico (alegórico), sentido moral e sentido anagógico¹⁵. Todorov relaciona os três sentidos espirituais com o tempo: o sentido tipológico se vincula ao passado; o moral, ao presente; o anagógico, ao futuro (cf. 1980, p. 104). O *Catecismo da Igreja Católica* apresenta esses sentidos como chave de leitura para o texto bíblico (cf. CIC

¹⁵ Os sentidos tipológico e anagógico serão desenvolvidos no quarto capítulo do presente trabalho.

115) e cita um dístico medieval: “*Littera gesta docet, quid credas allegoria, / Moralis quid agas, quo tendas anagogia*” (CIC 118).¹⁶

2.2.5.1 Sentido tipológico ou alegórico

A tipologia consiste na relação entre dois acontecimentos: o primeiro, prefigurante, é plenamente concretizado no segundo. A exegese bíblica cristã é tipológica: o Antigo Testamento prefigura o Novo; este, por sua vez, suplanta o primeiro. Segundo Santo Agostinho, “todo lo que leemos en las Sagradas Escrituras fue escrito exclusivamente para poner de relieve, antes de su llegada, la venida del Señor y prefigurar la Iglesia futura, es decir, el pueblo de Dios, formado de entre todas las razas, que es su cuerpo” (*La catequesis a principiantes*, III, 6). O *Catecismo da Igreja Católica* explana que “podemos adquirir uma compreensão mais profunda dos acontecimentos reconhecendo a significação deles em Cristo; assim, a travessia do Mar Vermelho é um sinal da vitória de Cristo, e também do Batismo” (CIC 117).

A interpretação tipológica teve origem nas epístolas de São Paulo: “Ora, esses fatos [hebreus no deserto no tempo de Moisés] aconteceram para nos servir de exemplo [no original, *typos*]” (I Cor 10,6). De acordo com Ricoeur, foi a interpretação tipológica que deu ensejo à hermenêutica cristã:

Sempre houve um problema hermenêutico no cristianismo. [...] O problema hermenêutico nasceu, em primeiro lugar, de uma questão que ocupou as primeiras gerações cristãs e que manteve um lugar de destaque até a Reforma, inclusive. Essa questão é a da relação entre os dois Testamentos, ou entre as duas Alianças. Constituiu-se, aí, o problema da alegoria, no sentido cristão do termo. Com efeito, o evento crístico está numa relação hermenêutica com todo o conjunto da escritura judaica, no sentido em que ele a interpreta. [...] trata-se do valor tipológico dos acontecimentos, das coisas, dos personagens, das instituições da antiga economia, relativamente aos da nova (1978, p. 319-320).

Para Compagnon, a tipologia consiste num

ato hermenêutico de apropriação: à intenção antiga ela substitui a dos leitores. [...] a leitura do Antigo Testamento como se fosse o anúncio do Novo Testamento [...] permanece o protótipo da interpretação por anacronismo, ou, ainda, a descoberta de

¹⁶ “A letra ensina o que aconteceu; a alegoria, o que debes crer; a moral, o que debes fazer; a anagogia, para onde debes caminhar”. Esse dístico é atribuído a Agostinho da Dinamarca (cf. PCB, 1993, II, B).

profecias do Cristo em Homero, Virgílio e Ovídio, como as apreendemos ao longo da Idade Média (2006, p. 57).

O sentido tipológico seria, pois, interpretação por anacronismo mediante um processo de apropriação do antigo pelo novo. Esse sentido interpretativo também existe fora da hermenêutica bíblica; para Todorov, a psicanálise é um exemplo de tipologia não cristã: os sintomas são cumprimento de um trauma antigo que, por sua vez, prenuncia os sintomas (cf. TODOROV, 1980, p. 109).

2.2.5.2 Sentido moral

O sentido moral se refere a acontecimentos exemplares: “determinada acção do passado (da História Santa) deve ser posta em paralelo com acções presentes e servir de guia aos contemporâneos no seu trabalho de interpretação” (TODOROV, 1980, p. 106). De acordo com o *Catecismo da Igreja Católica*, “Os acontecimentos relatados na Escritura devem conduzir-nos a um justo agir. Eles foram escritos ‘para nossa instrução’ (I Cor 10,11)” (CIC 117).

Tomado como aplicação do sentido tipológico, o sentido moral

atesta que a hermenêutica é muito mais que uma exegese, no sentido restrito do termo: é a decifração mesma da vida no espelho do texto. [...] A função do sentido moral não consiste em tirar moralidades da Escritura, [...] mas em assegurar a correspondência entre o evento crístico e o homem interior. Aquilo de que se trata é de interiorizar o sentido espiritual, de atualizá-lo, como diz São Bernardo, de mostrar que ele se estende *hodie usque ad nos*, “hoje até nós” (RICOEUR, 1978, p. 322).

A tradição dos Padres da Igreja realiza a correspondência entre a interpretação tipológica do texto bíblico e sua atualização por meio do método da *lectio divina* – leitura das Escrituras seguindo as etapas de leitura, meditação, aplicação da passagem lida à vida e contemplação (cf. PCB, 1993, IV, C, 3; BENTO XVI, 2012, p. 44). O sentido moral consiste, pois, numa interpretação especular: “decifração de nossa existência segundo a conformidade ao Cristo. [...] Compreendemos a nós mesmos no espelho da palavra” (RICOEUR, 1978, p. 323).

No caso dos romances peixotianos, de que maneira seria possível compreender os textos segundo uma interpretação moral? Consideramos que, aqui, estamos falando sobre o

papel do leitor na narrativa. O leitor de ficção não aplicará o texto a sua vida da mesma forma que o leitor da Escritura; no entanto, toda leitura implica atualização do texto por parte de quem o lê. Segundo o método hermenêutico de Ricoeur, “o sentido de um texto só pode ser dado plenamente se ele é atualizado na vida de leitores que se apropriam dele” (PCB, 1993, II, A, 1). Assim, “o texto funciona igualmente como um ‘espelho’, no sentido de que ele estabelece uma certa imagem do mundo [...] que exerce sua influência sobre a maneira de ver do leitor” (PCB, 1993, I, B, 2).

O sentido moral, no âmbito dos romances de Peixoto, refere-se à relação entre o mundo do texto e o mundo do leitor (cf. RICOEUR, 2012b, p. 267), ou seja, à reconfiguração do texto por parte daquele que o interpreta.

2.2.5.3 Sentido anagógico

O sentido anagógico é escatológico, diz respeito ao futuro: “a partir de uma série em que se confundem Antigo e Novo Testamento, deduz-se uma outra, futura (o fim do mundo)” (TODOROV, 1980, p. 109). Na interpretação anagógica, “podemos ver realidades e acontecimentos em sua significação eterna, conduzindo-nos [...] à nossa Pátria” (CIC 117). Os eventos bíblicos levam a um cumprimento (cf. AMHERDT, 2006, p. 45); a trajetória cristã se caracteriza pela espera por um tempo de plenitude: “Pois o nosso conhecimento é limitado, e limitada é a nossa profecia. Mas, quando vier a perfeição, o que é limitado desaparecerá. Agora vemos em espelho e de maneira confusa, mas, depois, veremos face a face” (I Cor 13,9-10.12). Pedro exorta os cristãos primitivos a guardar vigilância enquanto o dia do Senhor não chega: “O que nós esperamos, conforme sua promessa, são novos céus e nova terra, onde habitará a justiça” (II Pd 3,13).

Nos dois romances de Peixoto, à medida que o fim se aproxima, a narrativa se torna mais vertiginosa: em *Nenhum olhar*, os blocos passam a contar com menos seções, e a troca de foco narrativo contribui para a criação de um ritmo intenso. Em *Cemitério de pianos*, o Francisco Lázaro neto revela ao leitor que seu pai morrerá no trigésimo quilômetro da corrida; assim, o leitor acompanha cada etapa do percurso do maratonista pressentindo o desfecho trágico que o aguarda. Toda a narrativa é tecida escatologicamente em torno desse evento.

3 A IMAGÉTICA BÍBLICA TRANSPOSTA E RECONFIGURADA

“A mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funcionam segundo um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível. A fantasia é uma espécie de máquina eletrônica que leva em conta todas as combinações possíveis e escolhe as que obedecem a um fim, ou que simplesmente são as mais interessantes, agradáveis ou divertidas.”
(Italo Calvino)

Ricoeur afirma que “o discurso religioso [...] comporta uma *tensão* entre ‘imagem’ e ‘sentido’ que pede uma *interpretação*. Em parte alguma, o discurso religioso é desprovido de um esforço mínimo de interpretação” (2006, p. 138). Diante disso, surge a pergunta: por que o texto sagrado da maior religião ocidental traz linguagem simbólica, em vez de utilizar a expressão direta? Ou ainda: por que a Bíblia, apresentada como detentora de uma única verdade, abre-se, em decorrência de suas imagens, a várias interpretações?

A exegese patrística justifica a expressão simbólica na Bíblia. No entendimento dos Padres da Igreja, a simbologia seria uma exigência do texto sagrado, exercendo nele uma função interna: o sentido precisa ser indireto porque as Escrituras transcendem a linguagem humana e falam de coisas inefáveis (cf. TODOROV, 1980, p. 110). São João da Cruz esclarece: “não podendo o Espírito Santo dar a entender a abundância de seu sentido por termos vulgares e usados, fala misteriosamente por estranhas figuras e semelhanças” (1960, p. 14).

Existem, ainda, funções externas ao texto escriturístico que justificam seus sentidos indiretos (cf. TODOROV, 1980, p. 112): a linguagem simbólica protege a palavra divina, evitando a compreensão por não iniciados; ela também exercita o leitor, educando-o por meio do trabalho interpretativo e tirando o aborrecimento de uma explicação direta. A expressão simbólica teria caráter mais agradável: a dificuldade na leitura é fonte de prazer (cf. TODOROV, 1980, p. 113). Agostinho fala sobre o “encanto das alegorias” (*A doutrina cristã*, II, VI, 8):

ninguém contesta o fato de se aprender mais espontaneamente (*libenter*) qualquer coisa com a ajuda de comparações; e que se descobre com maior prazer (*gratius*) as coisas que se procuram com certa dificuldade. Os homens que não encontram logo o que procuram sentem fome, e os que, ao contrário, têm tudo à mão, muitas vezes, desfalecem de fastio. Ora, num caso como em outro, é preciso evitar o langor. Para isso, o Espírito Santo dispôs de maneira magnífica e salutar as Escrituras santas, para que elas venham saciar a nossa fome nas passagens mais obscuras. Mas, na verdade, quase nada sobressai nessas obscuridades que não esteja mais claramente expresso em outro lugar (*A doutrina cristã*, II, VI, 8).

Vê-se, portanto, que a exegese cristã reconhece no texto sagrado a intenção de mobilizar aquele que o lê: “falando por meio de símbolos, diz-se a mesma coisa do que na ausência deles; a vantagem situa-se na acção que se exerce sobre o espírito do receptor” (TODOROV, 1980, p. 114). Os sentidos indiretos construídos pelas imagens e a conseqüente exigência por um trabalho interpretativo abre as Escrituras à participação do leitor. Quanto a esse aspecto, há duas tendências concernentes à atividade simbólica bíblica e sua interpretação. Na primeira delas, existe um esforço em “frear a profusão dos sentidos, em procurar um sentido preferível aos outros” (TODOROV, 1980, p. 116); valorizam-se certas associações semânticas em detrimento de outras. Esse seria o expediente próprio da Reforma: os intérpretes protestantes, de modo geral, deixam de se servir da alegoria na interpretação do Novo Testamento, optando por buscar um sentido único e literal – de acordo com a interpretação do exegeta, o que pode gerar uma gama infindável de “sentidos únicos”¹⁷.

Em contrapartida, existem apregoadores do sentido inesgotável do texto bíblico, como São João da Cruz:

os santos doutores da Igreja, por muito que digam, e por mais que queiram dizer, jamais poderão acabar de explicar com palavras o que com palavras não se pôde exprimir; portanto, o que desses livros [Escrituras] se declara, ordinariamente fica muito abaixo do que eles em si contêm (1960, p. 14).

Sobre isso, já advertia Santo Agostinho:

¹⁷ Quanto à interpretação protestante, vale assinalar: “[a Confissão de Fé de Westminster] estabelece o princípio reformado fundamental de interpretação bíblica, segundo o qual a única regra infalível de interpretação das Escrituras é a própria Escritura. [...] o sentido de uma passagem obscura não pode ser autoritativamente determinado nem por tradição, nem por decisão eclesiástica, nem por argumento filosófico, nem por intuição espiritual, mas sim, unicamente, por outras partes das Escrituras que expliquem e esclareçam seu sentido. [...] [A Confissão de Fé] também representa o repúdio dos reformadores ao método de interpretação quádrupla medieval. Em lugar dele, os reformadores ensinavam que cada passagem das Escrituras tem um só sentido, que é literal – a não ser que o próprio contexto ou outro texto das Escrituras requeiram claramente uma interpretação figurada ou metafórica” (ANGLADA, 1997).

Quando alguém disser: “Moisés entendeu isto como eu”, e outro: “Não, ele pensou como eu”, julgo ser de espírito religioso dizer: “Por que não as duas interpretações, se ambas são verdadeiras? E se alguém encontrar um terceiro, e um quarto, ou mais sentidos verdadeiros, por que não acreditar que Moisés os viu todos, ele de quem Deus se serviu para adaptar os escritos à inteligência de muitos que haviam de neles descobrir coisas verdadeiras e diferentes?” (*Confissões*, XII, 30).

Sob a ótica agostiniana, pois, os escritores sagrados tinham consciência da multiplicidade de sentidos do texto bíblico. A liberdade simbólica desafia o leitor (cf. POLICARPO, 2008) e as associações semânticas são permitidas e estimuladas, desde que se respeitem os princípios hermenêuticos e a Regra da Fé. Ao considerarmos a Bíblia um grande mosaico de imagens, corroboramos a tese dos sentidos inesgotáveis, já que, como define Paz, “la imagen es una frase en que la pluralidad de significados no desaparece” (1972, p. 101).

A “imaginação visiva” (CALVINO, 2005, p. 101) exerce papel crucial nos *Exercícios espirituais* de Santo Inácio de Loyola, clássico da literatura católica. O jesuíta espanhol orienta a meditação e contemplação, indicando ao leitor de que forma se devem imaginar as figuras de Jesus Cristo, Nossa Senhora e outras personagens sagradas (cf. CALVINO, 2005, p. 100). No exercício sobre a contemplação da natividade, por exemplo, lemos:

A oração preparatória habitual.

O 1º preâmbulo é a história do mistério. Será aqui como N. Senhora, grávida de quase nove meses, partiu de Nazaré, sentada (como se pode piedosamente meditar), numa burrinha, acompanhada de José e de uma criada, levando um boi, para ir a Belém pagar o tributo que César lançou por toda aquela região.

O 2º preâmbulo é a composição do lugar. Nesta contemplação verei com os olhos da imaginação o caminho de Nazaré a Belém, considerando a sua extensão e largura, se é plano, se segue por vales ou por encostas. Do mesmo modo verei o lugar ou a gruta onde nasce o Salvador: se é grande ou pequena, se é alta ou baixa, e como está preparada.

O 3º preâmbulo será o mesmo, e na mesma forma que na contemplação precedente.

1º ponto. Verei as pessoas: N. Senhora, S. José, a criada e o Menino Jesus, quando tiver nascido. Fazendo-me semelhante a um pobrezinho e escravozinho indigno, ficarei em sua presença – como se ali estivesse presente – olhando-os, contemplando-os e servindo-os em suas necessidades, com todo o acatamento e reverência possível. Refletirei, em seguida, para tirar algum proveito.

2º ponto. Hei de olhar, advertir e contemplar o que dizem. E refletirei para tirar algum proveito (INÁCIO DE LOYOLA, *Exercícios espirituais*, 110-115).

Mediante exercícios como o citado, Inácio de Loyola desperta a “vista imaginativa” no leitor e “reivindica para todo cristão o grande dom visionário” (CALVINO, 2005, p. 101), propondo o acesso ao conhecimento divino via imagem (cf. CALVINO, 2005, p. 101-102): pelas sugestões da arte sacra, o cristão ascende aos significados mais profundos da fé, porém sempre partindo “de uma dada imagem, proposta pela própria Igreja, e não da ‘imaginada’

pelo fiel” (CALVINO, 2005, p. 101). A profusão de imagens e de interpretações é mediada pela Igreja.

Italo Calvino, em sua conferência sobre a “Visibilidade”, questiona a partir de um verso de Dante: “De onde provêm as imagens que ‘chovem’ na fantasia?” (CALVINO, 2005, p. 102). No caso de José Luís Peixoto, grande parte da chuva imagética provém do texto bíblico; isso porque, como diz o poeta inglês William Blake na obra *Laocoonte*, “o Antigo e o Novo Testamento são o Grande Código da Arte” (BLAKE, s.d.). As Escrituras representam “uma espécie de ‘atlas iconográfico’, um ‘estaleiro de símbolos’. [...] um reservatório de histórias, um armário cheio de personagens, um teatro do natural e do sobrenatural, um fascinante laboratório de linguagens” (MENDONÇA, 2015, p. 58) sobre o qual a cultura ocidental se funda. É desse reservatório que Peixoto se vale, ordenando e dando sentido (cf. CALVINO, 2005, p. 104) às imagens¹⁸ selecionadas. No processo de criação literária peixotiano, é perceptível uma intencionalidade na escolha das imagens, extraídas de um paradigma preexistente:

o trabalho imaginativo não parte do nada. Está ligado, de um modo ou de outro, aos paradigmas de uma tradição. Mas pode entrar em uma relação diversificada com esses paradigmas. A série de soluções é amplamente desenvolvida entre os dois polos da repetição servil e do desvio calculado (RICOEUR, 2006, p. 125).

Peixoto busca as imagens de seus romances no repositório escriturístico; no entanto, rompe com os paradigmas da tradição católica, reconfigurando a imagética judaico-cristã por meio da paródia séria. Cria-se entre o hipotexto bíblico e os hipertextos peixotianos “um *continuum* associativo” (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 81), mas numa relação de desvio calculado. *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*, narrativas hipertextuais, resultam de uma seleção de imagens bíblicas consciente, questionadora e subversiva: a transposição parodística das imagens desestabiliza o leitor familiarizado com o hipotexto bíblico e proporciona novos caminhos interpretativos – até porque o leitor dos romances não tem a mão da Igreja direcionando a profusão de sentidos. Conforme afirmamos no item 2.2 de nosso trabalho, a pretensão de que haja uma unidade de sentido regulada pela doutrina inexistente no âmbito dos romances.

¹⁸ Nossa concepção de *imagem* é a mesma de Garcia: “a imagem a) é uma representação (reconstituição, reprodução) mental de resíduos de sensações ou impressões, predominantemente mas não exclusivamente visuais, que o espírito reelabora, associando-as a outras, similares ou contíguas, e b) pode assumir a forma de uma metáfora ou de um símile e, mesmo, de outros tropos (metonímia, alegoria, símbolo). Assim, com maior ou menor rigor, é perfeitamente cabível empregar – e geralmente empregamos – a palavra *imagem* para designar qualquer recurso de expressão de contextura metafórica, comparativa, associativa, analógica, através do qual se representa a realidade de maneira transfigurada” (1977, p. 81).

Num contexto de imagens gastas e supereposição, Calvino identifica dois rumos possíveis para a literatura: “apagar tudo e recomeçar do zero” (2005, p. 111) ou

Reciclar as imagens usadas, inserindo-as num contexto novo que lhes mude o significado. O pós-modernismo pode ser considerado como a tendência de utilizar de modo irônico o imaginário dos meios de comunicação, ou antes como a tendência de introduzir o gosto do maravilhoso, herdado da tradição literária, em mecanismos narrativos que lhe acentuem o poder de estranhamento (CALVINO, 2005, p. 111).

Nessa esteira, *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* enquadram-se no processo pós-moderno de composição imagética, uma vez que acentuam o poder de estranhamento de imagens já gastas e conhecidas por meio da reciclagem, produzindo sentidos novos e inesperados. O trabalho imagético de Peixoto aproxima-se do que Bakhtin chama de rebaixamento, “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (1987, p. 17). Nesse tipo de narrativa, “todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas ao plano material e corporal” (BAKHTIN, 1987, p. 325). Entretanto, esse conceito não pode ser aplicado sem restrições aos romances de José Luís Peixoto. É preciso levar em conta que o rebaixamento rabelaisiano, estudado por Bakhtin, não questiona a fé; a carnavalização medieval era uma “maneira alegre de parodiar o sagrado” (BAKHTIN, 1987, p. 72) e “não estava preocupada com os aspectos negativos [...] que poderiam ser objetos de derrisão e destruição. Para os parodistas, tudo, sem a menor exceção, é cômico” (BAKHTIN, 1987, p. 73). Peixoto produz suas narrativas em outro contexto – o da pós-modernidade –, rebaixando o hipotexto bíblico num “viés degenerativo” (RAVASI, 2008).

Nossa visão vem ao encontro da interpretação de Suelotto (2007). A autora acredita não haver rebaixamento *stricto sensu* em *Nenhum olhar*, mas a subversão do mesmo; isso porque haveria tensão entre a concepção de mundo da Bíblia e a do romance, enquanto que o rebaixamento se caracterizaria pela harmonia entre as duas concepções. Suelotto sustenta haver em *Nenhum olhar* “o fenômeno do rebaixamento, mas embasado em novos problemas que, por sua essência marcadamente negativa, apagam o caráter de renovação, ou seja, positivo do rebaixamento na perspectiva bakhtiniana” (SUELOTTO, 2007, p. 119). Existiria, assim, um rebaixamento invertido, pois os desfechos são opostos: na Bíblia, há redenção; em *Nenhum olhar*, há desamparo e desesperança (cf. SUELOTTO, 2007, p. 119), numa “contrafação do universo de que a Bíblia (e os mitos) traçou o desenho primeiro. Um mundo reflectido (invertido)” (COSTA, 2000).

O rebaixamento pós-moderno – se é que podemos definir a transposição paródica peixotiana dessa forma – degrada e corrói o paradigma imagético cristão de forma crítica. Os elementos escriturísticos dessacralizados nos romances voltam-se contra o texto de origem e denunciam a falência do hipotexto bíblico como resposta aos questionamentos do homem contemporâneo.

3.1 MUNDO APOCALÍPTICO E MUNDO DEMONÍACO

Existe, nas Escrituras, uma “estrutura polar” (RICOEUR, 2012a, p. 31) segundo a qual as imagens se organizam: as perspectivas apocalíptica e demoníaca. Esses dois polos configuram o nível superior e o inferior (cf. GOLIN, 2013, p. 62), “o infinitamente desejável e seu contrário, o infinitamente detestável” (RICOEUR, 2012a, p. 31).

De acordo com Galimberti, o vocábulo grego *apokalypso* “significa ‘des-ocultar’, ‘desvelar o oculto’. A raiz *kel*, de que deriva o *celo* latino, significa ‘oculto’, ‘encoberto’, ‘escondido’. O apocalipse desvela o sentido que permaneceu oculto no devir do tempo” (GALIMBERTI, 2003, p. 114). São apocalípticas, portanto, as imagens que revelam a salvação, seguindo o esquema de “aliança, queda, juízo e redenção” (HAHN, 2014, p. 77). O mundo apocalíptico prefigura a concretização dos planos divinos (a volta de Cristo, a Jerusalém celeste, a vida eterna, etc.). É uma imagética de busca, “de conclusão” (RICOEUR, 2012a, p. 31), numa antevisão da plenitude (cf. FRYE, 2004, p. 201). Segundo Ricoeur, a

imagética apocalíptica gira em torno da reconciliação na unidade: unidade do Deus uno e trino, unidade da humanidade, unidade do mundo animal no símbolo do Cordeiro, do mundo vegetal no da Árvore da Vida, do mundo mineral no da Cidade Celeste (2012a, p. 31).

A revelação apocalíptica refere-se ao mundo ideal, à perfeição, restauração da unidade. A plena harmonia entre seres e natureza, rompida pelo pecado original, é uma imagem que manifesta a vida futura:

Um ramo sairá do tronco de Jessé, um rebento brotará de suas raízes. A justiça será o cinto dos seus lombos e a fidelidade, o cinto dos seus rins. Então o lobo morará com o cordeiro, e o leopardo se deitará com o cabrito. O bezerro, o leãozinho e o gordo novilho andarão juntos e um menino pequeno os guiará. A vaca e o urso pastarão juntos, juntas se deitarão as suas crias. O leão se alimentará de forragem como o boi. A criança de peito poderá brincar junto à cova da áspide, a criança

pequena porá a mão na cova da víbora. Ninguém fará o mal nem destruição nenhuma em todo o meu santo monte, porque a terra ficará cheia do conhecimento de Iahweh, como as águas recobrem o mar (Is 11, 1.5-9).

Para cada imagem apocalíptica existe uma contrapartida demoníaca: o “simbolismo [apocalíptico] tem seu avesso demoníaco na figura de Satã, do tirano, do monstro, da figueira estéril, do ‘mar primitivo’, símbolo do ‘caos’” (RICOEUR, 2012a, p. 31). De acordo com Motta, “por equivaler a uma representação do mundo rejeitado pelo desejo, [as imagens demoníacas] caracterizam todo tipo de rebaixamento [...] e fixa[m] a *paródia* como um de seus temas básicos, por mobilizar um mecanismo irônico de espelhamento” (2006, p. 247). Assim, são passagens demoníacas aquelas que espelham parodicamente a criação, a justiça e a salvação divinas. São dois os sistemas de imagens demoníacas: o demoníaco-paródico, “associado às nações pagãs temporariamente bem-sucedidas” (FRYE, 2004, p. 173) e o demoníaco-manifesto, “do tipo você-vai-ver-só, a terra devastada, plena de ruínas, assombrada por hienas e corujas, em que aquela glória passageira fatalmente se transformará” (FRYE, 2004, p. 173). Ambos apresentam uma realidade rebaixada, degradada, como vemos na profecia de Ezequiel:

Quanto a ti, príncipe de Israel, ímpio e perverso, cujo dia se aproxima com o tempo da iniquidade final, assim diz o Senhor Iahweh: Tirai-lhe o diadema, removi a sua coroa. Nada continuará como era. O que é baixo será elevado e o que é elevado será abaixado. Ruína, ruína, ruína! Eis o que eu farei, como não existiu antes de vir aquele a quem pertence o julgamento e a quem eu o entregarei (Ez 21,30-32).

A mesma imagem pode ser apocalíptica ou demoníaca: “nenhuma imagem é inerentemente boa ou má [...]; aquilo que ela é depende do contexto” (FRYE, 2004, p. 181-182). O Dilúvio, por exemplo, é apocalíptico para Noé e demoníaco para o resto da humanidade (cf. FRYE, 2004, p. 181); “a serpente bíblica pode ser vista dentro de uma tradição sinistra (aspecto demoníaco), mas também como símbolo da sabedoria (Mt 10,16) ou de cura (Nm 21,19)” (GOLIN, 2013, p. 63). A passagem do anjo do Senhor (Ex 12,21-34), matando todos os primogênitos – exceto os dos hebreus – é demoníaca para os egípcios e seu faraó, mas redentora para os israelitas; o mesmo se pode dizer quanto à passagem do povo hebreu pelo Mar Vermelho (Ex 13,15-31). Também as personagens assumem essa perspectiva dual: as figuras femininas podem ser maternais ou conjugais; dentro desses dois grupos, elencam-se figuras apocalípticas (a Virgem Maria e a mulher de Ap 12 como mães; a noiva do Cântico dos Cânticos e a Jerusalém celeste como noivas) e demoníacas (como mãe, a Lilit

de Is 34,14, mãe dos demônios; como noiva, a Prostituta de Ap 17, amante do Anticristo) (cf. FRYE, 2004, p. 173-174).

A partir da polaridade entre os mundos apocalíptico e demoníaco, Frye (2004) organiza as imagens bíblicas concretas em grandes conjuntos: o paradisíaco (imagens do oásis), o pastoral (imagens do cordeiro e da pastagem), o agrícola (imagens da colheita e da vindima), o urbano (imagens da cidade e dos templos) e o da vida humana (cf. FRYE, 2004, p. 178).

A Bíblia se inicia com dois relatos da criação. O homem se encontra num mundo paradisíaco, o Éden, oásis primordial. O conjunto imagético do oásis “remonta a uma ordem providencial” (FRYE, 2004, p. 175), em que o Criador e o homem dividiam o mesmo espaço. Nesse conjunto inserem-se imagens do que não é trabalhado pelo ser humano: a água em suas diferentes formas (fontes, rios, chuva) e árvores. Na perspectiva apocalíptica temos, por exemplo, a cura de Naamã nas águas do rio Jordão a mando de Eliseu (II Rs 5,1-27) e a água viva espiritual que Jesus oferece à samaritana (Jo 4,13-14). O Nilo, por sua vez, é exemplo de água demoníaca, pois dá vigor ao Egito, inimigo do povo hebreu (cf. FRYE, 2004, p. 178).

Seguindo o curso histórico do povo hebreu, chega-se ao conjunto pastoral, com imagens do cordeiro e da pastagem; é o período patriarcal da história de Israel. As imagens são oriundas da vida seminômade do pastor (cf. FRYE, 2004, p. 176). O enquadramento do pastor como figura de liderança espiritual é entrevisto já em Gn 4,1-16, quando Deus acolhe a oferenda de Abel (pastor) e rejeita a de Caim. O diabo, que se aproxima furtivamente do rebanho “para roubar, matar e destruir” (Jo 10,10) é uma das contrapartidas demoníacas da imagem do pastor.

O conjunto das imagens agrícolas (colheita e vindima) tem como “ponto focal” (FRYE, 2004, p. 186) o pão e vinho, os quais se transformarão, na imagética neotestamentária, em corpo e sangue de Cristo. Jesus se apresenta como vinha: “Eu sou a verdadeira videira e meu Pai é o agricultor. Eu sou a videira e vós os ramos. Aquele que permanece em mim e eu nele produz muito fruto; porque, sem mim, nada podeis fazer” (Jo 15,1.5). Na passagem do cântico da vinha, a seara destruída é imagem demoníaca, prenunciando a ira divina contra o povo israelita exilado e infiel. É clara a transição da vinha de imagem apocalíptica (Israel como vinha de Iahweh) a demoníaca (terra arrasada por Deus em consequência dos pecados):

Cantarei ao meu amado o cântico do meu amigo para a sua vinha. Meu amado tinha uma vinha numa encosta fértil. Ele cavou-a, removeu a pedra e plantou nela uma vinha de uvas vermelhas. No meio dela construiu uma torre e cavou um lagar. Com

isto, esperava que ela produzisse uvas boas, mas só produzem uvas azedas. Agora, moradores de Jerusalém e homens de Judá, sede juízes entre mim e minha vinha. Que me restava ainda fazer à minha vinha que não tenha feito? Por que, quando esperava que ela desse uvas boas, deu apenas uvas azedas? Agora vos farei saber o que farei da minha vinha! Arrancarei a cerca para que sirva de pasto, derrubarei o muro para que seja pisada; reduzi-la-ei a matagal: não será mais podada nem cavada: espinheiros e ervas daninhas nela crescerão. Quanto às nuvens, ordenar-lhes-ei que não derramem a sua chuva sobre ela. Pois bem, a vinha de Iahweh dos Exércitos é a casa de Israel, e os homens de Judá são sua plantação preciosa. Deles esperava o direito, mas o que produziram foi a transgressão; esperava a justiça, mas o que apareceu foram gritos de desespero (Is 5,1-7).

Os elementos agrícolas são resgatados para manifestar o que acontecerá às nações pagãs. Em Is 63,1-3, Iahweh pisa os povos inimigos de Israel em um lagar: “Pisei as uvas na minha ira, na minha cólera as esmaguei. Seu sangue salpicou as minhas vestes” (Is 63,3). A imagem da vindima representa, no Apocalipse, o julgamento divino: “O Anjo lançou então a foice afiada na terra e vindimou a videira da terra, lançando-a no depois no grande lagar do furor de Deus” (Ap 14,19).

O conjunto urbano diz respeito à vida nas cidades e nos templos e “incorpora imagens que guardam o sentido de controle do mundo caótico” (FRYE, 2004, p. 193-194). A cidade de Jerusalém pós-exílio (Sl 137 (136)) e a Jerusalém celeste (Ap 21) são apocalípticas; já a Torre de Babel (Gn 11,4), com sua confusão de línguas, seria uma paródia demoníaca de Jerusalém (cf. FRYE, 2004, p. 191). São também demoníacas, no contexto urbano, as imagens das cidades devastadas em razão das infidelidades, como Sodoma e Gomorra (Gn 19,1-29) e Babilônia: “A cidade da desolação está arruinada, todas as suas casas estão fechadas, ninguém pode entrar nelas. Nas ruas clama-se por vinho, toda a alegria acabou: o júbilo foi desterrado da terra. Na cidade só ficou a desolação, a porta ficou reduzida a ruínas” (Is 24,10-12). Na cidade, o espaço sagrado é limitado: para encontrar-se com Deus, o homem precisa ir ao templo, “casa de oração” (Is 56,7; Mt 21,13), santuário que prenuncia a realidade celeste. O templo, construção de pedra, é a “cidade de Deus” (FRYE, 2004, p. 192); ele é o alicerce que dá segurança aos fiéis: “eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei minha Igreja, e as portas do Hades nunca prevalecerão contra ela” (Mt 16,18). As cidades e templos demoníacos aparecem nas descrições dos cultos realizados nos “centros de falsos deuses” (FRYE, 2004, p. 195), como Tiro e Babilônia.

As estradas e os caminhos são, igualmente, imagens urbanas; na visão apocalíptica, representam o caminho da salvação (cf. FRYE, 2004, p. 196). É o próprio Cristo quem diz: “Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida. Ninguém vem ao Pai a não ser por mim” (Jo 14,6). A estrada demoníaca é aquela que conduz à perdição, o “caminho dos pecadores” (Sl 1,1). É urbano, ainda, o “mundo do trabalho” (FRYE, 2004, p. 172). José e Jesus são carpinteiros,

mesma ocupação do mestre Rafael e de Salomão (*Nenhum olhar*) e de todas as personagens masculinas da família de Francisco Lázaro (*Cemitério de pianos*).

O conjunto da vida humana refere-se às imagens humanas propriamente ditas – não só enquanto indivíduo, mas também como sociedade (família, Igreja etc.). A sexualidade, entendida como comunhão, é o instrumento de reconciliação entre essas duas realidades. Para Frye (2004, p. 189), isso explica por que, na tradição cristã, toda alma é feminina: a união sexual entre os cônjuges prefigura a união esponsal da alma com o Cristo.

Os conjuntos acima descritos, definidores da “feição poética de base” (FRYE, 2004, p. 172) das Escrituras, apresentam imagens cristãs largamente conhecidas e intrínsecas à cultura ocidental, muitas delas com significados secularmente preestabelecidos:

O simbolismo que assenta na memória coletiva é aquele que os numerosos dicionários de símbolos tentam inventariar, sejam quais forem a interpretação e a ambição. Também é um instrumento indispensável às interpretações religiosas ou psicanalíticas: estas estratégias exegéticas possuem, cada uma, o seu “vocabulário”, listas de equivalências pré-estabelecidas, que permitem substituir, mais ou menos automaticamente, um sentido por uma imagem (TODOROV, 1980, p. 62).

Conhecer os conjuntos de Frye (2004) e trazê-los para a análise auxilia a organizar as imagens resgatadas por Peixoto. Contudo, a divisão de Frye orienta, mas não norteia nosso estudo: as imagens dos romances extrapolam os conjuntos delimitados em *O código dos códigos*. Além disso, um estudo restrito ao âmbito dos cinco grupos imagéticos apresentados poderia recair no automatismo interpretativo (apontado acima por Todorov), o qual toma as imagens bíblicas preexistentes e as substitui, de forma simplista, por sentidos estanques e cristalizados.

3.2 FAMÍLIA, ALIANÇA DEGRADADA

A família cristã é lugar de *koinonia*, comunhão (cf. HAHN, 2014, p. 63):

A família, fundada e vivificada pelo amor, é uma comunidade de pessoas: dos esposos, homem e mulher, dos pais e dos filhos, dos parentes. A sua primeira tarefa é a de viver fielmente a realidade da comunhão num constante empenho por fazer crescer uma autêntica comunidade de pessoas (*Familiaris consortio*, 18).

Em sentido espiritual, a comunhão entre os membros de uma mesma comunidade é “imagem e símbolo da Aliança que une Deus e o seu povo” (*Familiaris consortio*, 12). A união plena é a chave do Cristianismo, “religião da aliança” (MIEN, 1998, p. 23). Uma aliança consiste em

um laço sagrado de família. Podemos ver que Deus – por suas alianças com Adão, Noé, Abraão, Moisés, Davi e Jesus – estendeu gradualmente essa relação de família a mais e mais pessoas. Em cada aliança surgia uma lei; mas elas não eram atos arbitrários de poder; eram expressões de sabedoria e amor paternos (HAHN, 2014, p. 106).

Os laços familiares, desse modo, transcendem o âmbito humano e, como imagem apocalíptica, não só antecipam o futuro da Igreja (família de Deus), mas também revelam a própria natureza do ser divino, Trindade formada pelo Pai, pelo Filho e pelo Espírito Santo – uma “família divina” (HAHN, 2014, p. 106). A família cristã, conforme define o *Catecismo* católico, é “vestígio e imagem da comunhão do Pai, do Filho e do Espírito Santo” (CIC 2205).

As Escrituras apresentam diversas famílias-modelo, todas revelando traços da divindade e prenunciando a vida futura. A família formada por Abraão, Sara e Isaac exemplifica a confiança nas promessas divinas e a espera paciente pelo seu cumprimento (Gn 15; Hb 11,8-12); a passagem em que Abraão se dirige a Moriá para sacrificar Isaac, seu único filho legítimo, prefigura o sacrifício de Cristo, filho unigênito de Deus. Interpretando de forma anagógica, pode-se tomar a Igreja primitiva como uma família apocalíptica: nela, “Todos os que tinham abraçado a fé reuniam-se e punham tudo em comum” (At 2,44). A união presente dos fiéis antecipa a unidade plena no fim dos tempos.

O texto bíblico também ensina ao leitor o que acontecerá caso a aliança seja rompida. No campo da infidelidade se encontram as famílias demoníacas, espelhamentos degradados da aliança entre Deus e homem. A família de Abraão, Agar e Ismael pode ser considerada um espelhamento demoníaco: em um momento de dúvida quanto à promessa divina de posteridade, Abraão tem um filho com Agar, serva de sua mulher. Esse filho, o qual não goza dos favores paternos, dá origem aos ismaelitas, povo inimigo dos hebreus. A desobediência de Abraão gerou, numa perspectiva demoníaca, uma cópia imperfeita da família ideal (Sara e Isaac).

A família é a grande imagem em torno da qual *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* se organizam. Na comunidade familiar cristã, devem ser preponderantes a gratuidade, o acolhimento cordial, o encontro e o diálogo (cf. *Familiaris consortio*, 43); nela, deve haver

afinidade de sentimentos e respeito mútuo (cf. CIC 2206). As narrativas de Peixoto, entretanto, apresentam ao leitor famílias em que o silêncio e a incomunicabilidade imperam. Apesar desse ponto comum entre os romances, as imagens elaboradas pelo escritor em cada um deles geram diferentes sentidos: em *Nenhum olhar*, constroem-se sentidos de dúvida e traição; as imagens de *Cemitério de pianos*, por sua vez, suscitam sentidos de desagregação e esfacelamento progressivo do núcleo familiar.

As famílias bíblicas são retomadas transtextualmente por Peixoto de modo fortemente determinado (cf. TODOROV, 1980, p. 76). Considerando os nomes das personagens, reconhecem-se com facilidade duas importantes famílias apocalípticas: alude-se à família de Nazaré (José, Maria e Jesus) em *Nenhum olhar*; em *Cemitério de pianos*, a referência à família de Betânia (Marta, Maria e Lázaro) é explícita. A transposição parodística desloca esses conhecidos núcleos familiares do mundo apocalíptico para o demoníaco: se, nas Escrituras, família é sinônimo de aliança, nos hipertextos peixotianos família é ruína, aliança quebrantada seja pela dúvida (*Nenhum olhar*), seja pelos traumas (*Cemitério de pianos*).

3.2.1 Dúvida e traição: a dessacralização do matrimônio em *Nenhum olhar*

Nenhum olhar é uma narrativa construída no campo árido do paródico-demoníaco. O leitor, inserido na cultura cristã, sabe que a aliança matrimonial é um dos sete sacramentos católicos e que ela é considerada uma união indissolúvel (CIC 1614), exigindo dos cônjuges fidelidade inviolável (CIC 1646). O sacerdote assiste à celebração do casamento e abençoa os esposos em nome da Igreja (CIC 1630). Contudo, não é isso que ocorre no romance. Por meio de uma narração em contraponto, diversas vozes descrevem a celebração de um casamento no vilarejo: o matrimônio de José e a criada da casa do doutor Mateus. A opção por narrar quatro vezes a mesma cena sob diferentes perspectivas ressalta essa passagem dentro do romance.

O narrador em terceira pessoa apresenta uma visão panorâmica:

Foi num sábado de julho. José vestiu o único fato que tinha, um fato preto que pertencera ao doutor Mateus e que lhe ficava largo nas mangas e enfolado na cintura, um fato preto que usou no funeral da mãe e no casamento da irmã. A sua mulher levou um vestido branco, que tinha pertencido à senhora e que ela tinha recuperado de um esfregão. Foram casados pelo demônio, pois era ele que casava as pessoas na vila. Os padrinhos foram o Moisés e o Elias, e as madrinhas foram a cozinheira e a louca da rua da palha, porque ia a passar à porta da capela e a puxaram para dentro. Os convidados eram o velho Gabriel, o pai de José, a irmã, o

cunhado ferrador e o sobrinho de sete meses. Vestido à civil, o demónio entrou no altar e, sorrindo, começou a ler de um livro negro. [...] O demónio calou-se num sorriso aberto. José disse sim. A sua mulher abanou a cabeça. Os padrinhos assinaram todos de cruz, menos a louca da rua da palha que assinou com um gatafunho. À saída da capela ninguém os esperava. Não lhes atiraram flores. Não houve almoço ou copo-de-água. Voltou cada um para sua casa. Nessa noite, a mulher de José dormiu com ele, mas não fizeram amor (PEIXOTO, 2005, p. 32).

O narrador em terceira pessoa narra à distância e se preocupa em demonstrar a banalidade e a indiferença com que o sacramento é realizado. Alguns elementos do casamento cristão tradicional ali estão – o noivo de preto, a noiva de branco, padrinhos e madrinhas, convidados, o espaço da capela; porém, o conjunto de imagens apresentadas coloca a cerimônia como paródia demoníaca: o celebrante a ler o rito em um livro negro, a escolha da madrinha (uma louca, transeunte aleatória), a inexistência de maiores festejos e uma visível falta de contato físico entre os noivos.

O mesmo episódio é narrado sob o ponto de vista de Moisés. A personagem destaca as funções exercidas pelo demônio na capela, mas sua atenção é desviada pela chegada daquela que viria a ser, futuramente, sua esposa. Moisés deixa transparecer certo atabalhoamento nas ações do diabo, indicando uma possível embriaguez:

Quando o demónio chegou, limpámos o suor da testa às mangas do casaco. E, enquanto não acertou com a chave, fizemos fila atrás dele. [...] Com um sorriso fixo, o demónio andava pelo altar a preparar tudo, e tudo víamos, uma vez que a capela não tem sacristia. Riscou uma caixa inteira de fósforos que se apagavam ao tentar acender uma vela, provou uma hóstia cheia de bolor, vestiu uma opa que se lhe descoseu nas costas. Continuava o demónio nestas andanças, e ela [a cozinheira do doutor Mateus] chegou (PEIXOTO, 2005, p. 36).

Outra voz narrativa é a de Elias. Observador, descreve com mais detalhes o espaço da capela:

As paredes da capela eram toscas, ainda que as camadas sobrepostas de cal lhe alisassem o rugoso. Tinha um santo de cada lado, que apenas eram considerados santos por ali estarem, e não por serem realmente santos, pois ninguém sabia quem eram realmente. E ia decorrendo a cerimônia. Sorrindo, o demónio lia frases entoadas, como um cântico, e o meu irmão derretia-se para a cozinheira. Havia também dois vitrais minúsculos, O soalho era de madeira e estava carunchoso. [...] Chegou o momento de enfiarem os anéis e os noivos não tinham anéis. Sem pararem nesse pormenor, fizeram o gesto e enfiaram anéis imaginários nos dedos um do outro (PEIXOTO, 2005, p. 38-39).

A capela é decadente, tosca, carunchosa. Os santos são arbitrários: estão ali porque alguém os colocou, e não por reconhecimento público. Nessa cerimônia demoníaca, não há

anéis: a ausência das alianças constrói uma imagem de união não consumada, de sacramento vazio; aliança encenada, não concretizada.

O último narrador a dar a sua visão quanto ao casamento de José é o velho Gabriel. Sua narração é abrangente como a do narrador em terceira pessoa; é a voz de um sábio, conhecedor da natureza dos que o cercam, com olhar penetrante. O velho Gabriel registra:

Cortados pela linha horizontal que os braços esticados dos irmãos [xifópagos] faziam, estavam, de costas, os noivos e, de frente, o demónio muito sorridente. Lia de um livro e sorria. Tinha uma opa velha e sorria. Num momento, pôs o livro à frente da cara deles, fazendo menção para que eles o beijassem. Eles não o beijaram. [...] E mal se ouviu ou não se ouviu sequer, a pergunta comprida do demónio calado a sorrir, mas essa pergunta pairou suspensa no olhar inquiridor e suspenso do demónio. O José disse sim. A sua mulher abanou a cabeça. [...] O demónio sorria sozinho. [...] todo o adro da capela era de pó e pedras, [...]. Os noivos despediram-se e ninguém lhes desejou as felicidades ou teve alguma coisa a dizer-lhes, despediram-se e abalaram-se com pouco mais do que murmúrios (PEIXOTO, 2005, p. 40-41).

Marca-se uma interessante rejeição, por parte de José e sua esposa, aos rituais estabelecidos. O rito é ridicularizado (beijar o livro etc.). Nessa celebração desapaixonada, não se desejam felicidades aos noivos, e o único a sorrir – como bem assinalam todos os narradores – é o demônio. A mesma falta de pompa e relativa indiferença para com a solenidade que a celebração do matrimônio costumeiramente demanda aparece nos enlances narrados no Livro II (casamento de Salomão com a filha de Moisés e do mestre Rafael com a prostituta cega).

Vimos, por meio do contraponto de quatro vozes narrativas, de que forma a sacralidade do matrimônio é profanada em seu fundamento. A celebração é oficiada pelo inimigo de Deus, o demônio – e isso não causa desconforto, nem preocupações nas personagens. O leitor, porém, ao defrontar-se com essas cerimônias (quatro casamentos são celebrados pelo demônio na obra), não pode deixar de pensar que o futuro desses casais não é auspicioso, pois os casamentos foram abençoados pelo diabo; a ideia de uniões malditas ou fadadas à infelicidade é latente.

A aliança matrimonial apocalíptica é “comunhão da vida toda” (CIC 1601) e reflete a união entre Deus e o homem; num mundo sem Deus, no qual o vínculo conjugal é abençoado pelo divisor¹⁹, o laço entre marido e mulher só pode resultar imperfeito:

¹⁹ O vocábulo “diabo” vem do grego *diabolos*, caluniador, aquele que divide, “que se atira pelo meio” (CIC 2851); *dia-ballein* significa “dijunção” (cf. GALIMBERTI, 2003, p. 14).

José, depois de casado, não falou logo com a mulher. Não foram de mãos dadas, fizeram o caminho até ao monte em silêncio. [...] Sob o sol e a extensão das planícies, José e a mulher, vestidos de noivos, iluminados. Quando chegaram ao monte e a casa, José não despiu o fato e a mulher não despiu o vestido. Ele pôs a pele preta de borrego pelas costas, pegou no cajado e foi tratar das ovelhas. Ela pôs um trapo à moda de avental e foi lavar dois pratos que já estavam lavados. À noite, dormiram na mesma cama, mas não se tocaram. Continuaram a dormir na mesma cama, porque eram casados e os casais dormem sempre na mesma cama, porque só tinham uma cama, porque só cabia uma cama no quarto, mas não voltaram a tocar-se (PEIXOTO, 2005, p. 44).

Deus é a grande personagem ausente em *Nenhum olhar*. A imagem da vila abandonada pelo latifundiário (o doutor Mateus, para quem todas as personagens trabalhavam) relaciona-se às parábolas nas quais Jesus apresenta Deus Pai como um senhor de terras que viaja para terras longínquas (Mt 21,33; Lc 19,12). A ausência do doutor Mateus na narrativa – embora todos continuem a arar suas terras, limpar sua casa etc. – é um índice da “presença da ausência” de um deus velando sobre as personagens. Não há, portanto, uma contrapartida divina à figura do demônio, única entidade do mundo sobrenatural a se manifestar:

É um livro no qual deus não existe. Nem existe tudo o que é deus: a esperança e a fé em algo maior. Por um lado, poderá ser um tempo antes de deus, um tempo antes do tempo, antes de hoje. Por outro lado, poderá ser o tempo durante deus, uma vez que os nomes são os do tempo dos evangelhos. No entanto, aquilo que pensei, o que não quer dizer que seja aquilo que o texto é, foi num tempo e espaço em que deus não é uma hipótese que se ponha (PEIXOTO, 2000, p. 1).

Não causa estranheza, portanto, a apresentação da capela como espaço desprovido de sacralidade: “Continuava o demônio nestas andanças, e ela [a cozinheira] chegou. Passou em frente ao altar e não fez o sinal da cruz ao sacrário, não só porque ninguém sabia fazer o sinal da cruz, mas também porque a capela não tinha sacrário” (PEIXOTO, 2005, p. 36-37). Num mundo sem Deus, também não há uma lógica regendo os fatos e nem esperança de vida eterna: “Assim como não há espaço para Deus, também não o há para a esperança. O mundo se dirige ao nada, ao niilismo, e nenhuma ação realizada pelas personagens pode alterar esse destino” (CAMPOS, 2009, p. 65).

De acordo com o autor, o título do romance expressa a ausência da divindade: “[A ausência de deus] está lá desde o início. O título, *Nenhum olhar*, será o reflexo dessa ausência: não há nenhum olhar sobre nós. O Homem está sozinho e perdido” (PEIXOTO, 2000, p. 1). Nega-se veementemente, assim, a crença de que “Do céu Iahweh contempla todos os filhos de Adão” (Sl 33 (32),13). Para o cristão, Deus vê tudo: “seus olhos veem os que o temem, ele

conhece todas as obras do homem” (Ecl 15,18b-19). Sem o olhar divino, resta às personagens suportar o olhar escarninho do demônio.

O olhar é uma *Leitwort* que “percorre todo o texto e [...] condiciona as relações entre as personagens” (SUELOTTO, 2007, p. 12). As personagens “se relacionam fundamentalmente por meio do olhar” (SUELOTTO, 2007, p. 23) e as ações são determinadas “pelas conclusões a que as personagens chegam por intermédio do sentido da visão” (SUELOTTO, 2007, p. 24).

O sentido da visão tem papel importante nas Escrituras. No Antigo Testamento, Tobit fica cego e é curado por intervenção do Arcanjo Rafael (Tb 11–12); no Novo Testamento, Jesus curou inúmeros cegos, como Bartimeu (Lc 18,35-43). Na conversão de Paulo, destaca-se a restauração da visão como um novo nascimento, a revelação de uma nova visão de mundo: “‘Saul, meu irmão, o Senhor me enviou, Jesus, o mesmo que te apareceu no caminho por onde vinhas. É para que recuperes a vista e fiques repleto do Espírito Santo’. Logo caíram-lhe dos olhos uma como escamas, e recuperou a vista” (At 9,17-18).

O olhar é o sentido mais apto para o conhecimento (cf. AGOSTINHO, *Confissões*, X, 35); ele dá “acesso à realidade um do outro” (PEIXOTO, 2014, p. 141). No Livro II, José e sua mãe se tocam por meio do olhar. Nesse encontro de olhares através da luz do candeeiro, mãe e filho se conhecem plenamente, o que nunca antes haviam conseguido – ou sequer tentado – pela palavra:

A minha mãe viúva. Não nos olhamos e, no entanto, os nossos olhares encontram-se no lume. Entre as brasas, os nossos olhares parados olham-se como se fosse a primeira vez que o fizessem de veras. Timidamente, sobre a chamazinha de um chamiço jovem, tocam-se devagar. Estendem as mãos. Sentem a pele um do outro na sua pele. E os rostos dos nossos olhares, sobre o lume e indiferentes ao calor, são suplicantes. Olham-se. Olham-se. E compreendem as dores que explicam, olhando-se. E, num instante fora do tempo, aproximam-se, lentamente, como duas árvores que se amam, lentamente, e abraçam-se. Mãe e filho. Levanto a cara. O olhar da minha mãe permanece (PEIXOTO, 2005, p. 156).

Como afirma o velho Gabriel, “as palavras são a pior forma de dizer” (PEIXOTO, 2005, p. 63). Porém, apesar do olhar consistir em uma forma de interlocução e inteligência, pode-se atribuir a ele caráter disjuntivo:

Em contextos diferentes, o mesmo silêncio pode ter interpretações distintas. O silêncio pode ser bidireccional, isto é, pode estabelecer uma comunicação, substituindo-se a palavra, ou por outro lado, pode quebrar a comunicação entre dois seres. Em *Nenhum olhar* identificamos as duas situações, a do silêncio como signo comunicante e como manifestação da incomunicabilidade (PEIXOTO, 2010, p. 12).

O silêncio não é rompido; ainda que haja desejo de interagir, o universo é de “poucas palavras; sentimentos contidos” (SUELOTTO, 2007, p. 103). As esposas de José e Salomão evitam os olhos dos maridos – “o olhar fugitivo das mulheres” (PEIXOTO, 2005, p. 158). O silêncio reinante em seus lares é índice da impenetrabilidade do outro. Em meio às dúvidas, reflete José: “No que pensas, mulher? Quem é o teu rosto? E não há um silêncio que me responda. Só o silêncio onde não me entendo, onde não a ouço. Só um silêncio de esquecimento e indiferença e silêncio. [...] Preciso dela. Não a conheço (PEIXOTO, 2005, p. 30). A dor da incomunicabilidade também é sentida pelo seu filho: “Não sei se é o silêncio que me tortura. [...] Não sei se enlouqueci. Tudo o que desejo é impossível neste silêncio. Penso: o lugar dos homens é uma linha traçada entre o desespero e o silêncio (PEIXOTO, 2005, p. 157).

O velho Gabriel é a única personagem que “traduz o olhar do outro ao descrever-nos as suas impressões do que vê. Em suma, o velho Gabriel interpreta o silêncio de José” (PEIXOTO, 2010, p. 16); essa capacidade de perscrutar o olhar alheio e interpretar seu significado diferencia o velho Gabriel dos demais. Sua longevidade (cerca de cento e cinquenta anos de idade no Livro II) constrói uma imagem de ancião sábio e conselheiro, a exemplo do sacerdote Samuel, que auxiliava Saul e ungiu Davi como rei (cf. I e II Sm). O velho é uma personagem misteriosa: “o velho Gabriel veio me visitar. Disse palavras que não distingui duma música, uma 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” (PEIXOTO, 2005, p. 68). Outro episódio que lança uma luz sobrenatural sobre essa personagem é o dia da morte de Moisés, quando Gabriel é rodeado e erguido até o céu por um “ciclone de pássaros” (PEIXOTO, 2005, p. 87). A menção anterior às harpas, “instrumentos dos anjos” (PEIXOTO, 2005, p. 68), elucida o intertexto referencial entre a figura do velho e a do arcanjo bíblico Gabriel, o qual explica ao profeta Daniel o sentido de suas visões (Dn 8,16; 9,22) e, no Novo Testamento, anuncia ao sacerdote Zacarias o nascimento de João Batista, precursor de Cristo (Lc 1,19). A tradição católica considera ser o mesmo Gabriel a intervir nos outros episódios ligados à encarnação de Jesus; logo, seria ele o anjo da anunciação a Nossa Senhora (Lc 21,26-38) e o que aparece em sonho a São José (Mt 2,13-23).

O anjo é mensageiro (cf. HAHN, 2014, p. 88), papel que o velho Gabriel assume na narrativa peixotiana. Espécie de mediador, o ancião centenário busca envolver-se em todos os acontecimentos da vila. No Livro I, acompanha e auxilia a mulher de José, e aconselha José a não voltar à vila após os confrontos com o gigante; no Livro II, visita diariamente a cozinheira

(viúva de Moisés) e sua filha, conseguindo para esta última o cargo de criada na casa do doutor Mateus, em substituição à viúva de José. Ele também está presente em todos os casamentos celebrados. Por meio de seu senso de observação e, às vezes, pela palavra, o velho Gabriel busca orientar os que vivem na vila.

No império do silêncio, em que as interações são visuais, há uma misteriosa voz presa na arca. Essa imagem alude à arca da aliança (Js 3,3), “único sinal da presença de Deus entre os crentes” (cf. MIEN, 1998, p. 24). A arca foi construída, sob ordens divinas, durante os anos de peregrinação dos hebreus rumo a Canaã. Por meio dela, Iahweh poderia falar diretamente a Moisés:

Farás uma arca de madeira de acácia com dois côvados e meio de comprimento, um côvado e meio de largura e um côvado e meio de altura. Tu a cobrirás de ouro puro por dentro e por fora, e farás sobre ela uma moldura de ouro ao redor. E colocarás na arca o Testemunho que te darei.

Farás dois querubins de ouro, de ouro batido os farás, nas duas extremidades do propiciatório. Ali virei a ti, e, de cima do propiciatório, do meio dos dois querubins que estão sobre a arca do Testemunho, falarei contigo acerca de tudo o que eu te ordenar para os israelitas (Ex 25,10-11.16.18.22).

No interior da arca estavam as tábuas da Lei, o maná e o cajado de Aarão (cf. HAHN, 2014, p. 81). O rei Salomão é o responsável por introduzir a arca da aliança no Templo de Jerusalém (I Rs 8,1-9). No Apocalipse de São João, essa imagem ressurgue em novo contexto: a arca da nova aliança, segundo a interpretação patrística, liga-se à figura da mulher (Ap 12,1-2) ou, mais especificamente, à Maria, mulher-arca que carrega no ventre o redentor da humanidade. Não por acaso, são personagens femininas que se põem a escutar atentamente os dizeres proferidos pela misteriosa voz que sai da arca. As esposas de José (Livro I) e Salomão (Livro II), faxineiras na casa do doutor Mateus, afastam-se de seus deveres cotidianos para permanecer horas diante da arca:

E foi por essa altura que, estando eu a limpar o pó, comecei a escutar a voz que estava fechada numa arca. Uma arca como as outras, antiga e encerada [...]; e, de dentro da arca, uma voz. Primeiro, pensei que fosse uma pessoa que ali estivesse fechada, mas, e nessa tarde falou-me, a cozinheira disse-me não faças caso, é só uma voz. Essa voz abafada falava solene como se estivesse a ler uma epopeia de um livro [...]. Era uma voz de homem. [...] Dizia frases que me pareciam muito verdadeiras e, embora eu nunca lhe respondesse e a voz que está fechada dentro de uma arca talvez nem me pressentisse, comecei a tê-la como amiga (PEIXOTO, 2005, p. 23).

As frases solenes de que nos fala a mulher de José são os pensamentos do próprio marido – os quais se repetirão no filho, trinta anos depois. É através da arca que essas duas mulheres, sem o saber, têm acesso ao mundo interior dos homens amados. Note-se que essa

não é uma relação de diálogo, mas de escuta atenta. A arca, que bíblicamente simboliza comunhão, converte-se em imagem da incomunicabilidade: a linguagem se manifesta em um espaço fechado. Os Josés, pai e filho, são incapazes de entabular diálogos com as mulheres que amam, mas são por elas ouvidos através dessa voz enclausurada. A arca revela, de forma demoníaca, a disrupção, a impossibilidade de os amantes viverem concretamente em união plena.

A voz a falar na arca “verbaliza o que não pode ser dito, o que apenas se mentaliza e não se reproduz” (PEIXOTO, 2010, p. 75). Segundo Peixoto, essa voz funciona como um coro grego (cf. PEIXOTO, 2000, p. 3); os pensamentos de José, proferidos por essa voz, comentam os fatos narrados e lamentam a condição presente. Essas reflexões, à guisa de aforismos, constituem princípios universais que regem o mundo do romance. Assim, temos: “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” (PEIXOTO, 2005, p. 23), ou ainda: “a dor existe para nos avisar de um sofrimento ainda maior” (PEIXOTO, 2005, p. 132). As frases que saem da arca são fatalistas, ao contrário das alianças seladas na Bíblia, nas quais Deus “ofereceu sempre novas oportunidades, procurando sempre a salvação da humanidade” (PEIXOTO, 2010, p. 87).

Entre os casais, a incomunicabilidade e os olhares enviesados geram a dúvida e fazem com que a incerteza ganhe espaço. Comentando sua obra, o romancista explicita que “A ideia aqui [em *Nenhum olhar*] era a traição, e o facto de qualquer um poder trair e ser traído. Acontece isso com os dois Josés: o primeiro é traído, a seguir é ele que trai. Depois esta ideia vai-se adensando, surgem elementos que a tornam mais espessa” (PEIXOTO, 2000, p. 3). Os livros I e II, cada qual a seu modo, desenvolvem a questão da traição sob perspectivas diferentes, encarnadas por dois núcleos: a família de José (Livro I) e a família de Salomão (Livro II). Nas próximas seções, analisaremos essas duas famílias e, ainda, a família do mestre Rafael.

3.2.1.1 José, a mulher e o gigante

A família de José, no Livro I de *Nenhum olhar*, remete o leitor à família de Nazaré, formada por pai (José), mãe (Maria) e um filho único, Jesus Cristo. Ao contrário de Maria, a mulher do José peixotiano não é nomeada; no entanto, como Nossa Senhora, ela se mantém

reservada e silenciosa, guardando tudo no coração (cf. Lc 2,19.51). Narradora em apenas dois blocos do romance, trabalha como faxineira na casa do doutor Mateus (cf. PEIXOTO, 2005, p. 23).

Há ainda outras semelhanças, como o espaço. A região do Alentejo é similar à de Nazaré, povoado onde residia a família sagrada: “Se pudéssemos estar presentes na Nazaré daqueles anos, veríamos uma centena de casinhas brancas de teto achatado engastadas na vertente de uma montanha emoldurada por vinhas e olivais” (MIEN, 1998, p. 53). A rotina das duas regiões também se assemelha: “Naquela época, a maioria dos galileus, gente sadia, forte e de índole simples, era de agricultores. Eles cultivavam a vinha, possuíam olivas e figos, apascentavam cabras e ovelhas nos prados, lavravam os campos” (MIEN, 1998, p. 54). Estamos, aqui, dentro dos conjuntos imagéticos pastoral e agrícola, conforme a categorização de Frye (2004). O cultivo da oliva, a carpintaria e a atividade pastoril são o meio de subsistência da vila de *Nenhum olhar*; há, ainda, os afazeres domésticos (realizados pela mulher de José e pela cozinheira e sua filha, esposa de Salomão). As aproximações entre *Nenhum olhar* e a sagrada família evangélica não se restringem, porém, a esses aspectos.

Entronizado nos altares católicos como modelo de figura paterna, o José bíblico se casa com Maria, mas não é o pai de seu filho. Descendente de Davi, era homem justo. Ao saber que sua esposa, ainda virgem, estava grávida, decide despedi-la secretamente; contudo, em sonho, um anjo intervém e explica que Maria fora fecundada pelo Espírito Santo (Mt 1,18-25). José acolhe a mensagem e assume a paternidade legal de Jesus. Peixoto rebaixa o relato da concepção do Cristo: a esposa de José não é virgem, tendo sido violentada sistematicamente pelo gigante antes e depois do casamento. José só tem pleno conhecimento desse fato no fim do Livro I, momento no qual decide tirar a própria vida. Até lá, vivia atormentado pela dúvida:

Abruptamente, rematava na ideia a imagem da mulher e do gigante, pensando não pode ser verdade. Ficava um momento nesse conforto, mas de novo, aos poucos, materializava-se-lhe no que assistia o rosto da mulher e o rosto do gigante, o corpo puro da mulher misturado com o corpo repelente do gigante. Uma vez, uma só vez, chegou ao ponto de pensar e se o menino não é meu filho?, mas sentiu um poço muito fundo no peito, um poço demasiado fundo de tanto medo, e logo a seguir pensou não pode ser verdade. Um pavor profundo impediu-o de refazer esse pensamento, mas, dentro, ficou-lhe a sombra [...]. A certeza é feita de muitas dúvidas, uma certeza é feita de mil vezes mil dúvidas, e uma dúvida é o pior, pensou José (PEIXOTO, 2005, p. 90-91).

A dúvida de José é fomentada pelo diálogo. É no encontro com uma personagem desestabilizadora que sua família e suas certezas começam a ruir. Conjugando imagens

pastoris e agrícolas, o Salmo 23 (22) apresenta Iahweh como o pastor que enche a taça do conviva até o transbordamento; em *Nenhum olhar*, o anfitrião esmerado é o demônio.

As refeições bíblicas regadas a vinho são simbólicas e selam uma aliança entre os comensais. No contexto veterotestamentário, elas são momentos de regozijo (cf. FRYE, 2004, p. 188) e conagração (Gn 14,18; II Sm 6,19; Pv 9,5). Para os judeus, sentar-se à mesa com alguém é sinal de intimidade e apreço; é por isso que Jesus escandalizava os fariseus ao cear com pecadores públicos (Mt 9,10-13; Lc 15,1-2; Lc 19,1-10). No Novo Testamento, o vinho mantém o caráter solene, porém se recobre de novos sentidos: nas bodas de Caná (Jo 2,1-12), Cristo muda água em vinho, demonstrando seu poder transformador; na última ceia, o vinho se torna sangue (Mt 26,27-28) e representa o sacrifício do Cristo e a redenção da humanidade. A imagem do cálice (Lc 22,42) indica atitude de aceitação diante do sofrimento.

Constata-se o cunho negativo da imagem do vinho na trajetória do José peixotiano pela referencialidade. O único local a oferecer vinho no povoado é a venda do judas, nome do traidor de Cristo. É na taverna do judas que o demônio se diverte (cf. CAMPOS, 2009, p. 26) e, alegremente, oferece um cálice de vinho a José. Essa bebida amaldiçoada, vendida por um homônimo do traidor e ofertada pelo diabo, gera em José dúvida e tormento. O cálice do Pai traz um sofrimento necessário; o vinho (sangue) de Cristo dá vida; o cálice do demônio veicula a tentação e a desconfiança:

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 a boina e as saliências dos cornos. Era o único que sorria. Dois copos de tinto, pediu sorrindo. José não precisou de o olhar. Em silêncio, esperou os copos cheios até à gota que lhes faltou para que transbordassem. Enquanto beberam, o demônio não largou José com o olhar e, mesmo bebendo, parecia sorrir um sorriso miúdo que se dividia e multiplicava por mil sorrisos e mil sorrisos miúdos. [...] E o rosto de José transformava-se. Copos sucessivos enchiam-no, aos poucos, de uma alegria sem razão, uma alegria de carnaval e ensaiados. O demônio sorria. Sorrindo, perguntou como estás, onde está a tua mulher que não a tenho visto? [...] Dois copos de tinto, insistiu o tentador, sorrindo. Sabes, continuou enquanto sorria, disse-me o gigante que conhece mais que tu, que sabe melhor e com mais certeza onde ela anda, onde ela está (PEIXOTO, 2005, p. 8-9).

As abordagens furtivas do demônio relacionam-se transtextualmente com as tentações de Cristo durante os quarenta dias de jejum no deserto (Mt 4,1-11; Lc 4,1-13). Contrariamente a José, humano e fraco, o homem-Deus resiste às investidas do tentador por meio da palavra: Jesus rebate cada oferta do diabo citando versículos bíblicos. José praticamente silencia diante dos ataques demoníacos; seguindo o provérbio “quem cala, consente”, aloja em sua mente as insinuações malignas do demônio.

As figuras do gigante e do Espírito Santo se associam devido à concepção (cf. SUELOTTO, 2007, p. 77): ambos geram a vida, embora o gigante seja “uma personagem [...] que pretende ser algo que não é verdadeiramente humano, e que é pernicioso” (PEIXOTO, 2000, p. 2). Maria e a esposa de José são fecundadas; uma, sem ato carnal, gera o Filho de Deus; outra, violentada, concebe um ser disforme e opta por abortá-lo:

Com quinze dias, tinha uma barriga igual à de dois meses; com um mês, tinha uma barriga igual à de quatro meses. Quando as tenazes, geladas, entraram por mim adentro, deixei de sentir. [...] Surda, cega, não imaginei sequer a criança que me arrancaram como se arranca um tumor ou um bruxedo. [...] E já não era criança. [...] Enrolada no xaile negro do meu luto, passava ao rés das paredes e 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. [...] olhavam-me a procurar-me sob o meu vulto e, ao passar, ouvia fez um desmancho, ouvia desmancho e envergonhava-me mais (PEIXOTO, 2005, p. 21-23).

Tanto o José bíblico quanto o romanesco foram como que traídos por suas esposas, embora suas reações em relação a esse fato sejam díspares: o primeiro é marcado pela aceitação irrestrita; o anjo o tranquiliza e certifica a virtude e fidelidade da esposa. O segundo José é arrastado pela dúvida; não há mensageiro celeste tranquilizador, somente o demônio a apontar diariamente a suposta culpa da mulher. O velho Gabriel, como o arcanjo homônimo, exerce o papel de mensageiro. No hipotexto bíblico, o anjo Gabriel aparece em sonho a José e o orienta a emigrar para o Egito a fim de salvar o menino Jesus: “eis que o Anjo do Senhor manifestou-se em sonho a José e lhe disse: ‘Levanta-te, toma o menino e sua mãe e foge para o Egito. Fica lá até que eu te avise, porque Herodes procurará o menino para o matar’” (Mt 2,13). Em *Nenhum olhar*, o velho Gabriel pede a José que ele não lute contra o gigante:

O velho Gabriel rompe o silêncio de uma multidão que grita o fim de tarde, junta-lhe palavras, diz não voltes à vila por estes tempos mais chegados, não voltes, contaram-me que o demônio te quer desinquietar outra vez, pegou-te de ponta e quer desinquietar-te; se me tens respeito e consideração, não voltes à vila; pelo teu pai que é um desgraçado, pela tua mãe que tanto te quis, pelo filho que ali tens, não voltes à vila; peço-te por tudo, deixa passar um mês ou dois, mas não voltes à vila nestes tempos mais chegados (PEIXOTO, 2005, p. 65).

A advertência do velho Gabriel não encontra eco em José. O pastor, impenetrável, opta por ignorar os conselhos: “Sento-me diante dele. Olho-o tentando vê-lo por dentro e há uma barreira que não me deixa, um muro preto, como uma cortina de noite cerrada” (PEIXOTO, 2005, p. 66).

Além da aproximação entre José, Maria e o Espírito Santo e José, a mulher e o gigante, podemos ver na figura do gigante a transposição, para o romance, do conflito entre o jovem pastor Davi e o gigante Golias. José confronta-se com o gigante em dois momentos: no campo e na venda do judas. No primeiro confronto, ocorrido pouco depois do primeiro encontro de José com o diabo, o gigante desafia o pastor por meio de um olhar direto, sem desvios (cf. PEIXOTO, 2005, p. 11). José, por sua vez, leva consigo uma navalha, instrumento insuficiente para lhe garantir a vitória no duelo:

Olharam-se. Sentado debaixo de um sobreiro alto, José segurava a navalha aberta e um pedaço de ramo esculpido na casca. [...] A figura parada do gigante encobria o sol [...]. José olhou-o, como se esperasse, como se tivesse passado muito tempo durante aqueles dois passos compridos, e sentiu três pontapés seguidos no peito, e não se defendeu. Não procurou o cajado, não apertou os dedos no cabo da navalha. [...] A suar, o gigante virou o corpo sem vontade de José. E, apesar do sangue e do pó na pele, o olhar de José era o mesmo. O gigante quis bater-lhe mais e apagar aquele olhar (PEIXOTO, 2005, p. 12).

Toda a disposição de José para o confronto se dissipa diante do gigante. Frente ao adversário, o pastor se vê impassível e sem vontade, presa fácil. Ele se porta como o Servo do Senhor, que “foi maltratado, mas livremente humilhou-se e não abriu a boca, como cordeiro conduzido ao matadouro; como ovelha que permanece muda na presença dos tosquiadores ele não abriu a boca” (Is 53,7). Dias depois, ainda imobilizado por ligaduras em virtude dos ferimentos sofridos, José se dirige à venda do judas e, lá, depara-se novamente com o agressor. O pastor sai desse encontro com o gigante ainda mais fragilizado, ao contrário do jovem pastor Davi, que venceu Golias (I Sm 17,40-54) e, com isso, atraiu sobre si a atenção do rei Saul e do povo hebreu:

Num lado do balcão, o sorriso do demônio. No outro, o gigante dobrado com a cabeça no tecto. [...] O gigante aproximou-se de José, com um véu feito das caras mascaradas dos homens, e empurrou-o. No terreiro, agarrado pela noite, José teve-se de pé o tempo suficiente para o gigante o derrubar com um pontapé nas pernas. [...] As botas do gigante no corpo deitado de José. As botas do gigante no corpo indefeso de José. As botas do gigante no corpo sem corpo de José sem José. [...] Quando o gigante se cansou, foi-se embora. O demônio desapareceu sorrindo. Os homens aproximaram-se lentamente de José. Olhos abertos. O sol. [...] Como uma saca cheia ou um cadáver, muitos braços carregaram José para a carroça de um homem que José ali não reconheceu (PEIXOTO, 2005, p. 50-51).

As imagens pastoris, tão caras aos escritores sagrados, são retomadas por Peixoto em *Nenhum olhar* por meio de José (Livro I) e seu filho homônimo (Livro II). Como assinala Frye ao descrever o conjunto do cordeiro e da pastagem,

os escritores do Antigo Testamento se valem das imagens de uma vida seminômade, de um pastor que segue e protege seu rebanho quando este vai às pastagens – e o rebanho seguidamente se afasta e se perde no processo – para representar um povo num estado de lealdade constante, embora confusa, a seu Deus (2004, p. 176).

O pastor é uma imagem de origem pagã:

A imagem do *Bom Pastor*, que já aparece num afresco da Cripta de Lucina, no século II, e que se impôs nos séculos III e IV, procede de outra figuração pagã, relacionada, por sua vez, com o conceito de *Filantropia*, traduzido em latim para *Humanitas*. Na Grécia arcaica a imagem representava um fiel conduzindo um animal para o sacrifício. [...] Mais tarde a imagem tornou-se uma das figurações do deus Hermes (conhecido no mundo romano como Mercúrio), encarregado de conduzir as almas para o além [...]. Ao se apoderarem do tema, os poetas elegíacos conferiram-lhe acentos comovedores, apresentando a figura do pastor como uma espécie de encarnação da bondade. [...] É natural que os cristãos identificassem essa figura com a Daquela que dissera “Eu sou o bom pastor”, associando a esse texto também o Salmo 23 [22] (TREVISAN, 2003, p. 29-30).

Nas Escrituras, o pastor aparece já no livro do Gênesis, no confronto entre Caim (lavrador) e Abel (pastor) e na história de José do Egito (todos os filhos de Jacó, dos quais descendem as tribos de Israel, eram pastores). Moisés apascentava o rebanho de seu sogro ao ouvir o chamado de Iahweh (Ex 3,1-6); Davi, antes de sagrar-se rei de Israel, exercia o ofício de pastor (cf. I Sm 16,11). Em todas essas personagens, reconhecemos um papel de liderança e paternidade espiritual.

Um dos mais famosos textos alusivos à imagem do pastor é um salmo atribuído a Davi:

Iahweh é meu pastor, nada me falta. Em verdes pastagens me faz repousar. Para as águas tranquilas me conduz e restaura minhas forças; ele me guia por caminhos justos, por causa do seu nome. Ainda que eu caminhe por vale tenebroso nenhum mal eu temerei, pois estás junto a mim; teu bastão e teu cajado me deixam tranquilo. Diante de mim preparas a mesa, à frente dos meus opressores; unges minha cabeça com óleo, e minha taça transborda. Sim, felicidade e amor me seguirão todos os dias da minha vida; minha morada é a casa de Iahweh por dias sem fim (Sl 23 (22)).

Iahweh é um pastor cuidadoso e solícito, pronto a conduzir suas ovelhas pelo caminho seguro. Essa imagem é reforçada em Is 40,11: “Como o pastor, ele [Iahweh] apascenta seu rebanho, com o braço reúne os cordeiros, carrega-os no regaço, conduz carinhosamente as ovelhas que amamentam”.

Há também a imagem do mau pastor, associada a uma liderança negativa e destrutiva permitida por Deus como castigo pelos pecados do rebanho:

Então apascentei as ovelhas destinadas ao matadouro, que pertenciam aos vendedores de ovelhas. Eu tomei para mim dois bastões, chamei a um “Benevolência” e ao outro chamei “União” e apascentei as ovelhas. Eu destruí os três pastores em um só mês. Mas perdi a paciência com eles, e eles também se aborreceram comigo. Então eu disse: “Não vos apascentarei mais. O que deve morrer que morra, o que deve desaparecer que desapareça, e os restantes que se devorem mutuamente”. Tomei, então, o meu bastão “Benevolência” e quebrei-o para romper a minha aliança, que concluía com todos os povos. [...]

Disse-me ainda Iahweh: “Toma os apetrechos de um pastor insensato, porque eis que suscitarei um pastor na terra; ele não cuidará da que desapareceu, ele não procurará aquela que vagueia, não tratará aquela que está ferida, não sustentará aquela que está de pé; antes devorará a carne dos animais gordos e arrancará os seus cascos. Ai do pastor insensato, que abandona as ovelhas! Que a espada esteja sobre o seu braço e sobre o seu olho direito! Que seu braço seque completamente e que seu olho direito se obscureça totalmente! (Zc 11,7-10.15-17).

Portanto, existe uma contrapartida demoníaca (“pastor insensato”) para a imagem idealizada do pastor. No livro de Ezequiel, contrastam-se as duas perspectivas:

A palavra de Iahweh me foi dirigida nestes termos: Filho do homem, profetiza contra os pastores de Israel, profetiza e dize-lhes: Pastores, assim diz o Senhor Iahweh: Ai dos pastores de Israel que se apascentam a si mesmos! Não devem os pastores apascentar o seu rebanho? Vós vos alimentais com leite, vos vestis de lã e sacrificais as ovelhas mais gordas, mas não apascentais o rebanho! Não restaurastes o vigor das ovelhas abatidas, não curastes a que está doente, não tratastes a ferida da que sofreu fratura, não reconduzistes a desgarrada, não buscastes a perdida, mas dominastes sobre elas com dureza e violência. [...] Assim diz o Senhor Iahweh: Eis-me contra os pastores. Das suas mãos requererei prestação de contas a respeito do rebanho e os impedirei de apascentar meu rebanho. [...]

Certamente eu mesmo cuidarei do meu rebanho e dele me ocuparei. [...] Apascentá-las-ei em um bom pasto, sobre os altos montes de Israel terão as suas pastagens. Aí repousarão em bom pasto e encontrarão forragem rica sobre os montes de Israel. Eu mesmo apascentarei o meu rebanho, eu mesmo lhe darei repouso, oráculo do Senhor Iahweh. Buscarei a ovelha que estiver perdida, reconduzirei a que estiver desgarrada, pensarei a que estiver fraturada e restaurarei a que estiver abatida. Quanto à gorda e vigorosa, guardá-la-ei. Eu as apascentarei com justiça. [...] Suscitarei para eles um pastor que os apascentará, a saber, o meu servo Davi: ele os apascentará, ele lhes servirá de pastor. [...] E vós, minhas ovelhas, vós sois o rebanho humano do meu pasto e eu sou o vosso Deus, oráculo do Senhor Iahweh (Ez 34,1-4.10-11.14-16.23.31).

Os maus pastores, reis humanos, conduziram Israel à perdição; por descumprirem o papel a eles confiado, os governantes serão substituídos por outro pastor: o próprio Iahweh e seu servo Davi, ou seja, o Messias esperado. Na interpretação cristã da profecia de Ezequiel, que lê essa passagem em sentido tipológico, Iahweh se refere a Jesus Cristo; ele mesmo se declara o pastor prometido por Iahweh: “Eu sou o bom pastor: o bom pastor dá a vida pelas suas ovelhas” (Jo 10,11). O “bom pastor”, que cumpre com louvor sua função, é aquele que caminha à frente do rebanho, sem deixar que as ovelhas se percam; elas conhecem sua voz e ele chama cada uma pelo nome (cf. Jo 10,3-4). Conforme explana João Paulo II, “a tradição cristã fixou a imagem bíblica do pastor em três figuras: aquele que traz aos ombros a ovelha

desgarrada; aquele que conduz seu rebanho em pastos verdejantes; aquele que com o cajado recolhe suas ovelhas e as protege dos perigos” (2004, p. 73).

Logo ao início da narrativa de *Nenhum olhar*, o diálogo entre a imagem do pastor de Peixoto e a do hipotexto escriturístico parece harmônico. José é um pastor com “sorriso reverente” (PEIXOTO, 2005, p. 7), que entra na venda do judas antecedido por seu cajado (cf. PEIXOTO, 2005, p. 7) e que vela pelo rebanho: “a ovelha pequena, que eu costumava levar debaixo do braço por não acompanhar as outras, mamava da mãe ocupada” (PEIXOTO, 2005, p. 49). Aos poucos, porém, a imagem do pastor como pai e protetor é subvertida. Ante um José perdido e sem rumo, é a cadela quem reúne as ovelhas: “Não me importa este momento agora, mas sei que é hora de voltar para casa. Diz-me a cadela, olhando-me e cirandando impaciente à minha volta. Grito-lhe uma sílaba que, julgo, não saiu de mim. A cadela reúne o rebanho” (PEIXOTO, 2005, p. 73).

Ao longo do Livro I, opera-se a transposição da imagem bíblica apocalíptica do pastor ao contexto demoníaco. José assume, paulatinamente, as características do pastor insensato descrito nas profecias de Ezequiel e Zacarias. O cajado não tem mais a função de tanger as ovelhas e se torna um apoio: “Com o peso quase todo no cajado, José seguiu as ovelhas devagar. A cadela corria à volta do rebanho num trabalho sem fim, unificando-o e fazendo-o esperar pelo pastor. José [...] era a sombra de um homem com um cajado na mão” (PEIXOTO, 2005, p. 69). O pastor que, outrora, caminhava à frente das ovelhas (cf. Jo 10,4), agora segue o rebanho, desorientado e desistente, sem saber em que acreditar e qual rumo dar à própria vida. À medida que o fim do Livro I se aproxima, momento em que José se sente diminuído enquanto homem, refém das dúvidas quanto à fidelidade da esposa, o contraste entre seu apequenamento e a nobreza da cadela se acentua:

A cadela de José estava deitada com o pescoço erguido, numa pose nobre, com as orelhas estendidas, com uma expressão serena, os olhos fechados, como se sentisse a suavidade da brisa. [...] À sombra, adormecidas, as ovelhas remoíam as ervas secas [...]. Erguido, José tinha o cajado fincado no peito e cismava. Nessa noite, as ideias, a torturarem-no, tinham-no mantido numa espartina aflitiva. [...] Num assobio que desenhava no ar o movimento de uma chicotada, José chamou a cadela. As pontas das orelhas da cadela levantaram-se, como se tivessem sido puxadas por um fio de pesca; os olhos abriram-se, como se tivesse cheirado caça; saltou do seu lugar, como se fosse perseguir uma lebre. E ladrou às pernas das ovelhas. [...] E, altiva, orgulhosa, quase humana, a cadela seguiu para o monte ao lado de José. [...] Com um olhar levantado da cabeça baixa, a cadela seguia-o. Um olhar grande como um céu doce e castanho, um olhar de filho ou de mãe que era, contudo, um olhar de cadela (PEIXOTO, 2005, p. 90-92).

Desamparo e desorientação similares são sentidos pelo filho de José no Livro II. Tal como o pai, José permite que seja a cadela a guiar o rebanho: “Sem precisar de lhe dizer o meu assobio, vejo-a juntar as ovelhas e encaminhá-las para o monte” (PEIXOTO, 2005, p. 187). Desistente, sem atribuir sentido à sua vida e incapaz de exercer seu múnus, José avança atrás das ovelhas a esperar pela morte: “A cada passo, atiro o cajado para a frente. [...] Tenho pressa de resolver-me. Tenho pressa de desaparecer” (PEIXOTO, 2005, p. 187-188).

A outra face da imagem do pastor é a da ovelha, animal pacífico que precisa de um guia a preservá-lo dos perigos. Abundam no texto sagrado as imagens da ovelha sem pastor (Nm 27,17; I Rs 22,17; Jt 11,19; II Cr 18,16; Ez 34,5; Mt 9,36) e desgarrada (Sl 119 (118),176; Is 53,6; Jr 50,6; Mt 15,24; I Pd 2,25). Ela é um animal apocalíptico, remetendo ao rebanho da Igreja e opondo-se à rapinagem de lobos e aves, astutos e traiçoeiros (cf. FRYE, 2004, p. 184).

A docilidade da ovelha pode, em alguns contextos, ser entendida como passividade: “Tu nos entregas como ovelhas de corte” (Sl 44 (43),12), ovelhas que se deixam conduzir ao matadouro. Em uma passagem de Isaías tipologicamente associada à paixão de Cristo, faz-se referência ao “cordeiro conduzido ao matadouro, ovelha que permanece muda na presença dos tosquiadores” (Is 53,7). A ovelha representa, pois, o silêncio diante das adversidades: “as ovelhas são o meu silêncio a caminhar diante de mim” (PEIXOTO, 2005, p. 188), diz José em sua última fala antes do abrupto fim da narrativa.

O resgate da imagem da ovelha permite outras associações interpretativas. Nas primeiras páginas do Livro I, José afirma: “Penso: os homens são ovelhas que não dormem, são ovelhas que são lobos por dentro” (PEIXOTO, 2005, p. 9). Essa passagem dialoga com a advertência de Cristo: “Guardai-vos dos falsos profetas, que vêm a vós disfarçados de ovelhas, mas por dentro são lobos ferozes. Pelos seus frutos os reconheceréis” (Mt 7,15-16). De acordo com Frye, o lobo é um animal demoníaco (FRYE, 2004, p. 184); o pensamento de José, repetido pela voz na arca em diferentes passagens do romance, expressa a condição dupla de cada ser humano: todo homem traz em si as perspectivas apocalíptica e demoníaca, o bem e o mal. Contudo, num mundo sem Deus nem esperança, o mal passa a ter mais força: “paradoxalmente, existirá uma força maior no livro que inclina o Homem para uma decadência progressiva. [Essa força] poderá ser o mal dentro do Homem ou alguma coisa maior. Não creio que me caiba a mim dizer (PEIXOTO, 2000, p.1-2).

A imagem da ovelha pode, ainda, associar-se à mulher de José: “Às vezes, entre as ovelhas, escolhia uma, [...] e chamava-a pelo nome da sua mulher. Em voz alta” (PEIXOTO, 2005, p. 45). Se o bom pastor é aquele que conhece profundamente seu rebanho, a ponto de

chamar cada ovelha pelo nome, percebe-se em José o desejo – frustrado – de conhecer verdadeira e profundamente a mulher. Desde os primeiros dias de casado, José sonha viver um casamento feliz (embora ele não aja nesse sentido); na mulher, todavia, é claro o distanciamento. José não consegue atingi-la. Apesar da convivência cotidiana, para José a esposa ainda era um mistério a ser desvelado:

Os dias passaram longos e José dentro deles foi um homem novo, de face serena, a esperar e a desejar um futuro, em cada dia a desejar o dia seguinte. A mulher de José continuava como uma tristeza silente, com a tristeza de um poço fundo que levasse toda a tristeza [...]. José via-a triste, mas acostumou-se ao mistério do seu silêncio e não a queria mudar (PEIXOTO, 2005, p. 45).

Ligar a mulher à imagem da ovelha também significa atribuir-lhe um caráter passivo. Isso põe em relevo os dois trechos em que José percebe uma ruptura no modo de agir corriqueiro da esposa: “Há anos que guardo ovelhas e nunca nenhuma me olhou de frente. A minha mulher. Olhou-me um dia de frente” (PEIXOTO, 2005, p. 72). Foi nesse dia que José, personagem do Livro II, foi concebido. Outra ruptura se dá quando José, tentado pelo demônio, dirige-se ao monte das oliveiras e, pela janela, vê o que temia:

Inclinou-se, e as portadas estavam abertas, e havia uma nesga por entre as cortinas. E a mulher estava debaixo do gigante. José sentiu-se morrer estando morto [...]. Olhou a mulher, e a mulher olhava-o agora de frente. Pela primeira vez desde há muito tempo, deitada debaixo do gigante, a mulher olhava-o de frente. E era o seu olhar de uma mágoa sincera, de um sofrimento. E era o olhar de José. Luto. Negro. Morrer. Olharam-se e conheceram-se então (PEIXOTO, 2005, p. 94).

Como vimos anteriormente, entre os casais de *Nenhum olhar* os olhares são negados. As personagens observam-se mutuamente, mas com olhares furtivos, esquivos. Recusa-se o acesso do outro à sua realidade e, em contrapartida, existe o medo de penetrar na realidade do outro, desvendá-lo, conhecê-lo. José e a mulher não ousam se olhar nos olhos por receio de, pelo olhar, trazer à tona o que estava escondido – a verdade sobre o gigante. José só tem certeza de que a mulher mantém relações com o gigante ao vê-los no quarto, e é essa visão que o leva ao suicídio: “o fio de esperança que sustenta José, que o mantém de pé, é subitamente partido. Se para ele, é difícil conviver com a dúvida, com o ‘ouvir dizer’, com a certeza advinda do ‘ter visto’ será impossível” (SUELOTTO, 2007, p. 23).

Aos olhos, associa-se a luz; como disse Jesus, “A lâmpada do corpo é o olho” (Mt 6,22). A luminosidade é reveladora: “os olhos do Senhor são infinitamente mais luminosos do que o sol, veem todos os caminhos dos homens e penetram os lugares mais secretos” (Eclo 23,19). Primeira obra da criação divina (Gn 1,3), a luz é condição para a passagem do caos à

ordem. Ela se vincula à própria divindade: “Iahweh é minha luz e minha salvação: de quem terei medo?” (Sl 27 (26),1); “Deus é Luz e nele não há treva alguma” (I Jo 1,5). Nesse caso, a luz é um princípio orientador, fonte de sabedoria e conhecimento. Nos Evangelhos, Jesus se define como “a luz do mundo” (Jo 8,12), ligando sua imagem à de Apolo:

Num dos túmulos descobertos perto da *Confissão de São Pedro* no Vaticano, vê-se na abóbada a figura de Cristo sob os traços de um Apolo-Hélio, o deus do Sol Invicto, a conduzir sua quadriga. Apolo tinha a vantagem de evocar a eterna juventude do Ressuscitado, e a luz sobrenatural de sua mensagem (TREVISAN, 2003, p. 31).

A luz de Cristo é índice de uma nova criação, novo nascimento: “Outrora éreis treva, mas agora sois luz no Senhor: andai como filhos da luz” (Ef 5,8). No romance, a claridade apocalíptica vincula-se ao primeiro encontro com a figura feminina. No dia em que conheceu a futura esposa na casa dos ricos, o que chama a atenção de José é a pele branca da mulher: “José ficou encantado naquela figura fina, fraca, que, julgando-se sozinha, passava entre a claridade exposta na superfície dos lençóis e se misturava com ela, porque também a sua pele era branca e reflectia o sol” (PEIXOTO, 2005, p. 29).

A contrapartida demoníaca da luz são as trevas, associadas à vida sem Deus: “O povo que andava nas trevas viu uma grande luz” (Is 9,1); “Este é o julgamento: a luz veio ao mundo mas os homens preferiram as trevas à luz, porque suas obras eram más” (Jo 3,19). Longe de Deus, o homem está condenado a viver nas “trevas da ignorância” (AGOSTINHO, *Confissões*, XIII, 12). A escuridão “conota [...] a ausência de conhecimento superior, de vida espiritual, a ausência de felicidade, de salvação ou a ausência de imortalidade” (GIRARD, 2005, p. 241).

Ao se decidir pelo suicídio, José se dirige ao negro absoluto: “Morto, assistirei ao negro absoluto que nenhum homem pode suportar em vida. Nenhuma luz, nenhuma luz. Nunca nenhum homem suportou a escuridão sem nenhuma luz. É para isto que tenho de caminhar” (PEIXOTO, 2005, p. 96). No Livro II, a viúva de José está “encolhida num luto nocturno, hipnotizada, [...] espelho da noite” (PEIXOTO, 2005, p. 130-131); “era uma mulher morta, [...] sem rosto, sem olhar, com noite no olhar” (PEIXOTO, 2005, p. 112). Tanto para José como para sua viúva, a escuridão se liga às trevas bíblicas: ausência de felicidade, de imortalidade, de uma consolação divina.

Entretanto, assim como a escuridão, a luz pode acenar para um contexto demoníaco. O sol e a aridez sinalizam destruição e morte (cf. FRYE, 2004, p. 186). O fogo bíblico tem três efeitos: destruição, purificação e regeneração (cf. GIRARD, 2005, p. 90). O fogo apocalíptico

é purificador e regenerador: Deus é fogo devorador (*Deus ignis consumens*), de acordo com Dt 4,24 e Hb 12,29. No dia de Pentecostes, o Espírito Santo desce em forma de línguas de fogo para regenerar e encorajar os corações dos apóstolos (At 2,19). O fogo destruidor inflama e atordoia: é o fogo demoníaco da geena (Mt 5,22; Mc 9,47), destino de quem é condenado (cf. MIEN, 1998, p. 119). Em suas andanças pastoris, José sente na pele o ardente sol alentejano: “o ar queima”, “bafo quente de lume”, “não há nuvens”, “o ar a arder por dentro”, “chamas quentes e abafadas na pele” (PEIXOTO, 2005, p. 7). O vocabulário utilizado por Peixoto evoca imagens de uma claridade fulminante e desoladora, causa de intenso desconforto e que, por fim, conduz à desorientação e ao aniquilamento.

O calor atordoante marcado nas primeiras páginas de *Nenhum olhar* é demoníaco e prepara o terreno para a intervenção diabólica explícita: o primeiro encontro de José com o demônio na venda do judas. Numa narrativa sob o signo do diabo, em que ele é a única autoridade espiritual, é quase natural que a luz assuma conotação negativa. No polo demoníaco das imagens escriturísticas, a luz se liga ao Anticristo. Um dos nomes do diabo é Lúcifer, portador da luz. A interpretação de Santo Agostinho (*A doutrina cristã*, III, XXXVII, 55), endossada pela tradição, atribui a Lúcifer as características do rei da Babilônia apresentadas por Isaías:

Como caíste do céu, ó estrela d'alva, filho da aurora! Como foste atirado à terra, vencedor das nações! E, no entanto, dizias no teu coração: “Subirei até o céu, acima das estrelas de Deus colocarei meu trono, estabelecer-me-ei na montanha da Assembleia, nos confins do norte. Subirei acima das nuvens, tomar-me-ei semelhante ao Altíssimo”. E, contudo, foste precipitado ao Xeol, nas profundezas do abismo (Is 14,12-15).

Outra passagem veterotestamentária interpretada pela tradição como referente a Lúcifer está no Livro de Ezequiel:

Filho do homem, pronuncia um lamento contra o rei de Tiro e diz: Assim diz o Senhor Iahweh: Tu eras modelo de perfeição, cheio de sabedoria, de beleza perfeita. Fiz de ti o querubim cintilante, o protetor; estavas no monte santo de Deus e movias-te por entre brasas ardentes. Desde o dia da tua criação foste íntegro em todos os teus caminhos até o dia em que se achou maldade em ti. Em virtude do teu comércio intenso te encheste de violência e caíste em pecado. Então te lancei do monte de Deus como profano e te exterminei, ó querubim protetor, dentre as pedras de fogo (Ez 28,12.14-16).

Por ser um anjo decaído, o diabo é uma perturbadora fonte de luz: em vez de iluminar os caminhos, ilumina os pecados e falhas com o intuito de intimidar e humilhar os homens. Satanás é o acusador (Zc 3,1): desvela os segredos escondidos e expõe o que há de negativo

em cada ser humano. É por isso que, no romance, ele acusa a mulher de José, lançando-lhe em rosto seus “pecados”:

la dar uma grande volta para não passar no terreiro, mas nunca conseguia fugir ao demónio, que numa esquina, sob uma sombra, me esperava, a sorrir. E, debaixo daquele sorriso, as minhas pernas embaraçavam-se, como linhas de alinhar; [...] Era como se aquele olhar me despisse de tudo, de todas as muralhas que tenho a esconder-me dos outros e, mesmo, a esconder-me de mim própria (PEIXOTO, 2005, p. 24).

Diante de toda essa realidade, José fica entre a culpa e a vergonha: culpa, por “não ser capaz de libertar a sua mulher dos assédios do gigante” (PEIXOTO, 2010, p. 89); vergonha, por “não ser suficientemente forte para derrotar o gigante” (PEIXOTO, 2010, p. 89). A natureza expressa, no “horizonte vermelho de sangue” (PEIXOTO, 2005, p. 97), o trágico desfecho do Livro I. Mesmo conhecendo a mulher pelo olhar e percebendo nela amor e inocência (cf. PEIXOTO, 2005, p. 94), José não consegue lidar com a realidade e, com “os olhos vazios de esperança” (PEIXOTO, 2005, p. 97), sela seu destino dirigindo-se ao outeiro da força. A mulher, impotente como José, aceita passivamente as investidas do gigante. É debaixo do corpo do gigante que, pelo olhar, ela revela seu amor autêntico pelo marido.

Mais corajosa é a cadela, testemunha que se revolta com o curso dos acontecimentos. Companheira de José ao longo de sua jornada, protege e orienta o dono com olhar verdadeiro como o “de uma mãe, como um céu” (PEIXOTO, 2005, p. 50)²⁰. Tendo presenciado as agressões desferidas pelo gigante contra José, a cadela atesta a fidelidade ao dono e sua descendência – numa verdadeira aliança – coordenando o assassinato do gigante:

Muito velha, deitada, como se estivesse a dormir, a cadela recordava a noite em que, trinta anos antes, tinha visto o seu dono pendurado na azinheira torta do outeiro da força; e lembrava-se de ter voltado à vila e de ter reunido todos os cães no terreiro; lembrava-se de terem esperado, pacientemente, terem esperado e, no momento em que o vulto do gigante abandonou a venda do judas, lembrava-se de o terem seguido por ruas escuras, mal iluminadas por uma noite estrelada. [...] lembrava-se do seu corpo e dos corpos dos outros cães a saltarem sobre o gigante e a derrubarem-no, lembrava-se da sensação dos seus dentes a rasgarem uma orelha, os seus dentes a arrancarem um olho [...] Lembrava-se do corpo do gigante todo separado no chão (PEIXOTO, 2005, p. 104).

²⁰ Também em *Galveias* José Luís Peixoto atribui aos cães percepção e sabedoria peculiares. Eles são testemunhas silenciosas, que vivem “dentro do segredo” (PEIXOTO, 2015a, p. 17). Tanto em *Nenhum olhar*, como em *Galveias*, podem-se estabelecer relações intertextuais com a cachorra Baleia, personagem que acompanha a trajetória da família de Fabiano em *Vidas secas* (2003), de Graciliano Ramos. Baleia “era como uma pessoa da família” (RAMOS, 2003, p. 86).

José pode ter se suicidado, mas a culpa pelos seus sofrimentos recai sobre o gigante, e é dele que a cadela exige a prestação de contas. A morte do gigante “é dos poucos momentos em que o leitor se sente compensado, em que pode haver um certo tipo de justiça” (PEIXOTO, 2000, p. 2). Ainda assim, para José e sua esposa, a justiça veio tarde demais.

3.2.1.2 José, Salomão e a filha da cozinheira

O Livro II apresenta a vida no vilarejo trinta anos depois do suicídio de José. A atmosfera não mudou: calor sufocante, dúvida, incomunicabilidade, traição. As primeiras linhas do segundo livro de *Nenhum olhar* parecem se referir ao pastor suicida; aos poucos, contudo, o leitor percebe que se trata de outro José – o filho. A trajetória e os pensamentos de pai e filho são simétricos, embora a condição de ambos seja oposta – um é traído, o outro é o traidor.

O papel de pai de família assolado pela incerteza se transfere de José a seu sobrinho, Salomão, numa “inversão da inversão”: a família de José, no Livro I, é uma paródia demoníaca da sagrada família, e Salomão e a mulher, de certa forma, parodiam a família de José, levando mais além os infortúnios vividos por este e sua esposa. A mulher de José era violentada pelo gigante, mas não era culpada de traição; já a filha da cozinheira é conscientemente apaixonada por outro, sem nutrir qualquer tipo de atração pelo marido. Outro espelhamento paródico-demoníaco é a maternidade: a mulher de José aborta o filho do gigante, mas dá à luz o filho de José, enquanto que a esposa de Salomão carrega em seu ventre um feto morto: “Pouso as mãos na barriga, no meu filho morto. Tenho a morte dentro de mim. O sol grita a lonjura dos campos e a minha tristeza. No fundo do meu olhar e dentro de mim, vejo a morte. Prossigo. Sou a solidão” (PEIXOTO, 2005, p. 183). Apesar dessas diferenças, as duas mulheres têm, entre si, uma aliança: ambas são criadas na casa dos ricos e põem-se a ouvir a voz fechada na arca (cf. PEIXOTO, 2010, p. 87).

A mulher de Salomão é filha de Moisés com a cozinheira do doutor Mateus. Seus pais conheceram-se no casamento de José e, pouco tempo depois, casaram-se. Conforme vimos ao tratarmos das inverossimilhanças materiais (item 2.2.2.2), a filha da cozinheira é fruto de uma gravidez improvável, uma vez que sua mãe já contava setenta anos de idade ao concebê-la. A menina, criança peculiar, nasceu com onze quilos e de olhos abertos (cf. PEIXOTO, 2005, p. 60). Após a morte de Moisés e de Elias, a cozinheira enlouquece, repetindo sempre as

mesmas palavras; a filha fica praticamente sozinha no mundo, sobrevivendo da gordura do corpo por três anos (cf. PEIXOTO, 2005, p. 153). Sua existência é marcada pela solidão: “Lembrei-me de ter seis anos, pequena, e de me encostar à minha mãe, a fingir que ela me abraçava. [...] Sozinha. Sozinha. E isto, misturado com o rosto do José, era uma dor enxovalhada dentro de mim” (PEIXOTO, 2005, p. 153). A jovem se divide entre a faxina na casa do doutor Mateus – ocupação obtida por intermédio do velho Gabriel – e os cuidados com a mãe.

Salomão se afasta do paradigma bíblico pois, diferentemente do filho do rei Davi e construtor do templo, não é dotado de sabedoria. Filho único da irmã de José com o ferrador da vila, Salomão nunca quis trabalhar com o pai, numa ruptura com a sua linhagem (cf. PEIXOTO, 2005, p. 137). O motivo é o mais infantil possível: medo dos animais. Essa é a marca registrada de Salomão: boa índole e ingenuidade infantil. É a mãe quem assume as rédeas de sua vida, arranjando-lhe um emprego na serração do mestre Rafael e propondo casamento à filha da cozinheira. Salomão é arrastado a seu destino pela mãe:

apareceu-me a mãe do Salomão. Bateu à porta e entrou. Passou à minha frente, sentou-se e começou a falar muito depressa. Disse que o filho se queria casar comigo. E disse que nos íamos casar daí a três semanas [...] e disse que tinha sido ela que dera a ideia ao filho para se casar comigo, e disse que o filho precisava dos cuidados de uma mulher bondosa [...]. Eu não disse nada. [...] E foi assim durante três semanas, em dias salteados, ao fim da tarde, namorei com o Salomão. Ficámos ao lado um do outro, em cadeiras separadas [...]. Ele pasmado a olhar para mim, eu a olhar para o chão, a mãe dele a falar. Contava histórias de quando o Salomão era pequeno e tinha medo das alturas, do escuro, dos ratos, das aranhas, das lagartixas, dos gafanhotos, dos grilos, das centopeias, das formigas de asa. E passadas três semanas, casei-me (PEIXOTO, 2005, p. 136-137).

Desse modo, Salomão e a esposa são “vítimas” de um casamento arranjado. Salomão sente relativa atração pela mulher, um encantamento que o impede de aproximar-se: “nunca parou de me olhar, com olhos de rato, como se examinasse um objecto temível” (PEIXOTO, 2005, p. 136). Sua falta de manejo com o sexo feminino contrasta com o Salomão bíblico, a quem a tradição credita a autoria do Cântico dos Cânticos. O Salomão peixotiano é um homem que passa ao largo da própria existência: “Eu era a minha incerteza. [...] A minha vida a cumprir-se, alheia a mim, sem que eu mandasse nela, sem que eu existisse. Eu sem mim. [...] As minhas mãos mais fortes que a minha vontade” (PEIXOTO, 2005, p. 183-184).

A filha da cozinheira, antes mesmo de conhecer o futuro marido, já estava apaixonada por José. Seu primeiro encontro ocorreu no monte das oliveiras: “Nessa tarde, conheci o José. Tinha acabado de prender as ovelhas no redil e vinha na 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” (PEIXOTO, 2005, p. 118). José é o contrário de Salomão: dotado de firmeza e segurança cativantes, tem um olhar nítido, que denota transparência de intenções e ausência de máscaras.

Assim como o pai, José se converte em um pastor desorientado e inseguro após um acontecimento-chave. Certo dia, ele diz à filha da cozinheira que irá buscá-la à noite; a expectativa da jovem é grande, e ela passa a noite inteira à espera do amado: “Sozinha, dentro da escuridão, esperei até o início da manhã” (PEIXOTO, 2005, p. 134). Era essa a chance de construir uma vida juntos; José, porém, instado pelo olhar da mãe, desiste de lutar pela concretização de seu desejo:

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. [...] ainda que todo eu a tenha olhado, ainda que lhe tenha dito espera por mim, hoje vou buscar-te, [...] entrei neste quarto, e deitei-me nesta cama, e 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, [...] 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, desencontrei-me de mim onde nunca estive, onde nunca estarei. E não te culpo de nada (PEIXOTO, 2005, p. 134).

O pai de José desistiu de viver após ter certeza da traição; José é ainda mais desistente, pois o medo o impede de tomar iniciativas e concretizá-las. Ele deixa o momento passar e, com isso, abre caminho para que outro se case com sua amada: poucos dias após o não comparecimento do pastor ao encontro marcado, a filha da cozinheira é cortejada por Salomão. A covardia de José desencadeia uma série de tormentos, prejudicando não só a própria existência, como também a da amada – que amarga uma forte desilusão amorosa – e a do primo, condenado a viver com uma mulher que não o ama.

O casamento de Salomão é uma aliança falhada, fadada a um desfecho infeliz, visto que, além da falta de laços afetivos entre os cônjuges, tem-se o demônio como celebrante:

Com um vestido de noiva que a mãe do Salomão me emprestou, debaixo da força do sol, pelas ruas, a pé, chegámos a horas. O diabo já estava no altar. Eles atrasaram-se. O José, que é primo do Salomão, não foi porque as mães deles não se davam uma com a outra. [...] O diabo começou, e as palavras que dizia no espaço exíguo da capela, como se as dissesse no púlpito do mundo, misturavam-se com o seu sorriso (PEIXOTO, 2005, p. 137-138).

No meio do rito, um fato inesperado acontece e, à guisa de mau presságio, imprime caráter nefasto à cerimônia:

E, no momento em que o demónio se preparava para nos pedir os sins, a mãe do Salomão caiu no chão. Morta. De olhos arregalados, asfixiada, apertada pelo vestido, pelo colar, vergada pelo peso das tulipas. E o diabo fez-nos muito depressa a pergunta, dissemos sim sim, e só depois voltámos a dar atenção à defunta. E foi uma mistura de casamento e funeral. [...] Deixei-lhe a grinalda sobre o caixão e foram as únicas flores que teve (PEIXOTO, 2005, p. 138).

José é o elemento perturbador que mina o casamento de Salomão. Desde a infância, o pastor considera o primo, sete meses mais velho, uma pessoa crédula, medrosa e influenciável. Em razão disso, acredita poder enganar Salomão quanto aos sentimentos que nutre pela filha da cozinheira:

Caminha nesta direcção. [...] Sinto no meu corpo as suas ideias simples e as suas intenções sinceras. Sinto no meu rosto a sua expressão de homem e criança, de criança tornada homem por leis apressadas. [...] E, como se nos abraçássemos, olhar-me-á com olhos sempre sinceros. Acreditará em mim. E partirá no sossego dos simples (PEIXOTO, 2005, p. 102).

A despeito do olhar condescendente para com o primo, José lamenta infligir sofrimento àquele que pode ser considerado seu único amigo:

a verdade que eu não confessaria sequer a mim próprio era que aquelas tardes me entusiasmavam [...]. Só brincávamos um com o outro. E esse entusiasmo que partilhávamos, eu veladamente, ele sem saber escondê-lo, nunca o perdemos. Ainda da última vez que o vi, embora soubesse que essas tardes eram já impossíveis, foi isso que senti debaixo da mágoa. [...] Sinto sua falta e sei que nunca mais poderei brincar. [...] Sinto vontade de gritar Salomão, Salomão, mas também isso se tornou impossível, como a terra, como o sol. E essas tardes, que eram longas e boas, são agora longas e fazem-me morrer muitas vezes, momento a momento (PEIXOTO, 2005, p. 142).

Salomão, por sua vez, mesmo espezinhado por José na infância, não deixa de estimá-lo: “Quando Salomão falava de José, chamava-lhe o meu primo; quando José falava de Salomão, chamava-lhe Salomão” (PEIXOTO, 2005, p. 106). A admiração incondicional de Salomão pelo primo tornará o desenrolar da trama ainda mais doloroso.

Os tempos mudam, mas as histórias se repetem indefinidamente. Assim, Salomão também é abordado pelo demónio e convidado a beber uma taça de vinho:

Os meus passos aproximavam-se da venda do judas [...]. O filho do judas, de mangas arregaçadas, andava de um lado para o outro, a recolher copos e a participar em todas as conversas. Cruzámos o olhar. Um copo de tinto. Pousei o copo vazio no balcão. E, naquele momento isolado, fez-se um silêncio de temor. [...] Atrás de mim, estava o demónio. Senti nas minhas costas o seu calor, o seu sorriso. Dois copos de tinto, disse, sorrindo. Cheios, cheios, os copos apareceram-nos à frente. [...] Olhando-me, olhando-me, sorrindo, perguntou onde está a tua mulher que não a tenho visto? [...] Sabes, disse o tentador sorrindo, disse-me o teu primo José que

sabe melhor do que tu onde ela está, agora e sempre. [...] Num sorriso aberto, do tamanho inteiro da venda, disse o teu primo José contou-me que tem mais mão nela do que tu. É verdade, Salomão? [...] Sai a fugir pelo terreiro. [...] Entrei em casa, entrei no quarto. Despi-me, deitei-me ao lado da minha mulher, a tremer (PEIXOTO, 2005, p. 105).

Como seu tio, é a partir da oferta de vinho diabólica que Salomão começa a cultivar dúvidas quanto à fidelidade da esposa. Ele dá ouvidos ao demônio e, entre incrédulo e crente, interpela o traidor: “Aproximando-se de José, [...] Salomão disse é verdade, José? Passou um momento, e José não o olhou. [...] Salomão perguntou não é verdade, pois não? Sei que não. Salomão olhou-o e foi isso um abraço de homens. Afastou-se” (PEIXOTO, 2005, p. 107). Nessa primeira abordagem, custa a Salomão acreditar no que o diabo insinuara; diante do silêncio de José – a recusa do olhar é recusa de comunicação –, prefere acreditar na inocência do primo e da esposa. Todavia, o demônio segue a instilar desconfiança; como “pai da mentira” (Jo 8,44), relata a Salomão cenas cuja veracidade não pode ser atestada pelo leitor: “a tua mulher está com o José, estão os dois juntos, como bichos, ele em cima dela, a foder” (PEIXOTO, 2005, p. 184). Progressivamente, a confiança de Salomão se abala. A dúvida é ainda mais aguda pelo fato de o perpetrador da traição ser um familiar, um amigo. Numa lógica da injustiça, José submete o primo à mesma dor que o próprio pai sofrera.

O encontro pleno por meio do olhar inexistente na casa de Salomão. É somente após as insinuações do demônio que o serrador dirige olhares perscrutadores em direção à mulher. Ela evita o encontro – “Olhou-a no rosto e ela quase o olhou” (PEIXOTO, 2005, p. 156) –, pois encarar o marido equivaleria a admitir a traição, ainda que ela sequer tenha sido consumada. A incerteza de Salomão quanto à fidelidade da mulher é expressa pela imagem da “luz turva do candeeiro” (PEIXOTO, 2005, p. 156): não há luz que esclareça a verdade quanto à conduta da esposa. Os últimos blocos narrativos do romance apresentam um Salomão cada vez mais aturdido:

fiquei a observar o Salomão pela extremidade do olhar. Esguedelhado, de rosto aflito, de barba por fazer, com a camisa mal abotoada e a sair das calças, com o cinto mal apertado, o Salomão cambaleava pela cozinha como um bêbado de aguardente, procurando o meu olhar com uns grandes olhos abertos como um desamparado. E, sempre que o seu vulto avançava mais do que um palmo dentro do meu olhar, fingia procurar uma cebola (PEIXOTO, 2005, p. 178).

Nesse dia, a mulher reconhece que o marido lhe inspira pena, e não amor: “O Salomão, que nunca foi meu senão na pena que sinto, e que sempre se julgou meu, por sempre se julgar de alguém” (PEIXOTO, 2005, p. 178). Após esse reconhecimento, os olhares dos cônjuges se encontram e, alinhando-se ao paradigma bíblico, levam ao conhecimento do

outro: “Olhos nos olhos, como se nos víssemos. E, dentro do seu ou do meu olhar, encontrei o que, se não fosse a vida, poderíamos ter sido: os instantes pequenos que teríamos julgado maiores que estes e maiores que todos, por não termos conhecido mais nenhuns” (PEIXOTO, 2005, p. 178). Esse olhar equivale ao olhar direto que José lança à esposa no Livro I. Nesse olhar intenso, Salomão percebe que não era amado pela mulher: “tudo nele começou a desfazer-se. [...] Era como se a morte, como se morrer. [...] vi o seu rosto intacto e os seus olhos suspensos na mesma fragilidade, feminina ou infantil, à beira das lágrimas” (PEIXOTO, 2005, p. 179).

O momento de cisão transforma-se, curiosamente, no momento de maior união entre o casal: “E, piedosamente, o tempo pareceu alargar-se dentro de si para aquele que foi o instante em que mais fomos juntos, em que toda a ternura se concentrou, em que todos os gestos pediam perdão por uma culpa que não era nossa” (PEIXOTO, 2005, p. 179). Culpa: essa é a palavra que subjaz a todo o Livro II. Salomão e a mulher não tinham culpa pela infelicidade de seu casamento; ambos foram arrastados a ele por conta dos acontecimentos. José, no entanto, considera-se culpado por não ter a coragem de mudar seu destino e, com isso, acarretar o sofrimento de outros. O pai de José vivia atormentado por ser traído; o filho, traidor, não se sente melhor. O sofrimento é o mesmo, inescapável. José só encontra alívio para suas culpas na autoflagelação – o que nos remete à mortificação corporal, prática bastante comum na Igreja Católica, pela qual o homem procura domar a carne e se libertar de maus hábitos (cf. AGOSTINHO, *A doutrina cristã*, I, XXIV, 25). Certo dia, depois de encontrar-se com Salomão no monte,

José regressou com o rebanho. [...] A noite era uma melancolia arrastada, era um véu de mármore negro a envolver os campos e dentro de José. [...] E lembrou-se de todas as palavras de Salomão. É verdade, José? As palavras e a voz, ingênuas. Não é verdade, pois não? A cara do primo e o desgosto verdadeiro de José, aquelas palavras e a mágoa de José espalhada por toda a planície [...]. 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. Nas costas, primeiro, traçaram-se vergões roxos donde brotavam pontinhos vermelhos; depois, começou o sangue a cair em riscos direitos, alternados apenas pelo bater ritmado; por fim, eram as suas costas uma cortina inteira de sangue, e a corda levantava salpicos ao tocá-las. José permanecia de olhos abertos (PEIXOTO, 2005, p. 120-121).

A claridade solar não ilumina a verdade, mas a destruição. É isso que percebe o velho Gabriel: “Sou velho e sei. Este sol mostra-nos mais as ruínas. O que vemos é o que ficou. [...] Este sol mostra-nos o nosso próprio desespero impossível. Para quem sabe conhecer, este sol é a mão que nos afaga e nos mói” (PEIXOTO, 2005, p. 120). A luz solar, “inclemente, seca as

ervas, a pele, as esperanças” (PEIXOTO, 2005, p. 130). O sofrimento causado pela incerteza se traduz na imagem do calor sufocante: “E o sol [...] o seu calor é o meu luto luminoso, a minha dor, a notícia da minha morte dita diante de mim e a minha tristeza. [...] A minha mulher e o José são este calor e as minhas pernas a andarem. Ou talvez não sejam” (PEIXOTO, 2005, p. 185). Até o fim da narrativa, conforme a citação explícita, persiste a dúvida quanto à inocência do primo e da esposa. Salomão não se suicida, mas dirige-se ao monte das oliveiras desesperado e abandonado.

3.2.1.3 O mestre Rafael e a prostituta cega

Todo tipo de deformidade recobre-se de um significado específico. Num mundo em que a comunicação se dá pelo olhar, destacam-se por contraste as personagens cegas, as quais encarnam tanto a cegueira física, como a cegueira social (cf. PEIXOTO, 2010, p. 53). No Livro I, o narrador relata a visita de José, recém-casado, a uma prostituta cega: “A mãe da prostituta cega fora cega. A prostituta cega tinha uma filha cega. Uma menina de um ano que raramente saía à rua. Bonita por ser pequenina, cega. [...] José pôde distinguir o corpo da criança deitada sob os lençóis” (PEIXOTO, 2005, p. 46). Essa menina irá, no Livro II, casar-se com o serrador da vila, mestre Rafael. Também ele é cego, embora parcialmente: era cego do olho direito.

A cegueira parcial sinaliza outras “metades” do 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). Apesar de todas essas deficiências, o pai de Rafael salientava que o filho “era um homem” (PEIXOTO, 2005, p. 109), condição que, preconceituosamente, era negada pelos habitantes da vila: “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” (PEIXOTO, 2005, p. 127). No casamento com a prostituta cega, o mestre Rafael antevê a possibilidade de mostrar-se homem completo e dar fim à exclusão: “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” (PEIXOTO, 2005, p. 127).

O casamento da prostituta cega e do mestre Rafael é o último a ser oficiado no romance. O celebrante, como sempre, é o demônio. Percebe-se que o espaço da capela é pouco frequentado: para abrir a fechadura, o diabo precisa rodar a chave “com grande esforço, vencendo a ferrugem” (PEIXOTO, 2005, p. 150). Na descrição do ambiente da capela durante a celebração das núpcias, o narrador chama a atenção do leitor para um repulsivo objeto devocional:

A um canto, dentro de uma caixa de vidro salpicada de porcaria das moscas e a escorrer gotas paradas e secas de cera, estava uma mão enorme, arrancada pelo pulso, segura por arames, com os dedos parados no gesto de querer agarrar algo. Estava ali há muitos anos. Logo no dia em que desenterraram o caixão para tratar dos ossos e deram com a mão intacta, o demônio mandou fazer a caixa de vidro e começou a espalhar a notícia de que tinham encontrado um santo. A terra tinha abatido sobre o caixão e, entre os ossos que estavam embrulhados na trouxa feita com um lençol, estava a mão incólume. Era a mão do gigante (PEIXOTO, 2005, p. 151).

O corpo despedaçado é uma imagem grotesca, inverossimilhança material que aponta necessidade de interpretação. A referência à mão incorrupta remete às relíquias veneradas pelos católicos:

As relíquias, que tinham um papel tão grande no mundo medieval, exerceram também a sua influência sobre a evolução das noções de corpo grotesco. [...] várias partes dos corpos dos santos estavam espalhadas por toda a França (até mesmo por todo o mundo cristão). Mesmo a igreja ou mosteiro mais modestos tinham que ter essas relíquias, isto é, uma parte ou parcela, às vezes das mais extraordinárias (por exemplo, uma gota de leite do seio da Virgem [...]); braços, pernas, cabeças, dentes, cabelos, dedos, etc. (BAKHTIN, 1987, p. 306).

A entronização da relíquia na igreja assegurava a proteção do santo padroeiro sobre os interesses de seus devotos. Os relicários atraíam os fiéis, ensejando as peregrinações. Como assinala Trevisan,

O leitor de hoje dificilmente compreenderá a paixão medieval pelas relíquias. Sem elas não teríamos a maioria dos monumentos importantes da arquitetura europeia dessa época [...]. A primeira manifestação de apreço às relíquias foi a transladação dos ossos dos mártires Gervásio e Protásio no ano 386 d.C. [...] No entanto, o culto às relíquias não foi imediatamente incentivado. Até ao final do século V a Igreja opunha-lhe fortes restrições. [...] Em 787, porém, um Concílio decretou: ‘O bispo que de hoje em diante consagrar uma igreja sem as santas relíquias será deposto como transgressor das tradições eclesiásticas’. Tal culto levou a abusos [...]. Até Émile Mâle, notabilíssimo historiador católico, não esconde seu pasmo perante tamanha credulidade, mencionando as seguintes relíquias que Calvino, no seu *Tratado das Relíquias*, e outros líderes da Reforma Protestante, ironizaram: a Arca das Bodas de Caná (venerada em Angers); a Lágrima que Cristo deixou cair dos olhos junto ao túmulo de Lázaro (venerada em Vendôme), etc. (2003, p. 90).

A entronização da mão do gigante perpetrada pelo demônio questiona a manipulação da fé popular e a exploração da credulidade. O mal pode ser tomado como bem, dependendo da autoridade de quem propõe essa troca. Nesse sentido, apresentar o Anticristo como sacerdote é uma crítica à fé institucionalizada:

P. – Identificamos a personagem do demônio como padre, é ele que casa as pessoas na aldeia.

R. – Aí, concordo que pode ser uma provocação, não tanto à fé de ninguém, mas ao ridículo – aí sou um bocado como aqueles senhores da I República, anticlerical. Acaba por ser uma provocação à Igreja, e à forma como são instituídas essas hierarquias e ao poder que têm sobre as pessoas comuns. E até a forma como essas figuras acabam por influenciar as pessoas na sua ideia de Deus, que devia ser algo que não passaria por aí, pelos profissionais da fé (PEIXOTO, 2000, p. 2).

Inserir, num mundo sem Deus, uma igreja perceptivelmente católica – com imagens de santos, sacrário, etc. – é atestar a inexistência de vínculo entre a divindade e a instituição, representante de um credo burocratizado. A Igreja é elemento autônomo: prescinde de Deus e pode ser gerida pelo próprio diabo.

As posições de poder são questionadas pela inversão dos papéis. No matrimônio demoníaco, o “profissional da fé” é o adversário de Deus, e é ele quem apresenta à sociedade os modelos a ser seguidos (os santos e o gigante). O grotesco, por sua ambivalência, é “interiormente contraditório. Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude” (BAKHTIN, 1987, p. 23). Tendo em vista que “o gigante é por definição a imagem grotesca do corpo” (BAKHTIN, 1987, p. 299), sua sacralização e a veneração de sua relíquia são sinais do império da incompletude na vida das personagens. Conformistas, para elas o mundo onde se vive é entendido como o único possível, “fora do qual não existem melhores possibilidades de existência” (GALIMBERTI, 2008, p. 83). À exceção do mestre Rafael e da prostituta cega, as personagens do romance são marcadas pela “aceitação indiscutível do existente” (GALIMBERTI, 2008, p. 83), sem esboçar reação diante da “ordem implacável do mundo” (PEIXOTO, 2005, p. 97).

Diante da relíquia do gigante, Rafael e sua esposa casam-se abençoados por palavras lidas em um livro negro (cf. PEIXOTO, 2005, p. 151). Como José e Salomão, o serrador sela sua união conjugal sob o signo do Maligno; diferentemente deles, mostra-se feliz após o rito: “À saída, Salomão e o mestre Rafael riam” (PEIXOTO, 2005, p. 152). No adro, contudo, uma queda indica a possibilidade de um desfecho trágico para o casamento realizado: “O mestre Rafael acertou mal com a muleta num degrau da capela e caiu pelas escadinhas abaixo.

Salomão ergueu-o, sacudiu-lhe o joelho e o cotovelo do fato. Acanhado, de certeza que está tudo bem?” (PEIXOTO, 2005, p. 152).

Dos casais do romance, o carpinteiro e a prostituta são os que, ironicamente, mais se assemelham ao modelo de família cristã. Há uma troca de afeto evidente entre os parceiros:

Primeiro ela, depois ele, sentaram-se na cama. A única luz era a que chegava da cozinha. O mestre Rafael não precisou de vê-la para saber que havia novidades. [...] Ele depôs a mão dentro das mãos dela e, sem dizerem uma palavra, percebeu por um aperto muito ténue e morno que algo os iria ligar para sempre. E toda a eternidade se apoiou nesse instante. Todo o silêncio. E, quanto 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 (PEIXOTO, 2005, p. 126).

Peixoto realiza uma inversão do paradigma bíblico, apresentando a prostituta como imagem positiva de mulher, mãe e esposa. A imagem da prostituta é elemento grotesco, vivendo num “mundo não oficial” (BAKHTIN, 1987, p. 226); o autor sublinha essa condição ao encerrar a prostituta em um quarto sem janelas, “que cheirava a fechado, a vergonha” (PEIXOTO, 2005, p. 126). A prostituta é uma imagem bíblica na qual se veem claramente as perspectivas apocalíptica e demoníaca. Nas profecias de Ezequiel, Jeremias e Isaías e no Apocalipse, ela faz referência à infidelidade e à idolatria:

Na Bíblia o termo “prostituição” refere-se antes a irregularidades teológicas do que a sexuais. Adotou-se o termo não apenas como sinal de abuso, mas devido à prática de se manterem prostitutas em templos cananeus para fins de culto. [...] Jezabel, a rainha de Acab, recebe o tratamento de prostituta não devido a alguma suposição de que ela o tivesse corneado; o narrador do Livro dos Reis não se importaria muito com a veracidade disso ou não. O motivo do tratamento foi o fato de ela ter introduzido o culto de Baal no norte de Israel (FRYE, 2004, p. 174).

Na perspectiva demoníaca, portanto, a figura da prostituta representa a adoração a falsos deuses. Em contrapartida, existem no texto bíblico mulheres como Raab, prostituta cujas virtudes são exaltadas por ter abrigado em sua casa os espiões israelitas (Js 2,8-24; 6,17-25). Jesus Cristo redime a figura da prostituta, assegurando aos chefes dos sacerdotes: “Em verdade vos digo que os publicanos e as prostitutas vos precederão no Reino de Deus” (Mt 21,31). Cristo deixava que os rejeitados pela sociedade dele se aproximassem, reabilitando-os:

Um fariseu convidou-o a comer com ele. Jesus entrou, pois, na casa do fariseu e reclinou-se à mesa. Apareceu então uma mulher da cidade, uma pecadora. Sabendo que ele estava à mesa na casa do fariseu, trouxe um frasco de alabastro com perfume. Vendo isso, o fariseu que o havia convidado pôs-se a refletir: “Se este homem fosse profeta, saberia bem quem é a mulher que o toca, porque é uma

pecadora!” [Jesus], voltando-se para a mulher, disse a Simão: “Vês esta mulher? Entrei em tua casa e não me derramaste água nos pés; ela, ao contrário, regou-me os pés com lágrimas e enxugou-os com os cabelos. Por essa razão, eu te digo, seus numerosos pecados lhe são perdoados, porque ela demonstrou muito amor” (Lc 7,36-37.39.44.47).

A imagem da prostituta perdoada “é uma figura esponsal intermediária, entre a Prostituta demoníaca e a Noiva apocalíptica, e representa a redenção do homem de seus pecados” (FRYE, 2004, p. 174). Essa personagem funde o baixo e o elevado, numa “fusão antitética” (AUERBACH, 2013, p. 133) peculiar ao texto bíblico. Peixoto, no romance, capta de forma magistral a ambivalência da imagem da prostituta: de pecadora pública, torna-se a única mulher no romance a sonhar com o casamento e a desejar constituir uma família, buscando sua realização pessoal. Suas ancestrais ansiavam por um casamento impossível:

Logo na noite em que o mestre Rafael lhe falou em casamento, a prostituta cega se lembrou do avental que a mãe lhe tinha bordado. Dias depois, tirou-o da arca onde estava misturado com cobertores. Sentiu-o e cheirou-o. Passou o avental 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. E a mãe, ao dar-lho, não tinha sorrido, como não tinha sorrido a sua avó, como não tinha sorrido a sua bisavó antes delas, porque todas sabiam que não havia homem que quisesse uma mulher assim para casar (PEIXOTO, 2005, p. 150).

A prostituta rompe o ciclo ao encontrar o amor em um de seus clientes. O mestre Rafael, metade homem fisicamente, mostra-se homem completo ao assumir seu amor por uma mulher proscrita. O homônimo bíblico, o arcanjo Rafael (Tb 12,15), cujo nome significa “curado por Deus”, é o responsável por restaurar a visão de Tobit e unir o jovem Tobias a Sara, jovem amaldiçoada: o demônio Asmodeu matara cada um dos seus sete maridos (Tb 3,8). O mestre Rafael, ele mesmo um aleijado, não traz a cura física; porém, traz uma centelha de esperança a um mundo sem perspectivas.

A união do serrador e da prostituta proporciona alegria; é das poucas passagens de *Nenhum olhar* nas quais se esboça uma vida feliz. O mestre Rafael e a prostituta cega são personagens que se arriscam:

Ambos – mestre Rafael e a prostituta cega – estão receptivos à felicidade; ambos desejam viver juntos, constituir uma família e, quem sabe, enganar o próprio destino. Um homem aleijado e uma mulher cega e, além disso, prostituta, a buscarem uma saída, a quererem transgredir as regras daquele mundo baseado no fatalismo e no imperioso (SUELOTTO, 2007, p. 59).

Na busca por uma vida conjunta e feliz, o casal se põe a reformar a casa. A abertura de uma janela no quarto é emblemática:

No terceiro sábado, que era aquele em que estavam, iam abrir duas janelas. Uma janela na parede do quarto para o quintal e outra na parede da cozinha para a rua. Começaram por abrir a janela do quarto. [...] Apesar de a cama estar tapada com um panão e do pó, o quarto parecia pela primeira vez um lugar alegre, perdera o aspecto lúgubre de muitas gerações e a luz descobria-lhe cada recanto (PEIXOTO, 2005, p. 140).

Como na tradição cristã, a entrada da luz representa o início de uma vida nova, nova criação. Porém, como no Éden, o diabo ronda: “Um raio de sol varou a parede. E, espreitando pelo buraco, Salomão [que auxiliava na reforma da casa de Rafael] viu que o demónio estava do outro lado” (PEIXOTO, 2005, p. 141). Vigiando furtivamente a casa do serrador, o diabo procura incutir nele as mesmas dúvidas sofridas por José e Salomão: “pela primeira vez, uma voz dentro dele disse-lhe ela faz favores a tantos homens, perguntou-lhe e se o filho não é meu? E logo após, sem um instante mediador, teve vergonha da sua fraqueza” (PEIXOTO, 2005, p. 128).

O mestre Rafael não dá vazão às suspeitas de traição. Assim, para com esse casal, a via de tormento empregada pelo diabo é outra: a possibilidade de mudança de vida é-lhes duramente negada. O desejo de escapar ao sofrimento repetitivo e a aliança plena entre os cônjuges são transgressões a ser punidas. O nono bloco narrativo do Livro II, uma das passagens mais pungentes e de maior tensão do romance, mostra o quão trágicas são as consequências de se romper com o mundo já estabelecido:

Ia ser pai. E essa certeza, que por momentos esquecera, tornava-se a única certeza. E brilhava-lhe no olhar. [...] Com a criança na mão, ainda suja de sangue, o mestre Rafael olhava-a. Era uma menina. A sua filha. Era cega dos dois olhos. Não tinha braço direito. Não tinha as duas pernas. Não chorava. Não se mexia. Estava morta. [...] E uma escuridão imensa era o mestre Rafael. Trespasado de escuridão e de luto. E, devagar, levantou a cabeça para ver a prostituta cega. [...] Serena, sem vincos na cara, como se dormisse. [...] A dor: um silêncio de sentido sobre todos os gestos, um abismo a calar o significado de todas as palavras, um véu a tornar o tempo inútil. A mulher que amara mesmo, que amara mesmo, e que não era mais nada no mundo (PEIXOTO, 2005, p. 163-164).

O serrador se depara com a total ausência de sentido após contemplar a derrocada de suas esperanças: “Minha pequena filha. O rosto da prostituta cega. Foste a minha certeza e perdi-te” (PEIXOTO, 2005, p. 165). A impossibilidade de vencer o destino leva o mestre Rafael a fazer recair sobre si o “castigo” infligido à filha: “Segurou o serrote e firmou-o na perna. [...] A perna caiu ao lado da muleta, também ela como um objecto inútil. O rosto da menina. A minha pequena filha” (PEIXOTO, 2005, p. 166). Após serrar a perna, o serrador lança o candeeiro de petróleo ao chão: “As chamas subiram pelas paredes. E nessa noite,

nessa noite, as chamas chegaram ao céu” (PEIXOTO, 2005, p. 166). As chamas que consomem o corpo do mestre Rafael assemelham-se ao sangue dos inocentes, que brada aos céus por vingança (cf. Gn 4,10; Ap 6,9-10).

No féretro da família do mestre Rafael, há transposição parodística da entrada triunfal de Jesus em Jerusalém. O Messias, poucos dias antes de sua morte, dirige-se à cidade sagrada e, montado em um burro, é aclamado pela multidão:

Quando se aproximaram de Jerusalém e chegaram a Betfagé, no monte das Oliveiras, Jesus enviou dois discípulos, dizendo-lhes: “Ide ao povoado aí em frente, e logo encontrareis uma jumenta amarrada e, com ela, um jumentinho. Soltai-a e trazei-mos. E se alguém vos disser alguma coisa, respondereis que o Senhor precisa deles, mas logo os devolverá”. Os discípulos foram e fizeram como Jesus lhe ordenara: trouxeram a jumenta e o jumentinho e puseram sobre eles suas vestes. E ele sentou-se em cima. A numerosa multidão estendeu suas vestes pelo caminho, enquanto outros cortavam ramos das árvores e os espalhavam pelo caminho. As multidões que o precediam e os que o seguiam gritavam: Hosana ao Filho de Davi! Bendito o que vem em nome do Senhor! Hosana no mais alto dos céus! E, entrando em Jerusalém, a cidade inteira agitou-se e dizia: “Quem é este?” A isso as multidões respondiam: “Este é o profeta Jesus, de Nazaré na Galileia” (Mt 21, 1-3.6-11).

A aclamação ao Messias transforma-se na marcha fúnebre daqueles que tentaram transgredir a “ordem implacável das coisas” (PEIXOTO, 2005, p. 97). Não são os ramos a abrir os caminhos à família do mestre Rafael, mas as sepulturas e plantas ressequidas:

A carroça do pedro era puxada por uma burra nova e lavada. [...] Os caixões estavam sobre as carroças. À frente ia a menina, seguida pelos pais. E o caminho começou. Devagar. [...] E o cemitério abriu-se diante deles. Passaram entre as campas, pelo corredor de ervas secas e terra. Ao fundo, estava uma cova grande, onde ficaram os três, lado a lado (PEIXOTO, 2005, p. 175).

Nascidos em condições adversas, o serrador e sua esposa tentam, ainda que sem sucesso, transformar seu destino:

Para José Luís Peixoto, o universo ficcional que ele construiu, aquele mundo “que ali é criado, (...) é o fim de todos os caminhos, é o sítio onde todas as relações chegam: ao entendimento do desamparo, à decepção, ao fim da esperança” (<http://www.circuleleitores.pt>). Portanto, [...] como defende José Luís Peixoto: “os homens e as mulheres têm a capacidade para alterar o seu destino. Sou uma pessoa bastante otimista e o facto de ter escrito um livro que dá uma visão um pouco pessimista do mundo é, também, uma provocação. É uma tentativa de levar as pessoas a pensarem. Estamos mesmo predestinados ao que quer que seja ou temos controlo sobre a nossa vida? Eu penso que sim, que temos controlo sobre a nossa vida” (PEIXOTO, 2010, p. 71).

O carpinteiro aleijado e a prostituta cega são as personagens em que mais se percebe o desejo de viver – diferentemente de Salomão, sempre acovardado, e dos dois Josés, homens

desistentes. A ordem do mundo, em *Nenhum olhar*, pode ser realmente implacável; contudo, “não interessa tanto o que a gente sofre, mas como sofre” (AGOSTINHO, *A cidade de Deus*, I, VIII, 2).

3.2.2 Aliança e em fragmentos: ruína familiar e em *Cemitério de pianos*

Na seção anterior, vimos a dessacralização do matrimônio e a ruptura entre diversos casais em *Nenhum olhar*. *Cemitério de pianos* continua a tematizar a família; contudo, a problematização expande-se do casal para o restante das relações. De acordo com o Magistério católico, a comunidade familiar deve favorecer “o acolhimento cordial, o encontro e diálogo, disponibilidade desinteressada, serviço generoso, solidariedade profunda” (*Familiaris consortio*, 43). Ora, encontro e diálogo são as grandes ausências no clã dos Lázaros, marcado pelo silêncio e incomunicabilidade. Traumas e sofrimentos são abafados e, pouco a pouco, dilaceram as bases da célula familiar.

A exemplo de *Nenhum olhar*, a religiosidade não integra o cotidiano das personagens. Os sinos da igreja são ouvidos (cf. PEIXOTO, 2008, p. 48), mas nenhum dos membros da família se dirige ao templo. Os casamentos celebrados no romance, desprovidos de pompa, são cerimônias civis:

Estava tudo tratado, levávamos os papéis na mão, mas entrámos no registo civil sem sabermos. Fui eu que me aproximei do balcão e, quando passou um senhor a carregar uma pilha de papéis junto ao peito, fui eu que lhe disse bom dia. Não respondeu. Continuou indiferente, zangado com o mundo e com todos os arquivos [...]. Estendi-lhe os papéis e expliquei-lhe que vínhamos casar. [...] Sem nunca nos dirigir o rosto, o senhor do registo leu algumas frases com pressa, sem pronunciar as palavras completamente: a misturar palavras: um zumbido de palavras. Nas pausas breves em que se deteve, eu disse sim depois de ouvir o meu nome completo e, pouco depois, ela disse sim. [...] Eu assinei e ela assinou. Foi só nesse momento que o senhor do registo reparou que não tínhamos padrinhos. [...] Voltou com um livro grosso que tinha a letra B na lombada. [...] Copiou os nomes para a página do outro livro: Bartolomeu, Belarmina, Baltazar, Belmira. Com caligrafias diferentes, assinou por baixo de cada um (PEIXOTO, 2008, p. 148-149).

É uma união selada de maneira despreziosa: “entrámos no registo civil sem sabermos”. O oficiante não tem ligação com o sagrado e, querendo se desincumbir do dever o quanto antes, lê as palavras do contrato nupcial apressada e displicentemente, num “zumbido de palavras”. O rito do casamento é encarado como uma formalidade vazia, fria e

desapaixonada. Sem sacralidade, sem testemunhas, sem convidados, o casamento de Francisco Lázaro (avô ou neto? A ambiguidade permanece) mostra que a aliança entre homem e mulher não se limita a uma cerimônia ou a um papel. Como afirma Ricoeur, na esteira do pensamento hegeliano, “a família não procede de um contrato” (1978, p. 399).

Apesar de não haver referência explícita a Deus ou a Satanás, existe forte ação diabólica (divisora) em *Cemitério de pianos*, visto que a família de Francisco Lázaro se desintegra progressivamente. A deterioração dos laços familiares já se anuncia no desenraizamento das figuras femininas, cujas origens são praticamente desconhecidas. As esposas dos Franciscos (e também a jovem amante do maratonista) não têm família, vivendo com madrinhas até se casarem. A falta de ancestralidade prenuncia a ruína da aliança familiar construída na narrativa.

Ao contrário de *Nenhum olhar*, não há vozes narrativas femininas ao longo de todo o romance: os três Lázaros são as únicas personagens a tomar a palavra. O patriarca Francisco Lázaro é a primeira voz a se manifestar: narrando sua morte, comove-nos ao descrever a cena de sua partida e a dor dos familiares. Numa reavaliação de seu passado, retorna a um tempo apocalíptico de unidade; gradualmente, no entanto, a família idealizada revela uma faceta demoníaca, de dissolução. O patriarca busca se redimir da culpa e nos fala de um tempo ideal; o filho quer entender a si mesmo e apresenta ao leitor as mazelas de seu lar e os traumas sofridos pela mãe e pelos irmãos; o neto, advindo de um lar já despedaçado, tenta resgatar o pouco que sabe sobre a figura do pai e, nessa procura, termina por repetir a trajetória do avô. *Cemitério de pianos*, portanto, é um romance cujas imagens oscilam entre os polos apocalíptico e demoníaco, dependendo do foco narrativo.

As imagens bíblicas transpostas por Peixoto no romance são oriundas, predominantemente, dos conjuntos urbano e da vida humana (cf. FRYE, 2004), embora elementos dos conjuntos paradisíaco, pastoral e agrícola também sejam resgatados. Dividimos a análise da gradativa desagregação familiar em três grandes imagens disruptivas, apresentadas nos próximos itens.

3.2.2.1 O domingo e a claridade

Um dos segmentos interpretáveis, segundo a hermenêutica bíblica, são os nomes técnicos: nomes específicos apontam para uma evocação simbólica determinada (cf. item

2.2.3.3). Assim sendo, a menção recorrente ao domingo é índice da carga semântica e imagética desse dia no romance.

O primeiro dia após o sábado era o dia do sol segundo a mitologia pagã (CIC 1345). Com o advento do Cristianismo, recordando “a nova criação inaugurada com a Ressurreição de Cristo” (CIC 2174), transfigurou-se em *dies dominica*, dia do Senhor. Explica São Justino de Roma, apologista do século II:

No dia que se chama do sol, celebra-se uma reunião de todos os que moram nas cidades ou nos campos, e aí se leem, enquanto o tempo o permite, as Memórias dos apóstolos ou os escritos dos profetas. Quando o leitor termina, o presidente faz uma exortação e convite para imitarmos esses belos exemplos. Em seguida, levantamos todos juntos e elevamos nossas preces. Depois de terminadas, como já dissemos, oferece-se pão, vinho e água, e o presidente, conforme suas forças, faz igualmente subir a Deus suas preces e ações de graças e todo o povo exclama, dizendo: “Amém”. Vem depois a distribuição e participação feita a cada um dos alimentos consagrados pela ação de graças e seu envio aos ausentes pelos diáconos. Celebramos essa reunião geral no dia do sol, porque foi o primeiro dia em que Deus, transformando as trevas e a matéria, fez o mundo, e também o dia em que Jesus Cristo, nosso Salvador, ressuscitou dos mortos. Com efeito, sabe-se que o crucificaram um dia antes do dia de Saturno e no dia seguinte ao de Saturno, que é o dia do sol, ele apareceu a seus apóstolos e discípulos, e nos ensinou essas mesmas doutrinas que estamos expondo para vosso exame (*I Apologia*, 67, 3-4.7).

O dia do sol era, para a Igreja nascente, a celebração comunitária da vida nova. Reunidos, os fiéis rezavam e partilhavam pão e vinho consagrados. Ainda hoje, as celebrações cristãs centram-se no simbolismo da mesa como aliança entre Deus e o homem e na fração do pão; no contexto judaico-cristão, “a comunidade da mesa une os comensais entre si” (MENDONÇA, 2015, p. 171). O domingo católico é dia santo, dedicado à oração e à vivência em família:

Como Deus “descansou no sétimo dia, depois de toda a obra que fizera” (Gn 2,2), a vida humana é ritmada pelo trabalho e pelo repouso. A instituição do dia do Senhor contribui para que todos desfrutem do tempo de repouso e de lazer suficiente que lhes permita cultivar sua vida familiar, cultural, social e religiosa. [...] Durante o domingo e os outros dias de festa de preceito, os fiéis se absterão de se entregar aos trabalhos ou atividades [...] Os cristãos santificarão ainda o domingo dispensando à sua família e aos parentes o tempo e a atenção que dificilmente podem dispensar nos outros dias da semana. O domingo é um tempo de reflexão, de silêncio, de cultura e de meditação (CIC 2184-2186).

Em *Cemitério de pianos*, o destaque dado ao primeiro dia da semana se revela em acontecimentos-chave: é no mesmo domingo que morre o patriarca Francisco Lázaro e nasce Hermes, filho de Marta; posteriormente, em um domingo de 1912, morre o Francisco Lázaro

maratonista e nasce seu filho homônimo. Essas mortes e nascimentos em dia de domingo não deixam de ser uma forma de ressurreição, a exemplo de Lázaro e de Jesus Cristo.

O domingo é um tempo idealizado e de comunhão. O maratonista afirma: “tento lembrar os momentos mais felizes, acabo sempre por ver na memória a imagem vaga de um almoço de domingo” (PEIXOTO, 2008, p. 110). São frequentes as reuniões dominicais em torno da mesa; ela “torna visível e suporta a intimidade familiar” (MENDONÇA, 2015, p. 177). Porém, de modo geral, essas reuniões culminam em eventos de violência, antecipando o futuro desmantelamento da família. Os episódios ocorridos aos domingos são importantes nós narrativos, pois assinalam a transição paulatina do mundo apocalíptico para o demoníaco.

O primeiro domingo narrado pelo patriarca é uma memória remota, de quando os filhos ainda eram pequenos. Nesse dia, “era domingo porque estava sol. [...] porque o mundo parecia infinito” (PEIXOTO, 2008, p. 48). Francisco e a mulher preparavam o almoço:

Não foi preciso muito para perceber que o polvo era demasiado rijo. Aproximei-me dos degraus da entrada de casa e comecei a batê-lo com toda a força de encontro ao cimento.

Os meus filhos ficaram espantados. Só perceberam que se podiam rir no momento em que a mãe se começou a rir. Para que se rissem mais, eu exagerava os gestos com que batia o polvo de encontro aos degraus.

Eu queria que a minha mulher e os meus filhos se rissem e fossem felizes. [...]

Ao mesmo tempo, olhámos todos para a cadela. Estava a nascer um dos seus cachorrinhos. As nossas filhas começaram a gritar, cuspiram o polvo meio mastigado para dentro dos pratos, levantaram-se num estrondo e saíram para o corredor. [...] Havia uma poça de água com laivos de sangue à volta da cadela. Continuavam a nascer cachorrinhos, com pelo viscoso [...]. Voltei com a cabeça ao corredor [...]. Tinha a boca cheia de polvo que não conseguia engolir (PEIXOTO, 2008, p. 49-51).

Apesar de, nesse domingo, ter predominado a harmonia familiar, o incidente com o polvo e a cadela imprime um tom grotesco à narrativa e produz desconforto no leitor – um indicativo de que outros domingos aparentemente tranquilos podem desembocar em algum tipo de evento desestabilizador.

O domingo apocalíptico prototípico – passeio da família ao Rossio – está eternamente gravado em fotografia:

A minha mulher, ao desligar o telefone, sentou-se na cadeira. Primeiro, fixou o olhar no vazio. Depois, segurou a moldura cromada e olhou para o rosto do Francisco na fotografia da nossa família. Tinha seis anos. Para quem nos vê ali, teremos sempre a mesma idade. Estaremos sempre naquele instante. Estamos sempre naquele instante. O Francisco está muito sério. Tenho a mão sobre o seu ombro. Do meu lado, está a minha mulher entre as nossas filhas. Do lado do Francisco, está o Simão, afastado, quase a sair da fotografia. A Maria é a que sorri mais. A Marta ainda está elegante. [...] A Marta ainda não pensa em casar-se. A Maria ainda não conhece o namorado (PEIXOTO, 2008, p. 59).

Pela descrição acima, compreende-se a dinâmica interna da família: apreço especial do patriarca pelo filho caçula, indicado pela mão no ombro (este é o seu filho sucessor, e não Simão); as mulheres da família constituem um conjunto orgânico; Simão, mesmo antes da eclosão dos conflitos familiares, já se colocava (ou era colocado?) em posição de afastamento. A referência aos casamentos futuros, contrastada com a felicidade exposta na imagem, insinua que essas uniões serão fruto de tristeza para as jovens Marta e Maria. O tempo em que podiam considerar-se uma aliança perfeita se perpetua no registro fotográfico. O patriarca reconhece: “Naquele instante, estávamos felizes. Antes, tivemos gestos que nos levaram àquele instante; depois, tivemos gestos que nos tiraram daquele instante; mas, naquele instante, estávamos felizes” (PEIXOTO, 2008, p. 59).

Os gestos que os tiraram do instante apocalíptico no Rossio não tardaram a se manifestar. No mesmo dia do passeio, Francisco Lázaro principia a dilapidação do próprio lar por meio de um ato impensado de violência contra a esposa:

Depois de jantarmos, [...] o meu braço, a minha mão grossa num só movimento, como um impulso, mas nem sequer um impulso, como a vontade que se tem por um momento e que se concretiza nesse mesmo momento, vontade de outra pessoa dentro de mim, vontade que não é pensada, mas que surge como uma chama, e o meu braço, a minha mão grossa a atravessar uma distância recta e invisível, eu a olhar para o seu rosto e a abrandar um pouco dessa força, e a minha mão a acertar-lhe na face e na boca, as pontas dos meus dedos grossos a tocarem-lhe nos cabelos e na orelha, o som bruto da carne contra a carne, ela a virar a expressão da cara contraída sob a minha mão, e a minha mão a deixar de existir quando ela caiu despedida, o som desordenado do seu corpo a cair no chão, as suas costas a derrubarem um banco de madeira, eu logo a querer levantá-la, logo a querer segurá-la, logo a querer desfazer aquilo que tinha acabado de acontecer, mas a ficar parado e a esperar que acontecesse, não posso fazer nada, não posso voltar atrás, é impossível (PEIXOTO, 2008, p. 60-61).

Essa cena, marcante pela gratuidade da violência, é testemunhada pelos filhos. A partir de então, o pai inspira terror: “as crianças a chorarem, o mais pequeno veio a correr e agarrou-se às minhas pernas, [...] como se quisesse impedir-me, [...] mandei-os para o quarto, o meu braço a apontar para a porta aberta, eles a terem medo de passar entre mim e a porta aberta” (PEIXOTO, 2008, p. 61). Caem as máscaras: a imagem do pai perfeito e digno de admiração se desfaz. Como afirma Galimberti, “nunca são as virtudes, mas sempre os vícios a nos dizer, de tanto em tanto, quem é o homem” (2008, p. 13).

Na imagética escriturística, Iahweh é um pai bondoso, compassivo e protetor:

A invocação de Deus como “Pai” é conhecida em muitas religiões. A divindade é muitas vezes considerada “pai dos deuses e dos homens”. Em Israel, Deus é chamado de Pai enquanto Criador do mundo. Deus é Pai, mais ainda, em razão da Aliança e do dom da Lei a Israel, seu “filho primogênito” (Ex 4,22). [...]

Ao designar a Deus com o nome de “Pai”, a linguagem da fé indica principalmente dois aspectos: que Deus é origem primeira de tudo e autoridade transcendente, e que ao mesmo tempo é bondade e solicitude de amor para todos os seus filhos (CIC 238; 239).

O Novo Testamento apresenta Deus Pai como um ser terno e acessível: *Abba*, “paizinho” (cf. Mc 14,36; Rm 8,15; Gl 4,6). O mesmo não se verifica na maior parte dos livros veterotestamentários, nos quais o relacionamento com o pai divino é mais distante: de grandeza imperscrutável, ele é o Altíssimo (Sl 13 (12),6), rei (Sl 5,3), salvador, rocha e fortaleza (Sl 18 (17),2-3), onipotente e de inteligência incalculável (Sl 147,5). Iahweh é um “herói que salva” (Sf 3,17), admirado por seus filhos. Essa faceta divina aparece, no romance, quando o maratonista relembra o orgulho que sentira, certa vez, ao pescar com o pai: “o nosso reflexo na água era o meu pai, grande, meu pai, e eu, pequeno, ao seu lado, vaidoso, feliz. [...] Eu olhava-o com admiração. Ele avançava satisfeito, pai, meu pai” (PEIXOTO, 2008, p. 249).

O mesmo Iahweh amoroso e “rico em misericórdia” (Ef 2,4) surge, em outros cenários, como “Deus das vinganças” (Sl 94 (93),1) e “juiz da terra” (Sl 94 (93),2). Em sua severidade, ele se mostra um pai rigoroso, punindo os que abusam de sua benevolência:

Voltai, filhos rebeldes – oráculo de Iahweh – porque eu sou o vosso Senhor. E eu dizia: Como te situarei entre os filhos? Dar-te-ei uma terra agradável, a herança mais preciosa das nações. E eu dizia: Vós me chamareis “Meu Pai”, e não vos afastareis de mim. Mas como a mulher que trai o seu companheiro, vós me traístes, casa de Israel, oráculo de Iahweh. Sim, meu povo é tolo, eles não me conhecem, são filhos insensatos, não têm inteligência; são sábios para o mal, mas não sabem fazer o bem! Toda a terra será devastada, mas não a aniquilarei completamente (Jr 3,14.19-20; 4,22.27).

Os castigos divinos são pedagógicos, cuidado paterno para com os filhos desviados: “Iahweh é lento para a ira, mas grande em poder. Mas a nada deixa Iahweh impune” (Na 1,3). Comentando o que chama de “teologia do *capricho divino*” (2004, p. 111), Girard afirma:

o deus é essencialmente bom como sempre, mas ele se transforma temporariamente em deus mau. É para melhor reconduzir seus fiéis no reto caminho que ele os atormenta, para neles corrigir insuficiências que o proibem de se mostrar benéfico sem nada esperar. Quem ama muito castiga muito (2004, p. 111).

Seja severo, seja misericordioso, o Deus cristão tem nos pais terrenos reflexos de sua paternidade: “A linguagem da fé inspira-se, assim, na experiência humana dos pais

(genitores), que são de certo modo os primeiros representantes de Deus para o homem” (CIC 239). Pai e mãe são igualmente responsáveis pela “educação das virtudes” (CIC 2223) e devem fazer de seu lar um “ambiente natural para a iniciação do ser humano na solidariedade e nas responsabilidades comunitárias” (CIC 2224). As relações entre pai, mãe e filhos pautam-se pelo respeito, ternura, perdão e fidelidade (CIC 2222; 2223). Nesse paradigma, enquadram-se Noé, Abraão, Isaac, Jacó, Moisés, Josué, Tobit, Jó, Davi, Oseias, Zacarias e José; esses homens revelam, nas passagens bíblicas em que atuam, facetas da paternidade divina.

Em contrapartida, no texto bíblico existem pais que sobressaem pela atuação negativa. O sacerdote Eli, por exemplo, descumpre o múnus paterno, mostrando-se conivente com os pecados de seus filhos, Hofni e Fineias: “os filhos de Eli eram homens vagabundos; não conheciam Iahweh” (I Sm 2,12). Por essa infidelidade, o sacerdote é punido: “morrerão ambos no mesmo dia” (I Sm 2,34), porque Eli “sabia que os seus filhos ofendiam a Deus e não os repreendeu” (I Sm 3,13). A história da casa de Eli demonstra a limitação humana: “os pais humanos são falíveis e [...] podem desfigurar o rosto da paternidade e da maternidade” (CIC 239). Na noite que se segue ao passeio no Rossio, Francisco Lázaro desfigura a imagem da paternidade divina, da qual deveria ser espelho. Consequentemente, Marta, Maria, Simão e Francisco Lázaro constroem uma noção deturpada da convivência familiar que marcará negativamente suas existências.

Em seu estudo sobre a simbolização e a figura do pai, Ricoeur designa a paternidade como um processo “de constituição dinâmica e dialética” (1978, p. 391). De acordo com o pensamento hegeliano, o limiar do reino espiritual e carnal da vida ética (*Sittlichkeit*) é a família. É dentro desse elo que os papéis se definem:

há pai, porque há família, e não o contrário. E há família, porque há *Sittlichkeit*, e não o contrário. [...] O que caracteriza esse elo, é que ele envolve seus membros numa relação de pertença que não é mais de livre vontade [...]. A família é uma totalidade concreta [...]. Ela exige o “abandono da personalidade”; o indivíduo a ela está ligado, preso numa rede, num sistema de determinações racionais e inteligíveis (RICOEUR, 1978, p. 398-399).

Dentro da família, enquanto pai, espera-se de Francisco Lázaro o seguimento de um “sistema de determinações”; há uma série de expectativas quanto à função paterna a ser cumpridas. É preciso considerar, ainda, que a figura do pai não é isolada, mas complementar: “O que reconheço, antes do mais, na substância da comunidade familiar, é o casamento que a funda. [...] Reconhecer o pai, é reconhecê-lo com a mãe” (RICOEUR, 1978, p. 399). O pai “é

indiscernível do esposo” (RICOEUR, 1978, p. 406) e só pode ser compreendido em relação de complementaridade com a mulher. Diversas profecias do Antigo Testamento, como as de Isaías e Oseias, atribuem a Deus o papel de esposo: “Iahweh terá prazer em ti e se desposará com tua terra. Como o jovem desposa uma virgem, assim te desposará o teu edificador” (Is 62,4-5); “Acontecerá naquele dia, – oráculo de Iahweh – que me chamarás ‘Meu marido’, e não mais me chamarás ‘Meu Baal’. Eu te desposarei a mim para sempre, eu te desposarei a mim na justiça e no direito, no amor e na ternura” (Os 2,18.21).

A paternidade só tem sentido devido à aliança conjugal (cf. RICOEUR, 1978, p. 403). Por esse motivo, um bom pai é aquele que, antes de tudo, é um bom marido: “um pai, que é um esposo, não é mais um genitor, nem muito menos um inimigo de seus filhos. O amor, a solicitude e a piedade prevalecem sobre a dominação e a severidade” (RICOEUR, 1978, p. 407). Francisco Lázaro é um patriarca às avessas, responsável por abalar os fundamentos de sua família. Ao violar a aliança matrimonial e rebaixar a figura da mãe perante os filhos, ele rompe quaisquer possibilidades de instituir em seu lar o amor e a comunhão.

O domingo no Rossio assinala o início da passagem de um polo a outro – do apocalíptico ao demoníaco – e instaura a lenta e progressiva desagregação familiar. Como assevera Jesus Cristo, “Todo reino dividido contra si mesmo acaba em ruína e nenhuma cidade ou casa dividida contra si mesma poderá subsistir” (Mt 12,25). Após o domingo fatídico, os atos de violência por parte de Francisco Lázaro passam a ser sistemáticos: em reuniões dominicais narradas inicialmente com leveza e contentamento, desponta a ira irracional e imotivada. A esposa e Simão são os alvos habituais da fúria paterna: no domingo de Páscoa em Monsanto, Maria se machuca com a bicicleta de Simão e este é espancado pelo pai (cf. PEIXOTO, 2008, p. 170-171); em outro domingo, lembrado pelo filho maratonista, o pai se enfurece com a mãe depois de Marta se engasgar com a espinha de um peixe (cf. PEIXOTO, 2008, p. 112-113). Em ambos os episódios, vê-se claramente a desproporção entre a raiva sentida pelo pai e os eventos que a causam – talvez porque, nesses momentos, Francisco Lázaro procure compensar o descontentamento com sua própria condição. A mulher e Simão são vítimas de uma ira injustificada: sempre que os fatos o levam a reconhecer alguma fraqueza ou frustração, Francisco se enraivece. A denúncia da neta, Íris, é implacável:

Afinal, tens medo de quê? Tens medo que te fale do tio Simão? Ninguém tem culpa que não consigas esquecer a imagem de um menino, teu filho, encostado a uma parede, cego de um olho, aterrado, a saber que não pode fugir, e tu a caminhar para ele, a fechares os punhos, a arderes por dentro. [...] Talvez as pessoas que leem o livro acreditem em ti, mas tu não és capaz de acreditar em ti próprio. Tu sabes.

Ainda és capaz de ver o rosto da avó depois de a atirares ao chão, depois de a apertares o braço ou de lhe acertares com a mão na cara. Ainda lembras todas as vezes em que te olharam com decepção, com pena. [...] Decepcionas-te contigo próprio, tens pena de ti próprio e, num instante, acreditas que devem ser os outros a pagar por tudo o que fizeste mal e por tudo o que não soubeste fazer (PEIXOTO, 2008, p. 271).

Galimberti define a ira como “um sentimento mental e emotivo de conflito com o mundo externo ou consigo mesmo que controlamos pouco e maneja-mos pior ainda porque, sendo presas da ira, deixamos de tornar-nos sujeitos de nossas ações” (2008, p. 19). A falta de autodomínio provocada pela ira é percebida e lamentada por Francisco em sua narrativa póstuma. No pós-vida, capaz de apreciar a sua história de vida e as consequências de seus atos, Francisco Lázaro admite ter tido – e perdido – a oportunidade de fazer outras escolhas: “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” (PEIXOTO, 2008, p. 292).

A imagem bíblica do vinho, ligada ao sangue, confirma a culpa de Francisco Lázaro. Em outra das reuniões familiares dominicais, os dois Lázaros podavam parreiras. O pai percebe animosidade entre Marta e Maria – Marta recém havia flagrado a traição de seu marido com a irmã mais nova. Durante o almoço, o patriarca e os genros bebem vinho; trata-se de uma interessante aliança entre os três, todos eles homens agressivos e que pouco dialogam com as esposas. Num “instante trágico” (PEIXOTO, 2008, p. 281), a mulher de Francisco derruba acidentalmente o copo do marido sobre a mesa. Ele, manchado de vinho, agride a esposa, a qual sofre silenciosamente: “Havia o silêncio. Ela continuava sem olhar-me, como se eu não existisse. Esperei que se aproximasse do lava-loiças e, com um safanão, derrubei-lhe os pratos das mãos” (PEIXOTO, 2008, p. 281). Iahweh, em cólera, pisa as uvas (Edom) e mancha suas vestes com o sangue do povo inimigo (Is 63,3); Francisco Lázaro tem suas roupas maculadas com vinho, imagem do sangue inocente da esposa.

A humilhação sofrida pela mãe, presenciada pelos filhos e genros, ensejou a reconciliação entre Marta e Maria:

As nossas filhas aproximaram-se uma da outra, voltaram a ser irmãs, como se aquilo que as tinha separado tivesse perdido a importância. No rosto da Marta, ao lado da Maria, irmã, percebi que tinha perdoado o segredo que a magoara, não tinha esquecido, mas tinha perdoado. E olhava apenas para mim. A minha mulher, agachada, apanhava talheres sujos e cacos de pratos partidos (PEIXOTO, 2008, p. 82).

A comunidade familiar é um sujeito: “a pessoa é um sujeito, e o mesmo se diga da família porque formada de pessoas, que, ligadas por um profundo vínculo de comunhão, formam um único *sujeito comunitário*” (JOÃO PAULO II, 1994, p. 63). O sujeito comunitário de *Cemitério de pianos* encontra-se doente, ferido; no entanto, é na dor que seus membros tentam, com dificuldade, manter-se unidos. Os filhos recolhem os cacos das relações familiares, estilhaçadas pelos atos de violência praticados pelo pai. Em meio à fragmentação, a aliança entre os irmãos resiste, como demonstra a reconciliação entre Marta e Maria: “A Marta sabia perdoar e obrigava-se a esquecer” (PEIXOTO, 2008, p. 236). Apesar de a ligação entre os irmãos ser relativamente frágil – “irmãos mesmo, e estranhos, quase estranhos” (PEIXOTO, 2008, p. 193) –, os traumas e as decepções sofridos tornam-nos companheiros de infortúnio e, conseqüentemente, reforçam os liames familiares, ainda que de forma precária.

Na terceira parte do romance, o patriarca verbaliza o pensamento das personagens silenciadas – mulheres e crianças – e revela pontos de vista diversos quanto à manhã de domingo. As personagens femininas dividem o primeiro dia da semana em “antes” e “depois” da morte do patriarca. No tempo do “antes”, as manhãs de domingo, manhãs de sol, representavam o tempo da harmonia, “em que nos acordávamos juntos” (PEIXOTO, 2008, p. 186), “em que o mundo está certo” (PEIXOTO, 2008, p. 187), dias de “certeza solar” (PEIXOTO, 2008, p. 187) e de sonhos quanto ao futuro. No tempo da enunciação póstuma de Francisco Lázaro, o domingo não tem a mesma leveza: é o dia da morte do marido e pai; dia em que o marido de Marta, infiel, não aparece em casa; dia em que Maria espera que o marido, irascível e violento, volte a procurá-la. O dia da ressurreição transmuta-se, demoniacamente, em dia de sofrimento e de fim das esperanças.

As conseqüências dessa transformação recaem sobre os netos, inocentes: Elisa, Ana, Hermes e Íris não sabem o que é um verdadeiro domingo de manhã, ou seja, ignoram a união familiar, tendo nascido em lares fragmentados: “A Ana: [...] o tempo fá-la-á esquecer aquilo que sente. Mais tarde, depois de anos, estranhará que alguém considere os domingos de manhã como um assunto sobre o qual se possa pensar e, muito menos, falar. Nunca falará nisso” (PEIXOTO, 2008, p. 188). Desconhecer o domingo é reflexo da desagregação familiar; Francisco Lázaro neto, filho único, criado pela mãe e apartado dos primos, vive em “um mundo onde não havia domingos” (PEIXOTO, 2008, p. 62).

O caráter ambivalente do domingo se mantém no dia da maratona olímpica de 1912, em que toda a família se reúne para ouvir a transmissão da prova da qual Francisco Lázaro participaria. As expectativas, tanto do atleta como dos familiares, eram altas; as perspectivas,

animadoras. O sol brilhava alvissareiro. Todavia, essa reunião dominical, do mesmo modo que as anteriores, acaba em dor e desespero: atônita, a família ouve pelo rádio a narração ao vivo da morte de um de seus membros. Ainda assim, trata-se de “um domingo diferente de todos os que já passaram e de todos que irão passar” (PEIXOTO, 2008, p. 294), configurando-se como um dia de união (para torcer por Francisco e, posteriormente, para chorar sua perda), reencontro (entre o patriarca e o filho, pela morte) e de renascimento (nascimento do Francisco Lázaro neto).

Vinculada ao domingo de sol, encontra-se a imagem da claridade. Diz-nos Francisco Lázaro que as vozes das irmãs, Marta e Maria, “são femininas e luminosas” (PEIXOTO, 2008, p. 210). É recorrente, na narrativa, a associação entre a figura feminina e a claridade. As mulheres de *Cemitério de pianos* são revestidas de sol:

Raios de luz, rectos, simétricos, atravessavam os buracos dos estores e estendiam-se no ar da sala. Mãe e filha [viúva do patriarca e Maria] caminhavam na direcção dos raios de luz, desenhadas pelos raios de luz. [...] Os seus movimentos atravessavam e interrompiam e libertavam os raios de luz. Os seus movimentos desenhavam-se na distância recta e paralela dos raios de luz (PEIXOTO, 2008, p. 69).

A leitura dos textos escriturísticos permite que se distingam quatro sentidos para o binômio *mulher e luz* no romance de José Luís Peixoto. A claridade pode indicar a beleza da mulher amada e seus efeitos sobre o amante. O noivo do Cântico dos Cânticos contempla a Sulamita e diz: “Quem é essa que desponta como a aurora, bela como a lua, fulgurante como o sol, terrível como esquadrão com bandeiras desfaldadas?” (Ct 6,10). Da mesma forma, o maratonista Francisco Lázaro, recordando-se de sua jovem amante pianista, afirma que “A sua presença era como claridade que, pela delicadeza, se expandia e, à distância, me tocava a pele com marcas que eram, ao mesmo tempo, frágeis e definitivas” (PEIXOTO, 2008, p. 115). O mesmo efeito é sentido pelo Francisco Lázaro neto. Para ele, a voz da futura esposa é incandescente e, de seus olhos, emana uma “leveza luminosa” (PEIXOTO, 2008, p. 79). Ao contemplá-la, ele se sente envolvido em calor: “O sol colou-se todo ao meu corpo e transformou-se em pele quente” (PEIXOTO, 2008, p. 63).

A luz pode, ainda, ligar-se à maternidade. No Apocalipse, João se depara com um sinal grandioso no céu: “uma Mulher vestida com o sol, tendo a lua sob os pés e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas; estava grávida e gritava, entre as dores do parto, atormentada para dar à luz” (Ap 12,1-2). Essa mãe-rainha é tradicionalmente associada à Virgem Maria e à Igreja. A imagem nupcial apocalíptica da Noiva do Cordeiro veste-se “com linho puro, resplandecente” (Ap 19,8). A mulher, enquanto esposa e mãe, é um ser iluminado,

estrelado; enquanto rainha, é digna de veneração. A realeza e o revestir-se de luz se relacionam com o poder feminino de gestar e dar à luz seus filhos. Como Deus diz a Maria no romance *Em teu ventre*, “Porque és tu que dás a luz, és tu a luz. [...] Peço-te perdão, mãe, luz mais incandescente do que o sol. [...] darei mais força ao sol, nitidez sempre aquém da claridade que emanas. Será esse o meu desígnio para te fazer ainda mais incandescente” (PEIXOTO, 2015c, p. 143-144). A luz materna serve de norte e proteção: “mãe, [...] rainha do céu mais puro, ajuda-me sempre” (PEIXOTO, 2008, p. 245). Ecoam, nesse apelo de Francisco Lázaro, as tradicionais orações católicas dirigidas à Virgem Maria.

A claridade transforma a “simplicidade em grandeza” (PEIXOTO, 2008, p. 293). As personagens femininas levam “a claridade da manhã no rosto” (PEIXOTO, 2008, p. 17) e, com isso, recobrem-se de sacralidade; afinal, o próprio Deus é luz (I Jo 1,5). A luz da face de Deus, que se levanta sobre os fiéis, é sinal de sua benevolência: “Muitos dizem: ‘Quem nos fará ver o bem?’ Iahweh, levanta sobre nós a luz da tua face” (Sl 4,7). O salmista clama: “Faze brilhar tua face sobre o teu servo, salva-me por teu amor!” (Sl 31,17). A luz sobre a face das personagens femininas de *Cemitério de pianos* põe-nas em equivalência com Iahweh. Elas são seres divinizados, iluminados, sublimes, cujo nome não pode ser tomado em vão:

Sabia o que me esperava: entraria na taberna, o olhar de todos os homens, e algum deles a dizer: olha, já te veio buscar. E o meu pai [o patriarca Francisco Lázaro] a não poder deixar que tivessem razão. Quando eu era mais pequeno, puxava-o pelo braço e dizia: a mãe mandou-o chamar. E os outros homens riam-se e ele ria-se também. Depois, deixei de dizer isso. Não queria que a palavra mãe fosse dita ali. Não queria que a minha mãe, iluminada pelo candeeiro de petróleo, fosse nomeada ali (PEIXOTO, 2008, p. 96).

Apenas Marta e Maria (filhas, irmãs e tias dos narradores) são nomeadas. As esposas permanecem anônimas ao longo de todo o romance, pois seus nomes são como o nome de Deus, Iahweh, impronunciável: “Disse o nome da minha mulher. [...] nome sólido, mas leve, branco, uma única forma branca; o nome impronunciável que existe, mas que é impossível, porque é um nome que significava antes de haver palavras, o primeiro nome” (PEIXOTO, 2008, p. 257). Ainda que não sejam santas ou exemplares, as personagens femininas são descritas como se trouxessem auréolas sagradas. Simão venera a mãe e as irmãs; sua timidez se deve ao excesso de admiração que nutre por elas: “O Simão gostava de falar comigo. [...] mas, diante da nossa mãe e das nossas irmãs, não era capaz de mais do que uma voz envergonhada. Essa era a sua maneira de adorá-las, de olhá-las à distância, de ser feliz com a felicidade delas” (PEIXOTO, 2008, p. 212). Talvez seja esse halo de perfeição da esposa

aquilo que tanto incomoda o patriarca. O contraste entre a sua imperfeição e a luz da mulher é um desafio insuportável:

A claridade de sábado atravessava os vidros das janelas e enchia a cozinha de ar turvo, que se misturava com as palavras, que se respirava e que enlouquecia. Havia um motivo, havia um motivo, mas agora, por mais que tente, não consigo lembrar-me.

Agarrei-lhe pela camisola de lã e levantei-me da cadeira, ela olhava-me desafiante, [...] como se me desprezasse, em silêncio, como se dissesse que eu não era nada, eu não era nada, eu não valia nada (PEIXOTO, 2008, p. 156).

No Eclesiástico, a luz e a mulher se ligam para construir sentidos de estabilidade e aconchego: “Como o sol levantando-se sobre as montanhas do Senhor, assim é o encanto da mulher na sua casa bem arrumada” (Eclo 26,16). Tal como os domingos de sol, as mulheres conferem leveza e “cara de família” ao lar: “A minha mulher sorria e a manhã tinha a claridade do seu sorriso. A minha mulher era mais nova aos domingos de manhã quando sorria” (PEIXOTO, 2008, p. 48). O sorriso claro da mulher representa um tempo de harmonia, em que a aliança familiar vigorava sem fissuras. A esposa é o coração da casa (cf. Sl 128 (127),3) e verdadeiro esteio familiar. As personagens masculinas de *Cemitério de pianos* comprovam: atacar e ferir a mãe/esposa é provocar a derrocada da família como um todo. A imagem da camisola de lã representa a família e demonstra como as agressões desferidas pelo patriarca levam a um ponto sem volta:

eu sentia que podia puxar o seu corpo, empurrar o seu corpo todo só com um braço, mas larguei-a, e a camisola de lã manteve a mesma forma de quando estava na minha mão, ela tentou arranjar a camisola, tentou dar-lhe a forma que tinha, mas estava estragada para sempre, tinha os buracos dos meus dedos e estava larga, nada a podia fazer voltar a ser como era (PEIXOTO, 2008, p. 155-156).

Em *A criança em ruínas* (2001), a luz e o domingo aparecem ligados à segurança, à unidade e à presença materna:

o silêncio solar das manhãs
e a magia cantada da nossa felicidade,
recordas mãe o riso aberto
das crianças na paz do nosso quintal?,
a luz filtrada pelos pessegueiros
e a luz maior e muito mais limpa do olhar,
recordas mãe a segurança
calada dos nossos abraços distantes?,
as minhas irmãs meninas, o
meu pai, o teu rosto pequeno, menina,
recordas mãe os domingos
com gasosa e uma galinha depenada?,

a tua cadela sem raça a guardar-nos
 e a dormir quieta aos nossos pés,
 recordas mãe como morreu
 como acabaram os domingos e as manhãs
 para nunca mais ser do mingo
 ou manhã no silêncio do nosso quintal? (PEIXOTO, 2001, p. 17).

As concordâncias entre o poema acima e as imagens construídas por Peixoto em *Cemitério de pianos* são evidentes. Em ambos os textos, são claros a melancolia e o sentimento de perda gerado pela ruptura da aliança familiar, seja pelas escolhas de cada membro, seja pela morte.

3.2.2.2 A cegueira

A personagem Simão é determinante na narrativa dos três Franciscos. Para o pai, é o filho preterido; para o irmão, é um companheiro; para o sobrinho, é o contador de histórias, elo entre passado e presente.

Simão pode ser mais bem compreendido pelo intertexto via referencialidade. Em Mt 6,6-13, narra-se o episódio da unção em Betânia, quando Jesus vai a um jantar na casa de Simão, o leproso; lá, Marta serve à mesa, Maria unge os pés de seu mestre com perfume e Lázaro, recém ressuscitado, é um dos convivas. Embora alguns interpretem que Simão pode ser o pai dos irmãos de Betânia²¹, o parentesco não é assinalado em nenhum dos quatro Evangelhos. A lei mosaica prescrevia duras restrições aos leprosos: “O leproso [...] trará suas vestes rasgadas e seus cabelos desgrenhados; cobrirá o bigode e clamará: ‘Impuro! Impuro!’ Enquanto durar a sua enfermidade, ficará impuro e, estando impuro, morará à parte: sua habitação será fora do acampamento” (Lv 13,45-46). Desse modo, o homem que acolheu Jesus e que levava a alcunha de “o leproso” certamente estava curado, pois vivia em sociedade.

O Simão peixotiano ocupa posição excêntrica: no retrato do Rossio, distancia-se dos demais. Sem se enquadrar na família, é quase uma excrescência (embora não haja ódio contra ele por parte da mãe e dos irmãos):

Andava pela cozinha e estava sempre no caminho das nossas irmãs ou da nossa mãe.
 Sentava-se numa cadeira e, quando era mandado sair, descobria que estava no

²¹ Cf. biografia de Santa Marta disponível em: <<http://www.paulinas.org.br/diafeliz/?system=santo&id=336>>.

caminho de uma delas; então, encostava-se a um armário que, descobria depois, ficava no caminho de outra, que o mandava sair; então, ia para outro sítio, no caminho de outra, que o mandava sair também. Era então que descia três ou quatro ruas e chegava ao terreno baldio, entre duas hortas, onde os rapazes se juntavam para jogar à bola (PEIXOTO, 2008, p. 127).

Diante da violência doméstica sofrida pela mãe, Marta, Maria e Francisco escondem-se. Simão é o único filho a testemunhar, voluntariamente, a fúria paterna – e, com isso, converte-se num elemento perturbador, uma vez que “a arte do observador é expor o que está escondido” (KIERKEGAARD, 2009, p. 35):

segurei-lhe a cara com as duas mãos e obriguei-a a olhar para mim, sentia o seu pescoço a fazer força, via os seus olhos a não quererem chorar, mas as lágrimas, mas, mas as lágrimas a furarem a sua vontade. Larguei-a.
O Simão, pequeno e homem, a meses de ficar cego, tinha dois olhos vivos e olhava-me pela porta entreaberta do corredor (PEIXOTO, 2008, p. 156).

Por esse ato, Simão paga um alto preço, assinalado de maneira brutal em seu rosto. Aos dez anos de idade, Simão tenta tirar das mãos de Francisco Lázaro – o caçula, seis anos mais novo – um pedaço de arame e, em um trágico acidente, tem seu olho direito perfurado:

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. Como se existisse uma linha recta a mostrar-lhe o caminho. A ponta enferrujada do arame avançou. O seu rosto. 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. O meu irmão largou o arame, afastou a cara e levou as duas mãos ao olho direito. Esse foi um momento de silêncio absoluto. 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 destruía devagar (PEIXOTO, 2008, p. 141).

O golpe cega Simão permanentemente e materializa o processo de estigmatização por ele sofrido desde sempre no seio da família. Essa passagem, talvez a mais impactante de toda a narrativa, configura-se como um dos grandes marcos de disjunção familiar. É singular a evidente inabilidade de lidar com a dor: “O meu irmão tinha o lado direito da cabeça envolto em ligaduras que lhe cobriam o olho. Ninguém disse nada. Fomos dormir. Essa noite foi como as noites de muitos meses que se seguiram. Havia um peso fundo dentro de nós a puxar-nos para o nosso interior mais negro” (PEIXOTO, 2008, p. 143). A violência entre os irmãos (embora não intencional) é chocante, culpa que o maratonista carregará até a morte:

Eu, sempre, sempre, com um peso negro no peito. [...] peso negro: chumbo: que nunca me desaparecia do peito. [...] eu tinha a certeza que nunca iria desaparecer do

meu peito. E nunca desapareceu, nunca desaparecerá aquele fim de tarde, a luz entre os ramos dos pessegueiros, o meu irmão a chegar: Simão, Simão: e eu a cegá-lo para sempre. [...] nunca me esqueço e, para lembrar-me sempre, sempre, tenho um peso negro

Quilómetro vinte e oito

que nunca me desaparece do peito. A culpa. (PEIXOTO, 2008, p. 247).

Diferentemente de Marta, Simão perdoou Francisco Lázaro, mas não esqueceu (cf. PEIXOTO, 2008, p. 236). Simão verbaliza a culpa do irmão mais novo pelo seu sofrimento em duas ocasiões, ocorridas em épocas diferentes. Na primeira delas, quando eram adolescentes, “estávamos a brigar, ele cansou-se de empurrar-me, atirou-me para cima da cama e disse: deixaste-me cego. E não pude responder-lhe nada” (PEIXOTO, 2008, p. 247). Já adultos, trabalhando no cemitério de pianos, “zangámo-nos por qualquer motivo e acusei-o de não querer trabalhar, disse-lhe: és um parasita. Ele ficou parado a ver-me com o seu olho firme, feito de ferro, e disse: deixaste-me cego” (PEIXOTO, 2008, p. 247).

Após ser parcialmente privado da visão, Simão põe-se de parte voluntariamente:

Na Páscoa, fazíamos sempre um piquenique em Monsanto. [...] Eu arrumava tudo na camioneta [...]. Com paciência, cabíamos todos. [...] Poucos anos depois, o Simão já ia na bicicleta que tinha comprado com o que ganhava a dar serventia de pedreiro. Saía antes de nós e passávamos por ele no caminho. A minha mulher, ao vê-lo de costas, ficava aflita porque achava que o Simão, por ser cego de uma vista, tinha facilidade em cair e partir o pescoço. [...] Quando acabávamos de comer, os nossos filhos afastavam-se em várias direcções. O Simão era sempre o primeiro a levantar-se (PEIXOTO, 2008, p. 170-171).

Girard estuda a seleção persecutória, processo no qual “as vítimas são escolhidas não por causa de crimes que lhes são atribuídos, mas de suas marcas vitimárias” (GIRARD, 2004, p. 33). Enfermos e portadores de qualquer tipo de deficiência são vítimas preferenciais das ações persecutórias (cf. GIRARD, 2004, p. 44). Isso se confirma na família de Francisco Lázaro: a cegueira de Simão torna-se tabu dentro do lar e potencializa sua condição de filho alijado. Na dura acusação paterna “[Simão] é um incorrecto” (PEIXOTO, 2008, p. 117), repetida em diversas ocasiões, ecoam as restrições sacrificais mosaicas (Lv 21,17-18) e o grito do leproso bíblico – “Impuro!”. Simão não tem no pai um amparo, mas um perseguidor imperioso, intransigente e precipitado (cf. GIRARD, 2004, p. 73); e, como assinala Girard, “os perseguidores [...] *odeiam sem causa*” (2004, p. 137).

O acidente sofrido por Simão não modifica o tratamento que o pai lhe destina. Em contrapartida, vemos que a relação entre o patriarca e o caçula era diferente:

Ao longo de todos estes anos, nunca se zangou comigo e nunca me bateu. 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 (PEIXOTO, 2008, p. 144).

Francisco Lázaro, Marta, Maria e a mãe não se opõem explicitamente à violência exercida pelo patriarca. Quanto a isso, cabe a consideração de Pereira:

Por que se calam os inocentes, diante do exercício arbitrário do poder, que se transforma em violência ou em abuso sexual? [...] A opção pelo silêncio parece refletir o temor de que a retaliação diante da denúncia desencadeie uma manifestação mais grave de violência. Além disso, funcionam as questões de identidade ou autoestima, como o temor da vítima de se ter colocado numa posição mais inferiorizada, porque submetida à humilhação de um conjunto de atos desabonadores comunitariamente (2004, p. 35).

O isolamento de Simão dentro da família lhe proporcionou a extrema ousadia de vencer o silêncio e enfrentar o pai. Em certa noite chuvosa de novembro, Francisco Lázaro chega bêbado em casa e se zanga ao ver que a família não o esperou para jantar. Irado, aperta o braço da mulher e a empurra de encontro ao chão:

E virou o rosto para a nossa mãe. Aproximou-se dela. [...] O nosso pai levantou a mão para bater-lhe onde a apanhasse. Talvez na cara, talvez nas costas. Tinha o braço no ar quando sentiu uma mão a segurar-lhe o pulso. Era o Simão. Apertava os lábios e o interior dos seus olhos ardia também. [...] Os olhares do nosso pai e do Simão, um de encontro ao outro, eram uma única barra de ferro. Mas o nosso pai não tinha medo de nada. A sua força era invencível (PEIXOTO, 2008, p. 215).

Para o maratonista, o pai era invencível e não podia ser enfrentado. Com a mãe e as irmãs, ele contempla aterrado o duelo entre pai e irmão. Ao sair em defesa da mãe, Simão convoca o pai para um grande acerto de contas:

O meu irmão continuou a olhá-lo com toda a força do seu olho esquerdo, desafiando-o. O Simão era um homem de dezasseis anos. Não tinha medo de nada. Durante um instante, o nosso pai entendeu frases inteiras nesse olhar, e quis calá-las, e quis apagá-las para sempre daquele olhar cego. [...] Com as duas mãos, o Simão empurrou-o. O nosso pai ficou caído, humilhado, incrédulo. Levantou-se correu para o Simão, e foi outra vez empurrado, e caiu outra vez. Levantou-se, nervoso, com a voz travada por aquilo que não era capaz de dizer, e gritou: rua! E apontou a porta com a mão a tremer, e chamou-lhe nomes, todos os nomes, e gritou: rua! O meu irmão, sobre a sua voz, gritou: nunca mais me põe a vista em cima! As palavras a espetarem-se dentro dos nossos peitos, a rasgarem-nos a pele [...] O rosto da minha mãe suplicante. Os rostos das minhas irmãs assustados, magoados. O meu rosto invisível. E as vozes do Simão e do nosso pai a serem vozes de homens. O Simão a gritar: nunca mais ponho os pés nesta casa amaldiçoada! [...] Depois dessa noite, o

Simão nunca mais voltou a casa e nunca mais viu o nosso pai (PEIXOTO, 2008, p. 215-216).

Segundo Hahn, “todo lar sadio tem [...] instruções claras dos comportamentos que se consideram aceitáveis ou não” (2014, p. 106). A família de Francisco Lázaro não é um “lar sadio”: a fronteira entre o aceitável e o interdito não está traçada, ou melhor, é determinada de modo arbitrário pelo patriarca. Por parte da esposa e dos filhos, excetuando-se Simão, o silêncio frente aos traumas e atrocidades é uma constante. Todos sofrem juntos, mas não ousam falar sobre as situações por que passam. Sua atitude é de denegação:

Os membros da família possuem uma capacidade surpreendente de ignorar ou fingir ignorar o que acontece diante de seus olhos, seja isso abuso sexual, violência, alcoolismo, loucura ou simples infelicidade. Existe um nível subterrâneo no qual todos sabem o que está acontecendo, mas, na superfície, mantém-se um comportamento de absoluta normalidade, quase uma regra de grupo que compromete todos a negar aquilo que existe e se está vendo. [...] a denegação é a primeira adaptação da família à devastação causada por um membro, seja ele alcoólatra, drogado, pedófilo, violento, louco, seja envolvido com tráfico ilícitos. A sua presença deve ser negada, ignorada, excluída ou explicada como qualquer outra coisa, porque, de outra forma, corre-se o risco de trair a família (GALIMBERTI, 2008, p. 122-123).

Os excessos de Francisco Lázaro são denegados pelo restante da família, e a aceitação tácita da proscrição de um de seus membros não deixa de ser uma tomada de partido: “A nossa mãe, em silêncio, deu dois passos como se fosse segui-lo e ficou parada perante o estrondo da porta. Ficámos quietos debaixo do manto de miséria que nos cobriu” (PEIXOTO, 2008, p. 216). Simão é o filho traidor, tendo-se recusado a compactuar com o silêncio da mãe e dos irmãos – os quais, se não isentam totalmente o pai de culpa, ao menos se negam a falar abertamente sobre as mazelas familiares. Depois da “noite em que aconteceu o que não poderemos esquecer jamais” (PEIXOTO, 2008, p. 98-99), Simão passa a ser um errante, sem paradeiro. À “casa amaldiçoada” (PEIXOTO, 2008, p. 216), retorna esporadicamente e às escondidas.

No funeral do patriarca, Francisco Lázaro espera pelo retorno do irmão, na expectativa por uma reconciliação póstuma:

Estava também a ausência do meu irmão Simão. [...] o Simão e o meu pai nunca mais se encontraram. [...] anos de silêncio. Não falávamos nisso, mas queríamos acreditar que, naquele dia, o Simão ainda iria chegar. Era o nosso pai. Era o nosso único pai que tinha morrido. Queríamos acreditar. Não chegava. E não tínhamos palavras, apenas mágoa (PEIXOTO, 2008, p. 99).

“Era o nosso único pai que tinha morrido”: a condição de pai justifica os desmandos do patriarca Francisco Lázaro e atenua sua culpa diante da família. Simão ratifica o rompimento: além de não comparecer às exéquias, só volta a trabalhar na oficina de carpintaria após a morte do pai.

Podemos relacionar a trajetória erradia de Simão à condição do Simão bíblico, o qual, ao que tudo indica, passou pela exclusão – tanto que, mesmo após enriquecer e ser reintegrado ao convívio social, ainda é denominado “o leproso” (Mt 26,6; Mc 14,3). De maneira similar, essa carga negativa marca a existência do Simão romanesco. Seu olho direito cego é o “estigma de Caim”: como o filho de Adão, Simão é espoliado; preterido, é degredado por transgredir as normas do lar paterno. O sinal de Caim, apresentado no Livro do Gênesis, não é um estigma de maldição ou infâmia, mas selo de proteção divina. Apesar de expulso – e legitimamente culpado –, Caim é protegido por Deus:

“Ainda que cultives o solo, ele não te dará mais seu produto: serás um fugitivo errante sobre a terra”. Então Caim disse a Iahweh: “Minha culpa é muito pesada para suportá-la. Vê! Hoje tu me banes do solo fértil, terei de ocultar-me longe de tua face e serei um errante fugitivo sobre a terra: mas o primeiro que me encontrar me matará!” Iahweh lhe respondeu: “Quem matar Caim será vingado sete vezes.” E Iahweh colocou um sinal sobre Caim, a fim de que não fosse morto por quem o encontrasse (Gn 4,12-15).

O estigma de Simão revela-se libertador: cego do olho direito e maltratado imotivadamente, é quem enxerga com mais lucidez a situação da família; como explicam Chevalier e Gheerbrant, “o cego evoca a imagem daquele que vê outra coisa, com outros olhos, de um outro mundo: é considerado menos um enfermo do que um forasteiro, um estranho” (2012, p. 218). A visão sem véus do cego Simão o distingue dos demais: é por ver as atitudes do pai sob um ângulo diverso que ele opta por libertar-se do “manto de miséria” (PEIXOTO, 2008, p. 216) que cobre a família.

Em algumas passagens do hipotexto bíblico, a cegueira é uma limitação transitória que prepara o sujeito para grandes feitos, missões e conversões. No livro de Tobias, o velho Tobit tem na cegueira uma prova à sua fé: após quatro anos privado da visão devido à queda de excrementos de pardal em seus olhos, o ancião tem a vista restaurada pelo fel de um peixe, remédio recomendado pelo arcanjo Rafael (Tb 2,9-10; 11,1-15). Como Jó, Tobit é um homem justo atingido pelo infortúnio e que, pela sua perseverança, vence a dificuldade e passa a uma situação de vida ainda melhor do que a anterior, numa ilustração da crença cristã de que nem todo o sofrimento é punitivo: “não é verdade que todo o sofrimento seja consequência da culpa e tenha caráter de castigo. [...] O sofrimento tem caráter de prova. [...] [O sofrimento]

oferece a possibilidade de reconstruir o bem no próprio sujeito que sofre” (*Salvifici doloris*, 11-12). O paralelo com Simão é possível: inocente, é acometido pela cegueira, e o que deveria ser um infortúnio garante-lhe uma mudança de perspectiva. A menção ao arcanjo Rafael, aliás, salienta uma possível concordância entre os dois romances peixotianos: como Simão, o mestre Rafael é parcialmente cego e se destaca por uma visão diferenciada da realidade e pela atitude assertiva, de tentativa de mudança.

Muitas vezes, “o transgressor se transforma em restaurador e até em fundador da ordem que ele de algum modo havia antecipadamente transgredido” (GIRARD, 2004, p. 59). Simão, filho perseguido, é o único a tentar, de forma ativa, reparar a aliança destruída. Simão reconcilia o sobrinho com a história da família (repassa a Francisco o endereço de Marta) e instaura a ancestralidade por meio da palavra: “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” (PEIXOTO, 2008, p. 34).

A história interminável narrada por Simão durante o trabalho na oficina é uma narrativa ancestral, que estabelece elos entre avô, pai e neto:

Falando em termos absolutos, são meus predecessores aqueles homens que não têm nenhuma vivência contemporânea às minhas. Nesse sentido, o mundo dos predecessores é aquele que existia antes de meu nascimento e que não posso influenciar mediante nenhuma interação realizada num presente comum. Todavia, existe entre memória e passado histórico um recobrimento parcial que contribui para a constituição de um tempo *anônimo*, a meio caminho entre o tempo privado e o tempo público. O exemplo canônico disso é o dos relatos recolhidos da boca dos *ancestrais*: meu avô pode ter-me contado, na minha juventude, acontecimentos relacionados com seres que não pude conhecer. Também se torna porosa a fronteira que separa o passado histórico da memória individual [...]. A memória do ancestral está numa intersecção parcial com a memória de seus descendentes, e essa intersecção se dá num presente comum que pode, ele mesmo, apresentar todos os graus, desde a intimidade do nós até o anonimato da reportagem. Estende-se assim uma ponte entre passado histórico e memória, pela narrativa ancestral, que opera como um *elo* da memória em direção ao passado histórico, concebido como tempo dos mortos e tempo anterior ao meu nascimento (RICOEUR, 2012b, p. 194).

Com efeito, Simão é “o grande mediador em *Cemitério de pianos*” (SUELOTTO, 2012, p. 152). Enquanto trabalha, profere “histórias memorialísticas, que conectam o presente ao passado. Histórias que auxiliam os protagonistas a conhecer um pouco mais sobre si mesmos” (SUELOTTO, 2012, p. 152). Filho, irmão e tio, Simão é simultaneamente um elemento perturbador e agente de restauração dos laços familiares. Como o apóstolo Simão Pedro é rocha, pedra sobre a qual se edifica a Igreja (Mt 16,18), o Simão peixotiano, pedra rejeitada, torna-se a pedra angular (Sl 118 (117),22).

3.2.2.3 Marta e Maria: de Betânia a Benfica

A partir da transtextualidade, nosso olhar se volta para a família de Betânia, íntima de Jesus Cristo. Marta, Maria e Lázaro formam um lar apocalíptico: unidos, têm fé na pregação evangélica e experimentam na própria casa uma prévia da ressurreição de Cristo. É nesse lar que Jesus buscava “repouso e refrigério quando Jerusalém o rejeitava” (HABERSHON, 2003, p. 120).

São três os episódios evangélicos em que os irmãos de Betânia são mencionados. Em Lc 10,38-42, Cristo se dirige ao povoado em que os irmãos vivem. Marta o recebe em sua casa e, diligentemente, põe-se a trabalhar. Maria, por sua vez, fica sentada aos pés de Jesus, o que irrita a irmã: “Senhor, a ti não importa que minha irmã me deixe assim sozinha a fazer o serviço? Dize-lhe, pois, que me ajude” (Lc 10,40). Cristo responde: “Marta, Marta, tu te inquietas e agitas por muitas coisas; no entanto, pouca coisa é necessária, até mesmo uma só. Maria, com efeito, escolheu a melhor parte, que não lhe será tirada” (Lc 10,42). Dessa passagem, depreende-se que Maria tem caráter mais contemplativo e Marta – considerada a filha mais velha segundo a tradição – é ativa.

Santo Agostinho, em uma de suas homilias, afirma que “Marta y María eran dos hermanas no solo en la carne, sino también en la devoción. Ambas se adherieron al Señor, ambas le sirvieron en unidad de corazón cuando estaba físicamente presente” (*Sermón* 103,2). As duas irmãs formam uma “unidade de coração” e demonstram seu respeito e amor para com Jesus Cristo à sua maneira. Na interpretação agostiniana, Marta é figuração da vida presente (com os afazeres da vida terrena), e Maria é imagem das realidades futuras (contemplação da face de Deus). Marta é multiplicidade; Maria, unidade (cf. *Sermón* 103,3; 104,3).

Os traços característicos (e opostos) das irmãs se confirmam no episódio da morte e ressurreição de Lázaro: “Quando Marta soube que Jesus chegara, saiu ao seu encontro; Maria, porém, continuava sentada, em casa” (Jo 11,20). A Cristo, num misto de súplica e repreensão, Marta diz: “Senhor, se estivesse aqui, meu irmão não teria morrido. Mas ainda agora sei que tudo o que pedires a Deus, ele te concederá” (Jo 11,21-22). Indo ao encontro de Cristo, Maria apenas replica a fala da irmã mais velha. Comovido, Jesus chora e traz seu amigo de volta à vida.

A terceira aparição da família de Betânia nos Evangelhos ocorre uma semana antes da sexta-feira da Paixão, na festa em casa de Simão, o leproso (Mt 26,6-13; Jo 12,1-11). Lázaro, ressuscitado, era um dos convivas; Marta servia à mesa; Maria ungiu os pés e a cabeça de Cristo com perfume de nardo puro. A tradição vê nessa festa um prelúdio da última ceia e da morte sacrificial na cruz (cf. MIEN, 1998, p. 205): na unção com perfumes, “Maria coloca-se aos pés de Jesus em atitude humilde de serviço” (BENTO XVI, 2010), adiantando o episódio bíblico do lava-pés (Jo 13,1-20).

A família de Betânia é um exemplo da fusão escriturística entre o sublime e “o caseiro e cotidiano” (AUERBACH, 2013, p. 19). O Messias é acolhido não em palácios ou templos, mas na intimidade do ambiente doméstico. Jesus Cristo veio ao mundo

não como herói ou como rei, mas como um homem da mais baixa extração social; os seus primeiros discípulos foram pescadores e artesãos, movimentava-se no mundo cotidiano do povo palestino, falava com publicanos e prostitutas, com pobres, doentes e crianças; e nem por isso suas ações e palavras deixaram de ter a mais elevada e a mais profunda dignidade; foram mais importantes do que tudo o que aconteceu em qualquer outro tempo (AUERBACH, 2013, p. 61).

O Verbo encarnado, homem-Deus, atento à realidade dos mais pobres e desprezados, traduz em si a dualidade do Verbo bíblico. A Bíblia, como constata Auerbach,

produz um novo estilo elevado, que não despreza absolutamente o cotidiano, e que incorpora em si o realismo sensorial, até o feio, o indigno, o fisicamente baixo; ou, se se preferir exprimir isto de maneira contrária, surge um novo *sermo humilis*, um estilo baixo do tipo que seria aplicável somente à sátira e à comédia, mas que ora se estende muito além do seu território original, atingindo o mais elevado e o mais profundo, até o sublime e o eterno (2013, p. 62).

Os quatro Evangelhos introduzem a imagem de Deus sob novo ângulo: próximo às realidades humanas, ele cura os doentes e salva os pecadores (cf. Lc 5,31-32), e suas palavras têm como horizonte “as situações de vida” (MENDONÇA, 2015, p. 151). Os seguidores de Jesus são pescadores sem instrução, cobradores de impostos, viúvas, prostitutas, crianças e, ocasionalmente e às escondidas, fariseus. Desse modo, o Cristianismo funde a *sublimitas* e a *humilitas* (cf. AUERBACH, 2013, p. 132), inserindo a palavra de Deus “no plano da vida comum” (MENDONÇA, 2015, p. 44). O binômio sagrado e profano, sublime e baixo reflete-se na oposição entre ação (Marta) e contemplação (Maria) (cf. MENDONÇA, 2015, p. 162): as irmãs de Betânia seriam um exemplo de como se devem conciliar vida secular e espiritualidade.

Peixoto realiza a transferência dos acontecimentos bíblicos a outro contexto (cf. AUERBACH, 2013, p. 139), acomodando “o sublime e sagrado numa realidade [...] contemporânea” (AUERBACH, 2013, p. 149). Destarte, Marta, Maria, Lázaro e Simão são transpostos parodicamente para a freguesia de Benfica, em Lisboa. Como nos Evangelhos, as personagens de *Cemitério de pianos* são de origem simples e exercem atividades enraizadas no cotidiano: são carpinteiros (os Lázaros e Simão), operárias (Maria), enfermeiras (mulher do maratonista), donas de casa (a viúva do patriarca, Marta e a mulher de Francisco Lázaro neto).

Da mesma forma que seu paradigma hipotextual, Marta se ocupa das atividades domésticas. Marta de Betânia, como atestam as passagens evangélicas, é ativa e diligente, sempre a primeira a receber seu mestre; na tradição católica, é considerada padroeira dos anfitriões. Marta de Benfica também recebe visitas: da mãe e da irmã, da amante do marido e, anos depois, do sobrinho, Francisco Lázaro. Essa anfitriã, entretanto, está prostrada. Em sua indiferença para com os deveres de mãe e esposa, temos um eco paródico-demoníaco da queixa de Marta a Jesus sobre sua irmã: “Noutra ocasião, a Marta teria ralhado com a Elisa por não estar a ajudá-la, [...] mas já anoiteceu, é sexta-feira [...]. O corpo da Marta é enorme” (PEIXOTO, 2008, p. 150).

A felicidade de Marta, tão promissora no retrato do Rossio, é destruída pela pessoa que lhe era mais próxima: Maria. Durante a adolescência, as filhas de Francisco Lázaro eram boas amigas: Marta, mais velha, tomava a dianteira nas novas experiências (foi a primeira a auxiliar a mãe nas tarefas domésticas, a namorar e a se casar); por esse motivo, era admirada por Maria, que se punha aos pés de Marta para ouvir suas histórias, tal como a Maria bíblica ficava aos pés de Cristo. A disjunção entre as irmãs ocorre na tarde em que Marta sai à procura do marido e o vê no cemitério de pianos com Maria: “A boca do seu marido a cravar-se no pescoço de uma mulher. [...] A Marta, em silêncio, deu dois passos para trás. [...] Só depois, devagar, viu a mulher que saía do cemitério de pianos. Era a Maria” (PEIXOTO, 2008, p. 226).

Após sofrer essa dupla traição, Marta assume a atitude costumeira na família, ou seja, cala-se: “Muda, sozinha, caminhou até a casa. O mundo, dentro e fora de si, era uma construção de lâminas em que não podia tocar” (PEIXOTO, 2008, p. 231). Não se pode tocar nas lâminas: os sofrimentos não são enfrentados. O silenciamento e a denegação, contudo, não são capazes de refrear manifestações diante da experiência traumática:

Sem que ninguém soubesse, sem que ela própria pensasse nisso, foi nesse dia que a Marta começou a engordar. Com movimentos lentos, abriu uma porta do armário, tirou uma lata de bolos de banha, secos, duros, cobertos por canela e açúcar, e sentou-se a comê-los. O seu olhar embaciava-se no ar vazio. Não conseguia pensar na Maria. Era-lhe insuportável. Ainda a mastigar o último bolo de banha, deu dois passos até à bancada que ficava por baixo da janela e segurou um prato de esmalte cheio de toucinho assado, frio. Apanhou uma faca na gaveta dos talheres, apanhou o cesto do pão e sentou-se a comer. Quando começou a ficar embuchada, bateu com a mão fechada no peito (PEIXOTO, 2008, p. 231-232).

A partir de então, Marta se configura como uma personagem grotesca, em “estado de transformação” (BAKHTIN, 1987, p. 21), afastando-se da esfera apocalíptica. Rapidamente, a jovem esbelta vira um ser disforme, gigante, pesado (cf. PEIXOTO, 2008, p. 193). Seu processo de desumanização é expresso pela linguagem: já não é mulher, mas “volume apenas de carne” (PEIXOTO, 2008, p. 153), sem vontade própria ou desejo de viver. Seu peso aumenta de forma grotesca, a ponto de ela não caber mais na carreta do marido: quando se dirigiam a Lisboa, “Marta ia sentada num cadeirão, na parte de trás da camioneta” (PEIXOTO, 2008, p. 152), erguida por seis homens, tal qual um objeto qualquer. A imagem de Marta viajando sentada sobre o carro é de humilhação e perda da integridade. Pelas ruas de Lisboa, Marta vira uma atração digna de um show de aberrações:

a última coisa a ser carregada foi o cadeirão da sala. O marido da Marta pediu ajuda a dois amigos que, ao mesmo tempo, fizeram toda a sua força para conseguirem erguer a Marta e pousá-la na parte de trás da camioneta: o marido a empurrar-lhe o rabo, um homem a agarrar-lhe por baixo dos braços e o outro a agarrar-lhe pela cintura. [...] a Marta pôs-se de pé, deu alguns passos envergonhada e sentou-se no cadeirão. Enquanto a camioneta avançava pelas ruas, sempre que parava nos semáforos, as pessoas detinham-se nos passeios, ficavam a olhar para ela e apontavam na sua direcção porque nunca tinham visto ninguém assim: [...] o corpo da Marta transbordava em ondas de carne e de pele que cobriam o cadeirão [...] as suas faces estavam coradas com um tom de vermelho vivo (PEIXOTO, 2008, p. 75-76).

A assustadora metamorfose não dá tréguas. O maratonista, ao recordar-se de uma das visitas da mãe e de Maria à casa de Marta, descreve a aparência da irmã mais velha:

Nessa manhã, a Marta era já muito gorda. Os seus ombros eram grossos na camisa de dormir, os seus braços eram grossos, a barriga era um vulto redondo e alto sob a roupa da cama, as pernas eram grossas. Dentro daquela manhã e dentro de tudo o que se sabia então, era impensável que a Marta continuasse a engordar até ao tamanho que tem hoje, até ao tamanho que tinha na véspera da minha partida quando fui me despedir (PEIXOTO, 2008, p. 108).

A família contempla estarecida e silenciosamente a desfiguração de Marta, dando seguimento à postura de denegação:

Em poucos meses, o seu corpo tornou-se disforme. [...] O meu pai, a Maria, todos assistíamos às mudanças do seu corpo, mas não dizíamos nada. Aos domingos, quando a Marta chegava com a Elisa pela mão, quando o marido dela chegava alguns minutos depois e nos sentávamos todos à mesa para almoçar, ninguém comentava a maneira como a Marta segurava cubos de entrecosto e os roía, rapidamente, uns atrás dos outros, com os lábios untados e com os olhos cada vez mais pequenos, afundados na cara redonda (PEIXOTO, 2008, p. 237).

Marta, descontrolada e obesa, é a versão demoníaca da personagem bíblica. A laboriosidade da anfitriã evangélica era, para Elredo de Rieuvaulx, uma forma de exercer o autodomínio: “mientras necesitamos comer y beber, debemos trabajar. Pero cuando sintamos la tentación del deleite, hemos de controlar nuestro cuerpo con las vigílias, el ayuno. Esta es la parte de Marta” (*Sermón* 19,I,9). Na interpretação do abade inglês, o trabalho diligente de Marta moderaria os apetites da carne. De acordo com Bakhtin, “no sistema de imagens da Antiguidade, o comer era inseparável do *trabalho*. Era o coroamento do trabalho e da luta. *O trabalho triunfava no comer*” (BAKHTIN, 1993, p. 246). A deglutição, ligada à vida corporal, marca o encontro do corpo grotesco com o mundo pela absorção do alimento (cf. BAKHTIN, 1993, p. 245). Sendo a refeição um triunfo do homem sobre o mundo, “tristeza e comida são incompatíveis” (BAKHTIN, 1993, p. 247). Em Marta, a interação do corpo com o mundo é destrutiva: tristeza e comida passam a ser sinônimos.

A compulsão por comida é a estratégia de sobrevivência ao alcance, válvula de escape diante do sofrimento: “Por um instante, de novo, a imagem da cabeça do marido a afundar-se no pescoço da nossa irmã. A Marta, sozinha, contraía o rosto e fugia dessa imagem, comia uma panela inteira de batatas cozidas, assava uma fãrinheira” (PEIXOTO, 2008, p. 237). É também a comer irrefreável e automaticamente que Marta espera o retorno do marido depois das noitadas: “Fica sentada, com a lata pousada ao fundo da barriga, sobre a ponta dos joelhos. O braço direito repete o movimento de tirar bolachas da lata e levá-las à boca. Desaparecem-lhe bolachas entre os lábios. Às vezes, lembra-se e esquece-se do marido que ainda não chegou” (PEIXOTO, 2008, p. 153). Para Marta, comer é uma tentativa de evasão.

Os anos se passam. Após a reabertura do cemitério de pianos e a descoberta de uma misteriosa caixa de medalhas, Francisco Lázaro recebe do tio, Simão, a sugestão de visitar uma tia desconhecida, Marta. A transposição da ressurreição de Lázaro é nítida: na passagem evangélica, Jesus chega a Betânia atrasado e Marta credita à sua ausência a morte do irmão. Como Cristo, Francisco dirige-se à casa de Marta e de Elisa devido à morte de um Lázaro: “apanhei um comboio mais para saber do meu pai do que para conhecê-las” (PEIXOTO, 2008, p. 274).

Quando Jesus ordena que abram a sepultura de Lázaro, Marta se interpõe e objeta: “Senhor, já cheira mal: é o quarto dia!” (Jo 11,39). Isso não foi impedimento, porém, para que Cristo ressuscitasse o amigo morto. Enquanto, na Bíblia, o traço grotesco é o retorno à vida de um corpo putrefato, no romance apresenta-se um corpo vivo em estado de decomposição. Ao chegar à casa de Marta e Elisa, o filho do maratonista vê uma ruína; obesa e inválida, a tia exala um odor nauseabundo que recende por todos os ambientes:

havia um cheiro repulsivo que aumentava. Era um cheiro que estava dentro das paredes, do chão, do tecto; estava dentro de todos os objectos porque era um cheiro que enchia todo o ar e que o tornava sólido. [...] O cheiro que enchia o quarto, que nascia nos refegos da sua pele, era uma mistura de comida quente: sopa: e suor (PEIXOTO, 2008, p. 172-173).

Acamada em decorrência do peso adquirido ao longo dos anos, Marta é uma imagem triste e grotesca, caracterizada pelo excesso (cf. BAKHTIN, 1993, p. 265) e pela condição ambivalente (cf. BAKHTIN, 1993, p. 22) de morte em vida: “Sorria-me com quatro ou cinco dentes podres e gastos por uma pasta de comida que os cobria. [...] Era um corpo deitado durante anos sobre os mesmos lençóis: uma mancha castanha à volta desse corpo” (PEIXOTO, 2008, p. 173). Prostrada, vive “à espera de nada” (PEIXOTO, 2008, p. 178).

Entretanto, existem elementos de ressurreição. A chegada repentina do sobrinho reaviva em Marta a lembrança do irmão, morto em Estocolmo: “Na sua voz, o meu pai era humano e vivia outra vez, era um homem, era um rapaz” (PEIXOTO, 2008, p. 175). Pelos relatos orais, recortes de periódicos coligidos e pela fotografia (inserida paratextualmente na narrativa), o pai desconhecido ressuscita e se revela ao filho.

Tempos depois, Francisco Lázaro recebe uma carta de Elisa comunicando o falecimento de Marta: “faleceu na semana passada, serena” (PEIXOTO, 2008, p. 274). A morte é o reencontro de Marta com sua integridade: “aquela mulher gorda, imensa, estendida numa cama suja, tinha sido lavada, vestida com roupas limpas e, finalmente, apresentada com dignidade” (PEIXOTO, 2008, p. 274). Refletindo sobre a situação de Marta e Elisa, Francisco Lázaro neto resume a sina de ambas: “a minha tia, em dias passados, tinha sido uma menina. Também a minha prima, noutros dias, tinha sido uma menina. E foi assim que as vi: meninas mortas e abandonadas. Havia de ser assim que voltaria a vê-las mais tarde, sempre que me lembrava delas” (PEIXOTO, 2008, p. 275).

Maria integra o rol de meninas mortas e abandonadas do clã de Francisco Lázaro. Dois anos mais nova que Marta, sonhadora e de temperamento romântico, é a filha mais aplicada de Francisco Lázaro (cf. PEIXOTO, 2008, p. 77). Seu caráter contemplativo a aproxima de

sua homônima bíblica. Maria de Betânia “escolheu a melhor parte, que não lhe será tirada” (Lc 10,42), ficando aos pés de Jesus Cristo para ouvir suas palavras enquanto a irmã mais velha executava os trabalhos domésticos. Também no jantar em Betânia, Maria põe-se aos pés de seu mestre para ungi-lo com perfumes. Esse gesto denota profunda reverência, uma vez que o abaixamento representa “na cultura oriental e bíblica uma manifestação de respeito ou o reconhecimento de uma autoridade” (MENDONÇA, 2015, p. 156-157).

A Maria de Benfica escondia-se no cemitério de pianos para ler não as palavras de Cristo, mas pilhas de romances de amor (PEIXOTO, 2008, p. 77). Quando solteira, sentada aos pés de Marta (cf. PEIXOTO, 2008, p. 209), ouvia a irmã mais velha narrar histórias sobre namoros adolescentes. Adulta, contraria seu perfil contemplativo ao trabalhar numa fábrica de roupas de baixo femininas (cf. PEIXOTO, 2008, p. 74).

O romantismo de Maria e seu desejo de realizar as mesmas experiências vivenciadas por Marta levam-na a transgredir um dos códigos familiares mais sagrados, traindo a própria irmã. Como visto anteriormente, Marta e Maria nunca se referiram ao assunto: a animosidade, explícita no domingo das vinhas (cf. item 3.2.2.1), não foi levada adiante por Marta. Os traumas familiares são abafados e esquecidos em função daquele que, para as personagens, é o trauma maior, primordial: a violência paterna. A fim de sustentar a aliança, é necessário que a traição de Maria, bem como o incidente entre Francisco e Simão, sejam denegados.

O “castigo” de Maria foi encontrar um esposo violento como o pai. De temperamento explosivo, o marido não compreende os devaneios românticos da esposa:

Atirou o braço de encontro à estante e derrubou. Todos os romances de amor sobre. A colcha da cama e como. Se estivesse louco e como se estivesse. Louco. Começou a rasgá-los com. As duas mãos [...] E o marido da Maria, por fim, parou os braços. [...] E, através das lágrimas que pendiam das pestanas da Maria, o monte de papéis rasgados sobre a cama: Sabrinhas rasgadas, Biancas rasgadas, Júlias rasgadas: era um vulto informe e brilhante (PEIXOTO, 2008, p. 184-185).

A sonhadora Maria se transforma em uma mulher moída, dorida (cf. PEIXOTO, 2008, p. 193). Numa inversão demoníaca, o abaixamento mariano aos pés de Cristo se converte, no romance, em expressão de opressão e subserviência: “A Maria era muito mais alta do que o namorado mas, ao lado dele, encolhia-se, dobrava as costas para ficar da sua altura. Ele esticava-se todo, punha o peito para fora e levantava o queixo” (PEIXOTO, 2008, p. 131). Já no tempo de namoro, pois, anuncia-se a aliança desigual: Maria se rebaixa (despoja-se de seus românticos ideais de amor e de família) a fim de permanecer ao lado de um homem pequeno –

condição física que expressa a mesquinhez de seu caráter. Em Betânia, estar aos pés de Cristo é um gesto reverente; em Benfca, é humilhação servil.

Maria tem a infelicidade de encontrar, no marido, uma versão piorada do pai, com a agressividade potencializada. Em seu lar, concretiza-se o rebaixamento e inversão do papel masculino na família. São Paulo institui o homem como cabeça do casal:

Sede submissos uns aos outros no temor de Cristo. As mulheres o sejam a seus maridos, como ao Senhor, porque o homem é cabeça da mulher, como Cristo é cabeça da Igreja e o salvador do Corpo. Como a Igreja está sujeita a Cristo, estejam as mulheres em tudo sujeitas aos maridos (Ef 5,21-24).

À mulher, recomenda-se submissão perante a autoridade masculina. Isso não significa, contudo, que o marido pode dispor de sua mulher como bem entender: “Assim também os maridos devem amar suas próprias mulheres, como a seus próprios corpos. Quem ama sua mulher ama-se a si mesmo” (Ef 5,28). Demoniacamente, o cabeça do casal, guardião da unidade, é o agente da destruição familiar, e sua posição de poder, levada ao extremo, culmina em atos de opressão. A figura do pai de família como autoridade máxima é representada sob uma perspectiva “degradante” (BAKHTIN, 1993, p. 162).

Os alicerces já fragilizados do casamento de Maria são solapados definitivamente na noite em que o marido ousa desviar sua violência para outro alvo: a viúva de Francisco Lázaro. Ao ver a mãe caída no chão, Maria inflama-se de ira contra o esposo e supera o abaixamento moral a que se submetera até então. A proteção entre os membros da família e a posição externa do marido são patentes: Maria nunca impediu que Francisco Lázaro agredisse a esposa; porém, é-lhe inaceitável que o marido levante a mão contra a mãe. O falecido patriarca narra:

A Maria atravessa a cozinha directa a ele, agarra-o e torce-lhe um braço atrás das costas. À mesma velocidade, leva-o para o corredor. Mais alta, com mais força, leva-o. Ele é como uma criança calada e aflita, com medo de falar e ser pior, com medo de reagir e ser pior. A Maria abre a porta da rua e atira-o para as sombras das escadas. Fecha a porta num estrondo, como se despertasse com um tiro. [...] Caminha devagar para a cozinha e encontra a minha mulher já de pé. Não dizem nada (PEIXOTO, 2008, p. 285-286).

A inversão de papéis é instantânea: agora, é o marido quem tem medo “de reagir e ser pior”. No entanto, a desmedida de Maria terá seu preço futuramente. Na ocasião da visita do sobrinho, Marta lhe mostra um retrato fotográfico de Maria quando criança. Dela, o leitor não sabe o destino: Francisco apenas informa que a história de sua morte “era demasiado triste para ser contada” (PEIXOTO, 2008, p. 177). Conhecendo a trajetória da personagem, pode-se

inferir que ela foi assassinada pelo marido. Entretanto, Maria é uma vítima não só da violência doméstica, mas também da denegação:

As vezes em que a minha mãe me falava das minhas tias eram palavras leves na sua voz, eram como brisas. Para além do meu tio, o meu pai tinha duas irmãs. A mais nova morreu de uma maneira trágica, tão trágica, sombria, de uma maneira que ninguém ousava comentar, de uma maneira que, ao ser pensada, exigia um baixar de olhos e um silêncio sublinhado, como se a sua morte fosse culpa de todos (PEIXOTO, 2008, p. 166).

E assim o era: o silêncio diante das atrocidades não exime o restante da família de culpa. A denegação, mais do que mero fechar de olhos, é um pacto com a violência. Pai, mãe, irmãos: todos são cúmplices, e sobre todos recai a responsabilidade pela morte de Maria.

De acordo com Iser, “Somos nós [leitores] que damos vida ao texto. É óbvio que este deve oferecer uma certa dose de referências no que concerne à sua concretização” (1999, p. 5). Nesse sentido, a construção hipertextual empreendida por José Luís Peixoto em *Nenhum olhar e Cemitério de pianos* apresenta a nós, leitores, uma série de referências extraídas do imaginário cristão, porém libertando-as da limitação dos sentidos imposta pela exegese sagrada. A transposição paródica hipertextual potencializa a força das imagens escriturísticas evocadas por Peixoto, propiciando que os elementos bíblicos, tão familiares ao público-leitor, conduzam a novos caminhos interpretativos.

4 A REPETIÇÃO TIPOLOGICO-ESCATOLÓGICA NA NARRATIVA DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO

*“A vida é uma repetição e [...] essa é a beleza da vida.”
(Søren Kierkegaard)*

No posfácio a *O código dos códigos* (FRYE, 2004), Aguiar justifica o interesse de Frye pelo texto escriturístico afirmando que, na Bíblia, encontramos

um tecido de imagens que vão se expondo, se expondo novamente, e novamente, e nesse contínuo retorno vão se redefinindo até revelar-se por completo. [...] Portanto a imagem central da Bíblia [...] é a da transformação [...]. 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. 274-275).

Aguiar reconhece nas Escrituras um processo duplo: a exposição repetitiva de imagens, num contínuo retorno, e uma revelação final completa, quando cessam as repetições. No âmbito da tradição exegética, esse processo é interpretado de acordo com a teoria dos sentidos espirituais tipológico ou alegórico e anagógico ou escatológico (cf. item 2.2.5), segundo a qual existe na Bíblia uma estrutura reiterativa tipológica que ruma a uma finalidade escatológica.

A leitura tipológica cristã é herança e prolongamento da exegese hebraica. De acordo com Daniélou, “es en los profetas donde brota el principio de la tipología” (1966, p. 195). Os profetas veterotestamentários “se reportavam ao passado dos patriarcas para predizer o futuro de Israel” (MARCZYK, 2010b, p. 138), e seus textos proféticos messiânicos “descrevem o reino vindouro como um paraíso, como um novo Êxodo, como um novo dilúvio, criando interação semelhante entre um acontecimento passado e uma eventualidade futura” (MARCZYK, 2010a, p. 12). É por levar em conta o “evento crístico” (RICOEUR, 1978, p. 319) que as interpretações católica e protestante dos livros veterotestamentários são completamente distintas da leitura rabínica (cf. RICOEUR, 1978, p. 7). Depois de Cristo, as leituras tipológicas judaica e cristã se bifurcam: “En realidad, el pueblo judío tenía noticia de una tipología escatológica [...]; incluso admite de buen grado que los episodios de su historia figuran los del fin de los tiempos. Lo que rechaza es que se hayan cumplido en Cristo” (DANIÉLOU, 1966, p. 296).

Opõem-se, assim, uma tipologia judaica escatológica e uma tipologia cristã cristológica, nos termos de Daniélou (cf. 1966, p. 35). Na primeira, as profecias se realizarão em um futuro indeterminado, enquanto que, na segunda, a consumação das profecias já se realizou em Cristo (cf. MARCZYK, 2010b, p. 139). Eliade exemplifica a divergência hermenêutica entre Judaísmo e Cristianismo mencionando os quatro cantos do Servo (Is 42,1-9; Is 49,1-7; Is 50,4-11; Is 52,13-53,12). O Servo Sofredor de Iahweh, para a tradição hebraica, prefigura e personifica os judeus deportados; nos textos neotestamentários e patrísticos, o Servo é prefiguração do Cristo, o Messias que morre crucificado (cf. ELIADE, 1999, p. 295; At 8,26-40).

A atribuição de caráter antecipatório ao passado israelita é um procedimento fundador do Cristianismo, que tem Jesus por chave hermenêutica (cf. MARCZYK, 2010a, p. 16). O Evangelho de São João, por exemplo, está profundamente enraizado na interpretação tipológico-alegórica: “Como Moisés levantou a serpente no deserto, assim é necessário que seja levantado o Filho do Homem, a fim de que todo aquele que crer tenha nele vida eterna” (Jo 3,14). O próprio Cristo recorre abertamente a essa leitura ao confrontar os judeus em Jerusalém: “Se crêsseis em Moisés, haveríeis de crer em mim, porque foi a meu respeito que ele escreveu” (Jo 5,46).

O vocábulo grego *typos* surge pela primeira vez nas epístolas neotestamentárias. Etimologicamente, essa palavra “se refere [...] a uma ‘fôrma oca’ ou ‘molde’” (DAVIDSON, 2004, p. 69), como os usados para cunhar uma moeda: “the Greek word ‘typos’ can mean a mark or impression resulting from a blow, or an image on a coin or statue” (WRIGHT, s.d.). Na Epístola aos Romanos, Paulo afirma ser Adão uma “figura [*typos*] daquele que devia vir” (Rm 5,14); em outra de suas cartas, Paulo ensina que a passagem do Mar Vermelho, o maná e a água saída da rocha são “fatos [que] aconteceram para nos servir de exemplo [*typos*]” (I Cor 10,6). A noção de tipo também aparece no Novo Testamento com outras nomenclaturas (cf. MARCZYK, 2010a; JACKSON, s.d.), como *hypodeigma*, “cópia” (Hb 8,5; 9,24), *parabole*, parábola ou símbolo (Hb 9,9; 11,19), *skia*, “sombra” (Cl 2,17; Hb 10,1) e *állegorein*, alegoria (Gl 4,22-24).

Se o tipo é o molde, o antítipo (*antitypos*) é a concretização: “the person represented by the statue or the image on a coin is the ‘antitype’” (WRIGHT, s.d.). No Novo Testamento, esse vocábulo aparece em Hb 9,24 e em uma das cartas de Pedro, na qual o apóstolo explica aos judeus da Diáspora que o batismo cristão é o antítipo (literalmente, “aquilo que corresponde”) do Dilúvio (cf. I Pd 3,21). Dessa passagem, deduz-se que o molde típico é um “esboço antecipador” (FRYE, 2004, p. 108) de uma realidade antitípica que se concretizará

futuramente. No antítipo, o tipo ressurgue em “um novo contexto, que faz aparecer potencialidades de sentido que o contexto primitivo deixava na obscuridade” (PCB, 1993, II, B, 3). A interpretação alegórica das Escrituras operada pelos primeiros cristãos e pela Patrística inaugura a chamada tipologia testamentária, regida pelo princípio de que “tudo o que acontece no Antigo Testamento é um ‘tipo’ [...] de algo que acontece no Novo” (FRYE, 2004, p. 108).

De acordo com Davidson (2004, p. 65), os *typoi* bíblicos podem consistir em pessoas (como Moisés, que prefigura Jesus Cristo), eventos (três dias de Jonas no interior da baleia, três dias de Jesus Cristo morto no sepulcro) e instituições (o Santuário, tipo do reino dos céus). Habershon (2003) e Jackson (s.d.) expandem essa categorização, considerando típicos declarações (“Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?” (Sl 22(21), repetido por Jesus crucificado em Mt 27,46), ofícios (profetas, sacerdotes e reis prefiguram Jesus, considerado o rei, sacerdote e profeta por excelência), objetos (o maná é tipo da Eucaristia) e lugares (o Monte das Oliveiras é o local de oração tanto de Davi, como de Cristo). A categorização permite verificar que os tipos são figuras sensíveis e concretas de uma realidade espiritual (cf. JOÃO PAULO II, 2006, p. 151).

As noções de símbolo e tipo se distinguem. Quanto a isso, Carvalho (2012) sublinha que

Tanto os tipos como os símbolos apontam para alguma coisa. Eles, porém, diferem no seguinte: 1) um símbolo é um sinal, enquanto um tipo é um modelo ou uma imagem de alguma outra coisa; 2) um símbolo pode referir-se a algo do passado, do presente ou futuro, enquanto um tipo sempre prefigura algo da realidade futura (CARVALHO, 2012).

O tipo também difere da analogia. Como assinala Davidson (2004, p. 69), a analogia descobre correspondências naturais, semelhanças, aproximações; o tipo, por sua vez, não é um símile, mas molde e prefiguração; embora sendo outro, corresponde plenamente ao antítipo por ele augurado.

Os textos patrísticos costumam trazer o termo *figura* em lugar de tipo. Auerbach opta pela mesma terminologia, estudando a permanência da “interpretação figurar” (AUERBACH, 2013, p. 62) nas obras literárias do Ocidente. O emprego do vocábulo *figura* implica a compreensão do processo tipológico como vínculo entre “o que prefigura, figura e pós-figura” (MARCZYK, 2010a, p. 8). A ligação entre a figura típica e sua consumação antitípica é chamada por Auerbach de “alusão figurar” (2013, p. 143; p. 170). Qualquer que seja a

terminologia adotada, o ponto comum é a leitura da Bíblia segundo um método hermenêutico regido pelo princípio de prefiguração e concretização, numa apropriação do antigo pelo novo.

Em seu estudo dos procedimentos interpretativos explorados pelos Padres da Igreja, Todorov (1980, p. 108) enumera alguns aspectos da tipologia testamentária, dos quais destacamos dois: a realização completa e a relação de cumprimento. Segundo o princípio de completude da realização, os acontecimentos típicos devem ser repetidos nos antítipos de forma clara, por meio de analogias suficientes e de pormenores exatos (cf. HABERSHON, 2003, p. 16); caso esses elementos inexistam, não estamos diante de tipo e antítipo, mas de um exemplo histórico (cf. TODOROV, 1980, p. 108) ou iluminação (cf. HABERSHON, 2003, p. 14). Referentemente à relação de cumprimento, Todorov explica ser “necessário haver uma gradação entre os dois factos em favor do segundo: o primeiro anuncia o segundo, o segundo cumpre o primeiro. [...] pô-los no mesmo plano seria uma heresia segundo a óptica cristã” (1980, p. 108). De acordo com esse critério, ambos os Testamentos devem ser lidos num processo de “iluminação recíproca” (PCB, 1993, III, A, 2), porém sempre salvaguardando o privilégio (cf. TODOROV, 1980, p. 100) do Novo sobre o Antigo. Sendo antítípicos, os textos neotestamentários são “ultrapassagem” (PCB, 1993, IV, A, 1) daquilo que fora esboçado na antiga aliança.

No Art. 3, IV do *Catecismo da Igreja Católica*, intitulado “O Cânon das Escrituras”, lê-se:

A Igreja, já nos tempos apostólicos, e depois constantemente em sua Tradição, iluminou a unidade do plano divino nos dois Testamentos graças à *tipologia*. Esta discerne, nas obras de Deus contidas na Antiga Aliança, prefigurações daquilo que Deus realizou na plenitude dos tempos, na pessoa de seu Filho encarnado.

Por isso os cristãos leem o Antigo Testamento à luz de Cristo morto e ressuscitado. Esta leitura tipológica manifesta o conteúdo inesgotável do Antigo Testamento. [...] De resto, também o Novo Testamento exige ser lido à luz do Antigo. [...] Segundo um adágio antigo, o Novo Testamento está escondido no Antigo, ao passo que o Antigo é desvendado no Novo: “Novum in Vetere latet et in Novo Vetus patet” (CIC 128-130).

Os eventos veterotestamentários são, portanto, “etapas intermediárias” (CIC 130) do plano divino a ser cumpridas plenamente no Novo Testamento. A história da salvação seria, grosso modo, uma série de repetições, quadros que serão retomados nos evangelhos e nas epístolas apostólicas (cf. HABERSHON, 2003, p. 11). A interpretação de que o Novo Testamento é “a chave básica para destrancar o significado do Antigo” (DAVIDSON, 2004, p. 62) é corroborada pelo testemunho da conversão de Santo Agostinho ao Cristianismo: nas *Confissões*, o santo filósofo afirma só ter compreendido o papel (e até mesmo o valor

literário) do Antigo Testamento após ouvir as palavras de Santo Ambrósio, bispo de Milão, o qual baseava suas homilias no sentido alegórico defendido por Orígenes (cf. *Confissões*, V, 14; BENTO XVI, 2012, p. 144; p. 199).

Auerbach considera a leitura tipológica testamentária, devido à relação de cumprimento, uma “interpretação reinterpretativa” (2013, p. 41) que desvaloriza o Antigo Testamento ao convertê-lo “numa série de ‘figuras’, isto é, prenúncias e alusões prévias do aparecimento de Jesus e dos acontecimentos concomitantes” (AUERBACH, 2013, p. 41). O filólogo alemão afirma que a interpretação figural introduz elementos novos e estranhos à escritura prévia:

Quando, por exemplo, um acontecimento como o do sacrifício de Isaac, é interpretado como uma prefiguração do sacrifício de Cristo, de maneira que no primeiro, por assim dizer, anuncia-se e promete-se o segundo, e o segundo “cumpre” o primeiro – *figuram implere* é a expressão para isto –, cria-se uma relação entre os dois acontecimentos que não estão unidos nem temporal, nem causalmente – uma relação impossível de ser estabelecida de forma racional e numa dimensão horizontal [...]. Só é possível estabelecer esta relação quando se unem os dois acontecimentos, verticalmente, com a providência divina (AUERBACH, 2013, p. 63).

Talvez “desvalorização” seja uma palavra muito forte, mas não se pode negar que, segundo a hermenêutica cristã, o texto neotestamentário suplanta o do Antigo Testamento. Quanto a esse aspecto, Girard esclarece: “o Novo Testamento se considera tributário do Antigo e sobre ele se apoia. Um e outro participam do mesmo empreendimento. [...] a iniciativa cabe ao Antigo, mas é o Novo que a leva até seu termo e que a realiza de modo decisivo e definitivo” (2004, p. 137). Isso está manifesto na penúltima estrofe do hino *Pange lingua*, de São Tomás de Aquino, entoado até hoje nas igrejas católicas:

*Tantum ergo Sacramentum
Veneremur cernui:
Et antiquum documentum
Novo cedat ritui:
Præstet fides supplementum
Sensuum defectui* (TOMÁS DE AQUINO, *Officium corporis Christi*, véspera 2, hino 1)²².

A transfiguração de Cristo (Mt 17,1-8; Mc 9,2-8; Lc 9,28-36) ajuda a ilustrar a relação tipológica entre os testamentos. Nessa passagem bíblica, Jesus sobe o monte Tabor levando

²² Em livre tradução: “Tão sublime Sacramento/ adoremos prostrados:/ E o antigo documento/ dê lugar ao novo rito:/ a fé venha suplementar/ os sentidos faltantes”. A tradução utilizada no cancionário católico não se afasta do sentido original: “Tão sublime Sacramento/ adoremos neste altar/ Pois o Antigo Testamento/ deu ao Novo seu lugar:/ venha a fé por suplemento/ os sentidos completar”.

apenas três de seus apóstolos – Pedro, Tiago e João, os mesmos que o acompanharão em sua agonia, semanas depois, no Monte das Oliveiras. De acordo com Bento XVI (2007, p. 262-263), o episódio da transfiguração se relaciona tipologicamente com a subida de Moisés ao monte Sinai (Ex 24) acompanhado por Aarão, Nadab e Abiú. No topo do Tabor, Cristo se eleva aos céus e, em meio às nuvens, é ladeado por duas personagens seminais na tradição judaico-cristã: Moisés (representante da Lei) e Elias (representante dos profetas). Ambos são esboços antecipatórios de Cristo e, aparecendo ao seu lado, demonstram que “a lei e os profetas falam com Jesus, falam de Jesus” (BENTO XVI, 2007, p. 265). Com rosto e vestes resplandecentes, Jesus dá a conhecer aos três apóstolos mais chegados sua verdadeira identidade. A manifestação antitípica consiste, pois, na plenitude da revelação, a irrupção dos sentidos que, nos tipos, eram apenas latentes. Moisés e Elias são figuras do Transfigurado (cf. BENTO XVI, 2007, p. 265).

A transfiguração de Cristo é um movimento bidirecional, pois “*realiza o passado*: a criação, com a manifestação da verdadeira imagem de Deus, o Sinai, a lei, os profetas; e *antecipa o futuro*: a glória da Ressurreição, a segunda vinda, o esplendor final dos justos” (CANTALAMESSA, 2001, p. 11). O advento do antítipo transfigurador tem sentido anagógico, remetendo à “transfiguração escatológica, a que acontecerá no tempo final” (CANTALAMESSA, 2001, p. 12). Embora considere a plenitude dos tempos já concretizada na encarnação de Jesus, a tipologia cristológica permanece escatológica, aguardando a vinda definitiva de Cristo e a instauração da Jerusalém celeste.

Ao se tomar eventos, pessoas e instituições como prefigurações divinamente ordenadas (cf. DAVIDSON, 2004, p. 69), a interpretação tipológica judaico-cristã confere sentido aos acontecimentos e “*exprime o dinamismo em direção ao cumprimento do plano divino*” (CIC 130). Os israelitas foram os primeiros a dar sentido à História, concebendo-a como “*epifania de Deus*” (ELIADE, 1992, p. 105). Os eventos históricos, à luz da tipologia e da ideia de providência divina, são entendidos como sinais. Consequentemente, mais do que estratégia interpretativa, a tipologia é uma forma de compreender o tempo:

a tipologia, enquanto modo de pensar, é na verdade uma teoria da história, ou mais precisamente do processo histórico: isto ela tanto pressupõe quanto sugere. Ela assim supõe haver algum significado ou fim na história, e que mais cedo ou mais tarde algo ocorrerá, algum evento ou eventos que mostrarão este significado ou fim e assim tornar-se-ão um antítipo do que aconteceu antes. [...] Nossa confiança moderna no processo histórico, nossa crença em que, apesar da confusão ou mesmo do caos aparente, os eventos humanos conduzem a algum lugar e apontam para algo, são, provavelmente, um legado da tipologia bíblica (FRYE, 2004, p. 110).

Em *Mito do eterno retorno* (1992), Eliade define os conceitos fundamentais do tempo mítico, próprio das sociedades arcaicas (cf. ELIADE, 1992, p. 5), o qual se vincula aos ritmos cósmicos (cf. ELIADE, 1992, p. 8). As concepções temporais cósmico-mitológicas baseiam-se em recorrências cíclicas “daquilo que existiu antes, ou seja, o eterno retorno” (ELIADE, 1992, p. 87). Na estrutura cíclica, o tempo é “regenerado a cada novo ‘nascimento’ [...], anulando assim sua irreversibilidade. Tudo começa de novo, no princípio, a cada instante” (ELIADE, 1992, p. 87). Na sentença de Eliade, ecoam os versículos do Eclesiastes:

O que foi, será, o que se fez, se tornará a fazer: nada há de novo debaixo do sol! Mesmo que alguém afirmasse de algo: “Olha, isto é novo!”, eis que já sucedeu em outros tempos muito antes de nós. Ninguém se lembra dos antepassados, e também aqueles que lhes sucedem não serão lembrados por seus pósteros (Ecl 1,9-11).

A despeito da aparente similaridade entre a concepção de tempo expressa no Eclesiastes e a ciclicidade mítica, estamos diante de cosmovisões distintas. O pensamento judaico-cristão estabelece o passado como memória, o presente como visão (atenção) e o futuro como espera (cf. AGOSTINHO, *Confissões*, XI, 20). O tempo cíclico mítico não trabalha com a nostalgia, nem com a espera, baseando-se na regularidade: “nada pode acontecer que já não tenha acontecido e nada pode ocorrer senão conformando-se ao já ocorrido. [...] não há futuro que não seja a pura e simples retomada do *passado* que o presente renova. Não há nada a esperar senão o que *deve* retornar” (GALIMBERTI, 2003, p. 131). Por conseguinte, o tempo mítico é protológico, voltado “para o passado ou para o presente como retorno do passado” (GALIMBERTI, 2003, p. 83); no ciclo, não há finalidade, apenas fim (cf. GALIMBERTI, 2006, p. 36).

A cosmovisão judaico-cristã, orientada para a chegada (Judaísmo) e o retorno (Cristianismo) do Messias, compreende o tempo numa perspectiva tipológico-escatológica, “onde no fim (*eschaton*) se realiza o que no início fora anunciado” (GALIMBERTI, 2003, p. 25). Essa visão não é simplesmente linear, mas “*cumulativa e ascensional*” (BOSI, 1998, p. 27): cumulativa, pois o presente traz consigo todo o passado, enriquecendo-o; ascensional, porque o presente se abre ao advento do futuro. Há, desse modo, um fim (*eschaton*), o qual faz transparecer a finalidade (*telos*) de todos os acontecimentos (cf. GALIMBERTI, 2003, p. 105).

A teoria tipológica do processo histórico parte da crença de que os eventos têm “caráter evolutivo” (AUERBACH, 2013, p. 15), sem deixar, com isso, de admitir a circularidade e “o retorno periódico das mesmas situações e dos mesmos acontecimentos”

(RICOEUR, 2006, p. 251). Isso se expressa claramente no ano judaico (vocábulo hebraico *shaná*, também entendido como “repetição”), que incorpora ao tempo circular mítico uma visão de mundo linear, na qual cada ano é único. Se *shaná* é repetição e o verbo *shonê* é mudança, pode-se concluir que o tempo judaico tem um padrão: os anos se repetem, mas em cada um deles novos mistérios são tipologicamente revelados, apontando escatologicamente para a consumação das profecias messiânicas (cf. LOPEZ, s.d.). Da mesma forma, o ano litúrgico cristão repete o ciclo de nascimento, paixão, morte e ressurreição de Cristo continuamente até a manifestação do *eschaton* (cf. ELIADE, 1992, p. 125), quando “não haverá mais tempo” (Ap 10,6) e Jesus se manifestará em todo seu poder: “Naqueles dias, [...] o sol escurecerá, a lua não dará sua claridade, as estrelas estarão caindo do céu, e os poderes que estão nos céus serão abalados. E verá o Filho do Homem vindo entre nuvens com grande poder e glória” (Mc 13,24-26). O calendário ocidental é igualmente cíclico e linear: “our passage through time is circular as well as linear: we constantly pass through ‘the same’ days of the week, the same months, and the same markings of decades, centuries, millennia, with the same oscillation of birth and death” (PICKSTOCK, 2013, p. 87-88).

Assim, o tempo finito da escatologia cristã é dotado de uma ciclicidade situada entre começo e fim absolutos (cf. FRYE, 2004, p. 99). Trata-se de um “tempo cíclico limitado” (ELIADE, 1992, p. 112), um *kairós*, “tempo que tem um fim” (FRYE, 2004, p. 100) e no qual ocorrem repetições dotadas de um “coeficiente de irreversibilidade” (ELIADE, 1992, p. 108) a lhes garantir caráter único dentro da História. Isso equivale a dizer que Moisés, embora tipifique a figura de Jesus Redentor, é uma personagem única e insubstituível dentro da história da salvação.

4.1 KIERKEGAARD E A REPETIÇÃO

Ao tomarmos a tipologia e a escatologia bíblicas como uma teoria do processo histórico, aproximamo-nos das reflexões de *A repetição* (2009), de Søren Kierkegaard. Constantin Constantius, uma das vozes narrativas de *A repetição*, ocupa-se com “o problema de saber se uma repetição é possível e qual significado que tem, de saber se uma coisa ganha ou perde em repetir-se” (KIERKEGAARD, 2009, p. 31). A fim de solucionar esse problema, Constantius confronta em seu “ensaio em psicologia experimental” (KIERKEGAARD, 2009, p. 27) dois processos repetitivos: a repetição exterior, com o regresso a Berlim, e a repetição

interior, por meio da história de amor vivenciada por um jovem poeta, confidente de Constantius.

Na primeira parte da obra, define-se a *gjengtagelse* (repetição), “nova categoria que é preciso descobrir” (KIERKEGAARD, 2009, p. 50). Constantin Constantius vincula a categoria da repetição ao que os gregos chamavam de “recordação” (KIERKEGAARD, 2009, p. 31). Para os gregos, “todo o conhecer é um recordar” (KIERKEGAARD, 2009, p. 32). Os termos *recordação* e *repetição* representam perspectivas diversas de um mesmo “movimento, apenas em direção oposta; pois aquilo que se recorda, foi, repete-se para trás; enquanto a repetição propriamente dita é recordada para diante” (KIERKEGAARD, 2009, p. 32). A repetição seria, portanto, uma recordação progressiva.

A recordação pode ser uma experiência dolorosa e infeliz (cf. KIERKEGAARD, 2009, p. 32), pois gera melancolia, ao passo que a repetição traria em si “a ditosa certeza do instante” (KIERKEGAARD, 2009, p. 32). Compreendendo passado, presente e futuro como recordação, repetição e esperança, Constantius ilustra o contraste entre esses três movimentos através de quatro analogias: a veste, a mulher, o alimento e a circum-navegação.

O movimento de recordação, na exemplificação analógica de Constantius, é apresentado como o vestuário que já não serve (cf. KIERKEGAARD, 2009, p. 32) ou, ainda, como uma mulher bela, mas de idade avançada, da qual o homem já não se pode mais servir (cf. KIERKEGAARD, 2009, p. 33); recordar é um “pobre viático que não satisfaz” (KIERKEGAARD, 2009, p. 33). Conforme a analogia da vida como circum-navegação, recordar-se é se mostrar satisfeito com as experiências vividas ou ainda, como se diz popularmente, “viver de passado”. Para Constantius, “a recordação tem a grande vantagem de começar com a perda; por isso é mais segura, já que nada tem a perder” (KIERKEGAARD, 2009, p. 37).

A categoria da esperança suscita incerteza e inquietação; como uma veste nova, não se sabe como ela se ajustará (cf. KIERKEGAARD, 2009, p. 32). A esperança é similar à “deliciosa rapariga que se nos escapa por entre as mãos” (KIERKEGAARD, 2009, p. 32) e ao “fruto sedutor que não satisfaz” (KIERKEGAARD, 2009, p. 33). Constantius afirma que “aquele que não circum-navegou a vida antes de começar a viver nunca chegará a viver” (KIERKEGAARD, 2009, p. 33), isto é, quem está sempre a esperar pelo futuro não corre riscos, mas não vive efetivamente. Como diz o Eclesiastes, “Quem fica olhando o vento jamais semeará, quem fica olhando as nuvens jamais ceifará” (Ecl 11,4).

A esperança é uma contínua e incerta expectativa pela novidade; a recordação é o perene ruminar do passado, “velha mulher fiando na roca” (KIERKEGAARD, 2009, p. 33). A

repetição distingue-se dos dois movimentos anteriores, pois exige a coragem de se querer o mesmo todos os dias – a constância (cf. KIERKEGAARD, 2009, p. 32), remetendo ao nome do narrador kierkegaardiano. Veste usada, inalterada e confortável, que não aperta nem flutua (cf. KIERKEGAARD, 2009, p. 32), a repetição sempre assenta bem. Ela é a esposa amada de quem nunca se fica farto, é o pão de cada dia (cf. KIERKEGAARD, 2009, p. 32-33). Na constante circum-navegação da vida, “aquele que escolheu a repetição, esse vive” (KIERKEGAARD, 2009, p. 33). Através das analogias, demonstra-se que a repetição é o movimento ambivalente em que velho e novo se fundem. Quanto a isso, Constantius explica: “a dialéctica da repetição é fácil; porque aquilo que se repete foi, caso contrário não podia repetir-se, mas precisamente o facto de ter sido faz com que a repetição seja algo de novo” (KIERKEGAARD, 2009, p. 51).

Após definir a *gjengtagelse*, Constantin Constantius empreende uma segunda viagem a Berlim com o intuito de investigar a possibilidade e o significado da repetição (cf. KIERKEGAARD, 2009, p. 53). Entretanto, embora se hospede no mesmo quarto e assista à mesma peça teatral, a experiência é outra. Na segunda vivência, há uma “repetição invertida” (KIERKEGAARD, 2009, p. 74); como verifica Constantius, “a única coisa que se repetiu foi a impossibilidade de uma repetição” (KIERKEGAARD, 2009, p. 75). Em Berlim, Constantius vê o mundo “repetido de todas as maneiras possíveis” (KIERKEGAARD, 2009, p. 76). A conclusão é de que “We never traverse the same space twice, nor pass again through the selfsame moment” (PICKSTOCK, 2013, p. 87).

O segundo experimento relativo à categoria da repetição é o relato sobre um jovem poeta que, apaixonado por uma moça, toma Constantius por confidente. A experiência amorosa é uma novidade que transforma a vida do jovem; ele aparece diante de Constantius “como que transfigurado” (KIERKEGAARD, 2009, p. 35). Depois de afastar-se de sua amada por recomendação de Constantius, o jovem poeta admite que a amava verdadeiramente e põe em marcha o processo de repetição: “Que faço eu agora? Começo do princípio, e depois começo do fim para o princípio” (KIERKEGAARD, 2009, p. 99).

A repetição esperada pelo jovem poeta não se concretiza, uma vez que sua amada se casa com outro homem. Ainda assim, o jovem assevera: “eis que tenho a repetição” (KIERKEGAARD, 2009, p. 131); isso porque, com o casamento da amada, o poeta sente que retorna a si: “sou de novo eu mesmo” (KIERKEGAARD, 2009, p. 131). O jovem confidente de Constantius estabelece um paralelo entre sua vida e a restituição de Jó, o justo que, após ser duramente provado, recebe tudo em dobro (cf. KIERKEGAARD, 2009, p. 114; p. 132; RICOEUR, 1978, p. 388).

De ambas as experiências baseadas na *gjengtagelse*, a conclusão a que se chega é a mesma: a repetição é “diferencial” (ALMEIDA, 2001). A multiplicidade da repetição é explicada pela analogia da trompa do postilhão. A corneta soprada pelo carteiro é o instrumento musical preferido de Constantius, pois “há numa trompa de postilhão uma infinita gama de possibilidades, e aquele que a leva à boca e lhe aplica a sua sabedoria nunca pode ser culpado de uma repetição [...]. Louvada seja a trompa do postilhão! É o meu símbolo” (KIERKEGAARD, 2009, p. 80). A analogia atesta o caráter múltiplo da repetição: do mesmo instrumento, a cada sopro extraem-se sons novos.

A partir da constatação de que a repetição é diferencial, Constantius contrapõe uniformidade e repetição. A rotina doméstica seria um exemplo do “mesmo no mesmo” (KIERKEGAARD, 2009, p. 75), visto basear-se numa “ordem monótona” (KIERKEGAARD, 2009, p. 83). A repetição uniforme tem cunho negativo porque é improdutiva: “a existência [a rotina] provoca-me náuseas, é insípida, sem sal nem significado” (KIERKEGAARD, 2009, p. 107). Com a repetição diferencial, dá-se o inverso: ela nos põe “em movimento” (KIERKEGAARD, 2009, p. 90). Podemos dizer que, em contraste com a ideia corrente de repetição como o “mesmo no mesmo”, Constantius constrói o conceito de “o mesmo no outro”. Isso implica afirmar que uma repetição idêntica é impossível: sempre que algo se repete, alguma transformação ocorre, ainda que as diferenças sejam mínimas (cf. KIERKEGAARD, 2009, p. 76). A ideia de repetição “está submetida ao desconhecido”, não sendo “uma reminiscência, uma repetição reprodutiva”, mas uma “reconciliação” (HOFSTAETTER, 2009, p. 150). Conjugando Kierkegaard e a tipologia testamentária, entendemos a repetição diferencial como *transfiguração*, termo característico da linguagem bíblica. Tanto a repetição como a transfiguração de Cristo fundem o velho e o novo e, nesse movimento, fazem aflorar novos sentidos.

Os dois conceitos de repetição confrontados por Constantin Constantius – o mesmo no mesmo e o mesmo no outro – podem ser tomados como dois tempos diversos:

há uma estrutura diferencial do tempo que subjaz à categoria kierkegaardiana da repetição. [...] tudo depende de uma distinção liminar entre duas formas da temporalidade: ao tempo rápido e breve da mera inteligência subordinada aos interesses imediatos contrapõe-se o *tempo longo* e lento da inteligência “amorosa”, no qual pode detectar-se a eficácia da “repetição” (JUSTO, 2009, p. 11).

Na distinção entre tempo breve e tempo longo, vislumbra-se uma relação com a tipologia. O tipo, abordagem inicial, é prefiguração, manifestação de uma pessoa, evento ou instituição sem que haja, ainda, apreensão total do seu sentido: “O tempo longo que cria a

possibilidade da substituição de uma imagem insuficiente por uma imagem subitamente iluminante não é o tempo de um ensimesmamento; pelo contrário, terá de ser um tempo de multiplicação das possibilidades interpretativas” (JUSTO, 2009, p. 16). O tipo – o molde, a fôrma oca – recebe, pela manifestação do antítipo, forma final e iluminação. A repetição antitípica é o *kairós*, o momento “em que se gera o sentido exacto” (JUSTO, 2009, p. 12). Justo acrescenta: “A repetição [por nós entendida como antítipo transfigurador], na sua acepção superior, é afinal a operação lenta que propicia [...] o súbito momento de uma emergência do sentido” (2009, p. 14).

O antítipo repete com variações aquilo que o tipo prefigurara: “ao lado da semelhança, reponta a diferença, [...] novos acontecimentos podem descobrir uma verdade que o passado encobria” (BOSI, 1998, p. 22). Mal comparando, a repetição diferencial tipológica pode ser explicada como a releitura de um livro. O livro é o mesmo, mas o leitor que o relê é sempre outro, e isso torna o texto novo (cf. KIERKEGAARD, 2009, p. 113-114). A cada retomada do livro, o leitor se transfigura em antítipo de si próprio: “apesar de ter lido o livro [de Jó] uma e outra vez, cada palavra continua a ser nova para mim. De cada vez que volto a ele, nasce de novo como algo de original ou torna-se original na minha alma” (KIERKEGAARD, 2009, p. 114).

Em seu estudo sobre a *Diferença e repetição* (2009), Deleuze reconhece em Kierkegaard, Nietzsche e Péguy – “o pastor, o anticristo e o católico” (2009, p. 25) – um programa comum de filosofia da repetição. As perspectivas, contudo, são discordantes: Nietzsche representa a repetição ateia, ao passo que Péguy e Kierkegaard pesquisam a repetição de acordo com a concepção cristã (cf. DELEUZE, 2009, p. 406), no horizonte da soteriologia escatológica; por esse motivo, veem na repetição uma “categoria do futuro” (DELEUZE, 2009, p. 142). A fé leva a uma redescoberta de Deus e do eu “*uma vez por todas*” (DELEUZE, 2009, p. 143), isto é, a repetição sucessiva “do diferente em si mesmo” (DELEUZE, 2009, p. 143) rumo a uma finalização. Com efeito, para Kierkegaard a eternidade “é a verdadeira repetição” (KIERKEGAARD, 2009, p. 132), transfiguração definitiva das realidades presentes. Já em Nietzsche, a repetição é cíclica e contínua, operando não “uma vez por todas”, mas “por todas as vezes” (DELEUZE, 2009, p. 406).

Na concepção kierkegaardiana, “o que se afirma ganha com a repetição” (KIERKEGAARD, 2009, p. 52). O filósofo dinamarquês atribui à repetição sentido positivo, enquanto que, para Nietzsche, ela seria “o maior dos pesos” (NIETZSCHE, 2001, p. 230). O eterno retorno nietzschiano refere-se à repetição indefinida e infindável de eventos (cf. SOUZA, 2001, p. 337) sem uma escatologia redentora: “Exorto-vos, meus irmãos, a

permanecer fiéis à terra e a não acreditar naqueles que vos falam de esperanças supraterestrres” (NIETZSCHE, 1957, p. 13). Anticristão por excelência, Nietzsche rejeita “toda metafísica e física que conhece um *finale*” (NIETZSCHE, 2001, p. 11) e condena o “sentido [cristão] como uma falsificação” (NIETZSCHE, 2001, p. 256).

A originalidade sempre nova de elementos já conhecidos é o princípio em que José Luís Peixoto se baseia na construção de *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*. Personagens, eventos, instituições e outros elementos do hipotexto bíblico têm existência renovada: ao repetir-se nos romances, Marta, Maria, Simão, Lázaro, José, etc. são os mesmos e, simultaneamente, outros. A transposição paródica da tipologia e escatologia bíblicas é repetição questionadora e transgressora, colocando o leitor diante de transfigurações falhadas e imperfeitas, sem possibilidade de encontrar uma plenitude.

4.2 AS TÉCNICAS DE REPETIÇÃO DO HIPOTEXTO BÍBLICO

A Bíblia é formada por um “sutil tecido de recursos repetitivos” (ALTER, 2007, p. 136). As constantes retomadas com pequenas variações não são deficiências de estilo, mas elementos estruturais, sublinhando aquilo que é narrado:

Se as condições da récita oral e de uma longa tradição prescreviam um modo narrativo em que a repetição literal frequente era obrigatória, o fato é que os escritores bíblicos descobriram com grande astúcia que pequeníssimas variações estratégicas do padrão poderiam servir ao comentário, à análise, à antecipação e à afirmação temática, com efeitos admiráveis de insinuação e intensidade dramática (ALTER, 2007, p. 141).

Alter (2007, p. 147-148) propõe uma escala de recursos repetitivos de estruturação e focalização nas narrativas bíblicas: 1) *Leitwort* (abundante repetição de uma determinada raiz lexical, suas derivações, sinônimos, antônimos, etc.); 2) motivo (repetição de imagem, ação, objeto, qualidade sensorial); 3) tema (ideia ou valor que aparece com certa recorrência ao longo da narrativa); 4) sequência de ações (repetições consecutivas de ações, à maneira do conto popular); 5) cena-padrão (sequência fixa de motivos que se desenvolve em algum momento crucial da trajetória de um herói). Existe, ainda, a repetição frásica – frases inteiras repetidas com pequenas variações (cf. ALTER, 2007, p. 150). Em todas essas recorrências, o papel do leitor bíblico é “perscrutar as pequenas mas reveladoras diferenças em aparentes

similaridades” (ALTER, 2007, p. 149-150), ou seja, encontrar em cada passagem o mesmo no outro, a repetição diferencial. Dos elementos reiterativos bíblicos listados por Alter, interessam-nos particularmente as repetições frásicas, a repetição de ações (recorrências, paralelismos e analogias narrativas, cf. ALTER, 2007, p. 266) e as cenas-padrão (cf. ALTER, 2007, p. 268).

A repetição frásica tem caráter “incremental” (ALTER, 2007, p. 151). Narradores e personagens das Escrituras repetem, às vezes, frases inteiras, “com a adição de pequenas mas importantes mudanças no que parece, à primeira vista, ser uma repetição *ipsis litteris*” (ALTER, 2007, p. 151). A aparição da mesma frase em outro contexto pode elaborar o clímax, acelerar as ações ou revelar algo inesperado ou perturbador (cf. ALTER, 2007, p. 151). Um exemplo é a sentença “Eu sou”, recorrente nos dois Testamentos. Moisés, no Livro do Êxodo, sobe o monte Horeb e se depara com uma sarça ardente (Ex 3,1-2). Deus fala do meio da sarça e convoca Moisés para a missão de libertar o povo hebreu do jugo egípcio. Moisés pergunta a Deus o seu nome: “Disse Deus a Moisés: ‘Eu sou aquele que é [literalmente, “eu sou aquele que sou”].’ Disse mais: ‘Assim dirás aos israelitas: EU SOU me enviou até vós’” (Ex 3,14). O nome de Deus é impronunciável, e a denominação apresentada a Moisés aponta para a transcendência divina e para o fato de que Deus escapa ao tempo e à compreensão humana.

No Novo Testamento, Jesus prega aos judeus: “se não crerdes que Eu Sou, morrereis em vossos pecados. Quando tiverdes elevado o Filho do Homem, então sabereis que Eu Sou e que nada faço por mim mesmo, mas falo como me ensinou o Pai” (Jo 8,24.27). A repetição da oração “Eu sou” liga as palavras de Cristo à revelação do nome divino feita a Moisés. Nesse contexto, ela indica que Jesus é a divindade encarnada, e não apenas mais um profeta. Ainda na mesma pregação, Cristo scandaliza seus ouvintes ao indicar, abertamente, sua unidade com Iahweh: “Em verdade, em verdade, vos digo: antes que Abraão existisse, Eu Sou” (Jo 8,58). Outra repetição ocorre na passagem da prisão de Cristo: “Sabendo Jesus tudo o que lhe aconteceria, adiantou-se e lhes disse: ‘A quem procurais?’ Responderam: ‘A Jesus, o Nazareu’. Disse-lhes: ‘Sou eu’. Judas, que o traía, estava também com eles. Quando Jesus lhes disse ‘Sou eu’, recuaram e caíram por terra” (Jo 18,4-6). O “Sou eu” proferido por Jesus a seus captores tem o poder de derrubá-los porque atesta a sua divindade. Através da repetição frásica incremental, Jesus anuncia a “inseparabilidade do Pai e do Filho” (BENTO XVI, 2007, p. 294) e demonstra que, sendo Deus, sua prisão é um ato de vontade.

De acordo com Alter, a repetição das ações se dá mediante dois expedientes:

As duas maneiras mais tipicamente bíblicas de emprego da técnica de repetição da ação ocorrem quando temos duas versões de um mesmo acontecimento e quando o mesmo evento, com pequenas variações, surge em momentos diferentes da narrativa, geralmente envolvendo personagens ou grupos de personagens distintos (2007, p. 267).

Os escritores bíblicos parecem ter “a intenção de obter esse efeito de verdade multifacetada ao apresentar em sequência duas versões diferentes, que ressalt[am] duas dimensões distintas do mesmo assunto” (ALTER, 2007, p. 210). As variações sobre um mesmo episódio não são aleatórias (cf. ALTER, 2007, p. 83), mas resultado de uma “composição reiterativa” (ALTER, 2007, p. 84). Alter exemplifica essa técnica retomando os dois relatos da criação – a versão sacerdotal e a javista (cf. 2007, p. 211), cosmogonias paralelas e divergentes que abrem o texto bíblico.

No âmbito do Novo Testamento, o exemplo maior de repetição de versões diversas do mesmo acontecimento são os quatro Evangelhos. Os textos sinóticos (Mateus, Marcos e Lucas) contêm dissonâncias entre si, mas são bastante próximos. João, último Evangelho a ser redigido, é o texto que mais se distancia dos demais, pois nele “não ouvimos parábolas, mas, em vez delas, grandes discursos simbólicos” (BENTO XVI, 2007, p. 193). A narração dos fatos posteriores ao ressurgimento de Cristo traz uma série de discrepâncias evangélicas. No Evangelho segundo São Mateus, Maria Madalena e Maria de Tiago vão até o túmulo de Cristo e, após um grande tremor de terra, encontram um anjo, o qual anuncia a ressurreição; em seguida, o próprio Jesus vem ao encontro delas (cf. Mt 28,1-10). O evangelista Marcos afirma que, na manhã de domingo, juntamente com as duas Marias, estava Salomé. As três mulheres entram no sepulcro e veem um anjo (cf. Mc 16,1-8), mas somente Maria Madalena encontra-se com Jesus ressuscitado (cf. Mt 16,9-11). Lucas narra uma terceira versão: Maria Madalena, Maria de Tiago, Joana e outras mulheres não nomeadas se dirigem ao túmulo e lá encontram dois anjos com vestes fulgurantes a explicar que Jesus ressuscitara (Lc 24,1-8). O Evangelho segundo São João é o mais divergente, pois nele Maria Madalena vai sozinha ao sepulcro, vê dois anjos, encontra-se com Jesus ressuscitado – pensando, num primeiro momento, tratar-se do jardineiro – e vai pressurosamente avisar Pedro e João sobre o ocorrido (cf. Jo 20, 1-18).

Cada uma dessas versões traz à luz diferentes aspectos. Nos Evangelhos sinóticos, evidenciam-se a devoção e a perseverança das seguidoras de Jesus, que se dirigem ao sepulcro do mestre a despeito de possíveis represálias, enquanto muitos dos discípulos, frustrados e temerosos, escondem-se ou abandonam Jerusalém (cf. Lc 24,13-35). No texto joanino,

destacam-se a precedência de Pedro sobre os outros apóstolos e o encontro pessoal de Cristo com Madalena, quando Jesus aparece em seu corpo glorioso.

O segundo expediente de repetição das ações é a reiteração do mesmo evento com diferentes personagens. Em I Rs 17,17-24, Elias ressuscita o filho da viúva de Sarepta; de forma equivalente, Jesus devolve a vida ao filho único da viúva de Naim (cf. Lc 7,11-17). A multiplicação dos pães obra por Jesus (cf. Mt 14,13-21; Mc 6,30-44; Lc 9,10-17; Jo 6,1-13) é extremamente similar à realizada por Eliseu, sucessor de Elias (cf. II Rs 4,42-44). As ações de Elias e Eliseu são típicas, instituindo Jesus Cristo, pela repetição transfiguradora, como o profeta por excelência.

Outra técnica de repetição escriturística são as cenas-padrão. Elas referem-se a “certas situações predeterminadas, que devem ser apresentadas segundo uma ordem fixa de tópicos” (ALTER, 2007, p. 84), de modo que quaisquer transgressões a esse padrão se destacam e se recobrem de significado. São exemplos de cena-padrão veterotestamentárias “a anunciação [...] do nascimento do herói à mãe estéril; o encontro com a futura noiva perto de um poço; a epifania no campo; a prova iniciática; os perigos no deserto e a descoberta de um poço ou de algum outro meio de subsistência; o testamento do herói moribundo” (ALTER, 2007, p. 85). Em seu estudo, Alter analisa profundamente as repetições e inovações do motivo da anunciação nas histórias de Raquel e Ana e do motivo matrimonial (encontro no poço) nas histórias de Isaac e Rebeca, Jacó e Raquel e Rute e Boaz. O texto neotestamentário atualiza e ressignifica algumas das cenas-padrão judaicas: a mãe de Jesus não é estéril, mas virgem; no poço de Jacó, Jesus vai ao encontro de uma mulher samaritana e lhe promete não casamento, mas a água viva (Jo 4,1-42).

Tanto na Bíblia como nos romances de José Luís Peixoto, o que está em jogo não é assinalar a repetição, mas descobrir “o que se faz em cada aplicação individual do modelo para lhe conferir um súbito viés inovador ou mesmo reformulá-lo completamente” (ALTER, 2007, p. 87). A primeira narração da cena cria um “fundo de antecipação” (ALTER, 2007, p. 101), e as diferenças entre a repetição e a situação original prefiguram o desenrolar dos eventos: “os acontecimentos futuros tendem a ser sugeridos pela leve e inquietante dissonância” (ALTER, 2007, p. 155) entre o padrão e a repetição. Existe, em *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*, uma rede intrincada de repetições diferenciais de frases, ações e cenas-padrão. Pela análise dos recursos reiterativos explorados por Peixoto, poderemos estabelecer de que forma se dá a transfiguração antitípica – segundo o viés paródico transposicional – dentro dos romances.

4.3 *NENHUM OLHAR*: A IMPLACÁVEL ORDEM DO MUNDO

A narrativa de *Nenhum olhar*, dividida em dois livros com temporalidades diferentes, problematiza a repetição do mesmo no mesmo e pontua momentos de (tentativa de) ruptura com essa lógica reiterativa. Num mundo demoníaco, tipologia e escatologia bíblicas assumem caráter negativo, assumindo contornos de condenação.

4.3.1 Pensamentos hipotéticos e aforísticos

A exasperação com a repetição uniforme e sem variações angustia as personagens de *Nenhum olhar* e se manifesta formalmente pela repetição de termos e frases (cf. SUELOTTO, p. 2007, p. 41). Uma reiteração frásica bastante utilizada é a expressão do pensamento e das inquietações assinalada pelo verbo “Penso”, cujos sujeitos são José (Livro I), seu filho (Livro II) e a voz fechada na arca (Livros I e II).

Dos dezessete pensamentos verbalizados no romance, nove constam uma única vez, quatro repetem-se uma vez, dois aparecem três vezes e dois são citados quatro vezes em toda a narrativa. Geralmente, as repetições não contêm variações significativas, mas ainda assim consistem em repetições diferenciais: o contraste reside nos momentos narrativos em que determinado pensamento é retomado. Segundo Alter, a repetição frásica incremental “expressa, sem necessidade de comentários explícitos, aspectos do caráter de cada um dos personagens envolvidos na cena, além de ser um meio eficaz e convincente de introduzir uma mudança no curso dos acontecimentos” (2007, p. 154). Assim, os pensamentos hipotéticos e aforísticos reiterados nos Livros I e II de *Nenhum olhar* configuram o mundo interior de pai e filho e expõem as motivações para seus atos e escolhas diante do conflito narrativo.

Quanto mais uma reflexão se repete, maior relevância semântica ela apresenta para a interpretação do romance; por esse motivo, dedicaremos maior atenção aos oito pensamentos que se reiteram. As passagens que encerram o mesmo pensamento são paralelas e, pelo princípio hermenêutico da concordância, formam um grupo coeso, iluminando umas às outras.

4.3.1.1 Hipóteses

Os pensamentos hipotéticos expressos em *Nenhum olhar* constroem-se no terreno da possibilidade e sempre trazem o advérbio “talvez”. As hipóteses predominam no romance, construído pela tensão entre certeza e incerteza dentro das relações conjugais.

A cena de abertura do Livro I traz José em meio à natureza alentejana. Após contemplar o céu limpo, sem nuvens, o pastor reflete: “Penso: talvez o céu seja um mar grande de água doce e 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” (PEIXOTO, 2005, p. 7). Como numa reinvenção do mito platônico da caverna, José considera a possibilidade de viver em uma realidade invertida; há a chance de nem tudo ser o que parece. Essa meditação, que se repete sem quaisquer variações no Livro II (cf. PEIXOTO, 2005, p. 106), é a chave de entrada para o universo do romance, no qual não há divindade e o diabo é o ministro do sagrado. É a própria concepção histórica judaico-cristã que se mostra ao contrário e, em decorrência disso, o processo tipológico-escatológico assume caráter negativo. Os tipos bíblicos, apocalípticos por excelência, tornam-se transfigurações demoníacas, e o fim escatológico ao qual rumam as personagens é a aniquilação. No segundo contexto em que aparece, esse pensamento surge entre dois fragmentos narrados em terceira pessoa (Livro II, bloco 1). No primeiro deles, Salomão está atordoado após as investidas demoníacas e vai ao encontro de José para confrontá-lo. No segundo fragmento, narra-se o encontro entre os dois primos, causa de uma momentânea suspensão cósmica: “Parou o crepúsculo. Suspendeu-se o que era ainda a tarde [...] A aragem parou numa frescura” (PEIXOTO, 2005, p. 106-107). Nesse encontro José, covardemente, desvia o olhar do primo e esconde seus sentimentos, permitindo que Salomão vivesse enganado. É para essa inversão que a repetição da hipótese paterna aponta: o embate do Livro I, entre traidor (gigante) e traído (José) ressurgiu, no Livro II, ao contrário.

Outro pensamento hipotético a se repetir uma vez ao longo da narrativa exprime resignação perante as adversidades: “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” (PEIXOTO, 2005, p. 11). José tece essa hipótese olhando o sol de frente; angustiado, resigna-se, afirmando estar “num quadro onde só posso continuar” (PEIXOTO, 2005, p. 11). O castigo que vem e que José aceita é o gigante, que aparece no horizonte “com passos de máquina” (PEIXOTO, 2005, p. 11) e

provoca a suspensão do tempo. José pensa que, se enfrentar seu rival, suspenderá os julgamentos da comunidade e as tentações do demônio e poderá, enfim, descansar.

O mesmo pensamento ressurge na mente de seu filho no Livro II (cf. PEIXOTO, 2005, p. 143). José, sentado sob o sobreiro grande e observando as ovelhas, põe-se a refletir sobre o relacionamento com Salomão. Enquanto medita sobre a ingenuidade do primo, sente falta da antiga familiaridade que havia entre eles (cf. PEIXOTO, 2005, p. 142). A exemplo do pai, José olha o sol de frente e exprime a hipótese sobre o castigo que se avizinha. Nesse instante, o céu ficou limpo e sem nuvens e o sol “avagrou num calor estático” (PEIXOTO, 2005, p. 143), num momento de suspensão similar ao que ocorrera no Livro I. Ao longe, no horizonte, José percebe o vulto de um homem gigante, “do tamanho de uma casa” (PEIXOTO, 2005, p. 143). Os dois se confrontam pelo olhar: “Olha-me. Olhamo-nos. Não aguento 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” (PEIXOTO, 2005, p. 143). Será um fantasma? Será fruto da imaginação? A resposta é indeterminada. O que se sabe é que o gigante do Livro I já está morto e entronizado na capela da aldeia, e que não há rivalidade entre este José e o gigante, visto que ambos ocupam o mesmo papel – agentes da traição conjugal. Depois dessa visão insólita, José sente uma vontade insofreável de encontrar-se com Salomão.

No dia em que começa a trabalhar na casa do doutor Mateus, a futura mulher de José, órfã, violentada pelo gigante e julgada pela comunidade, ouve a voz fechada na arca pela primeira vez. Solene e em tom épico (cf. PEIXOTO, 2005, p. 23), a misteriosa voz masculina profere: “talvez os homens existam e sejam, 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” (PEIXOTO, 2005, p. 23). A voz fala de desordem e falta de sentido, sentimentos que a mulher de José certamente experimentava ao ser acusada e perseguida pelo demônio e pelos moradores da vila. Ainda no Livro I, essa hipótese se repete nos pensamentos de José. Numa despedida mental destinada à mulher e ao filho, o pastor diz não entender os homens e as razões profundas do que fazem (cf. PEIXOTO, 2005, p. 67). Nesse contexto, a reiteração da hipótese anunciada pela arca traduz a incapacidade de conferir um sentido à existência.

No Livro II, o José filho encontra-se frustrado e inquieto: “Penso: talvez a dor exista para nos avisar de um sofrimento ainda maior. [...] Penso: a dor existe para nos avisar de uma dor maior” (PEIXOTO, 2005, p. 130). Após se autoflagelar e encerrar-se por dias em seu quarto, José reflete sobre a opção por abdicar do amor pela filha da cozinheira em função da súplica silenciosa da mãe: “te entendi na noite em que me preparava para ir ter com ela à vila,

e me olhaste [...], me olhaste, sem palavras, dizendo não vás. [...] e escutei-te, e larguei as mãos, e entrei neste quarto solitário, e deitei-me nesta cama solitária, onde agora estou sozinho” (PEIXOTO, 2005, p. 131). Dor similar é sentida pela filha da cozinheira. Ao ouvir a voz na arca proferir esse oráculo, a esposa de Salomão se recorda do fim de tarde em que José prometera buscá-la (cf. PEIXOTO, 2005, p. 132). A dor da jovem é não poder viver com o homem que ama. Em outra repetição do pensamento, José lamenta ter deixado passar o “instante único” (PEIXOTO, 2005, p. 134); no entanto, num diálogo mental com a mãe, isenta-a de culpa pelo ocorrido. Dentro de si, restam a dor e a solidão: “também eu sou a noite que a noite é” (PEIXOTO, 2005, p. 135). José, calejado, vê no sofrimento presente uma prefiguração de uma dor ainda maior – um processo tipológico-escatológico às avessas, guiado pelo pessimismo.

Dois pensamentos hipotéticos aparecem em quatro momentos distintos de *Nenhum olhar*, configurando-se como os mais reiterados em toda a obra. O primeiro deles é: “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” (PEIXOTO, 2005, p. 24). Essa reflexão hipotética é proferida, inicialmente, pela voz fechada na arca. A futura mulher de José, depois de ser perturbada pelo demônio e seu olhar acusador no caminho do monte das oliveiras, chega à casa do doutor Mateus e, cansada e temerosa, põe-se a ouvir a voz na arca, sua única amiga (cf. PEIXOTO, 2005, p. 23-24). A jovem nos diz que, nesses dias, esse pensamento era exaustivamente repetido pela voz – talvez anunciando que a mulher de José seria, infelizmente, uma das pessoas desafortunadas a receber punhados de sofrimento sobre si.

A primeira repetição textual da reflexão quanto ao sofrimento ocorre ainda no Livro I. José exprime essa hipótese enquanto, em casa, acompanha com o olhar a esposa em suas atividades domésticas. O pastor explicita que o sofrimento desigualmente distribuído entre a humanidade não se refere a dores físicas, mas ao sofrimento moral, “permanente e constante [...]. Dói-me o corpo e é sem o sentir que soffro” (PEIXOTO, 2005, p. 25). O mesmo pensamento se repete páginas depois, quando novamente José se põe a observar a esposa. Seu sofrimento resulta do desejo não realizado de interlocução plena com a mulher. Ambos dividem o teto, mas não se conhecem; no silêncio da esposa, há esquecimento e indiferença.

Outra dor vem comprovar a hipótese de que o grosso do sofrimento recai exclusivamente sobre alguns desventurados: José é severa e covardemente agredido pelo gigante. Em seu peito, o pastor ferido sente o peso de um abismo e, após repetir a hipótese relativa ao sofrimento, compara-se a “um cego a crescer sem olhos para um precipício” (PEIXOTO, 2005, p. 32). Não há escapatória, sua sina é sofrer.

O segundo pensamento hipotético mencionado quatro vezes no romance é: “Penso: talvez haja uma luz dentro dos homens, talvez uma claridade, talvez os homens não sejam feitos de escuridão, talvez as certezas sejam uma aragem dentro dos homens e talvez os homens sejam as certezas que possuem” (PEIXOTO, 2005, p. 44). Entre esse pensamento e o anterior, percebe-se uma diferença de perspectiva. Ao contrário do primeiro, esse é um tanto otimista, iluminado, com um vislumbre de certeza, e é por esse motivo que ele surge e se repete em momentos auspiciosos. A primeira aparição dessa hipótese ocorre no Livro I, separando dois fragmentos narrados em terceira pessoa. No primeiro fragmento, narra-se o início da vida de casados de Moisés e da cozinheira; no segundo, o narrador descreve os primeiros dias de convivência conjugal entre José e sua mulher. O pensamento retorna como interlúdio entre os fragmentos em que primeiro José e, depois, Moisés descobrem que serão pais (cf. PEIXOTO, 2005, p. 47). No Livro II, José, filho de José, repete textual e inconscientemente a reflexão paterna enquanto vagueia pelos campos com seu rebanho. Desfrutando da quietude da tarde, o pastor vive um tempo de “certeza serena” (PEIXOTO, 2005, p. 102), sem perturbações. Há, porém, uma névoa no horizonte: embora sereno momentaneamente, José sabe que logo se encontrará com Salomão, o primo crédulo e inseguro, que lhe perguntará se as insinuações do demônio são verdadeiras. O fim da tarde – “tarde moribunda” (PEIXOTO, 2005, p. 102) – marca a transição da harmonia para o tormento e o desalinho (cf. PEIXOTO, 2005, p. 102). O caráter positivo desse pensamento se confirma na última repetição: a filha da cozinheira escuta a voz na arca a proferi-lo no dia em que conhece José. O amor entre ambos é instantâneo: “E ao dizer boa tarde, já sabia quem eu era. [...] respondi boa tarde, e também eu, também eu sabia quem ele era” (PEIXOTO, 2005, p. 118). A “claridade em declínio” (PEIXOTO, 2005, p. 118) do crepúsculo indica a efemeridade da felicidade dos dois jovens apaixonados.

Os eventos precedentes e subsequentes às hipóteses concretizam e/ou exemplificam as inquietações que nelas se evidenciam. Os pensamentos hipotéticos surgem e ressurgem em momentos decisivos e indicam esforço em compreender a realidade e descontentamento com o presente.

4.3.1.2 Aforismos

Os pensamentos aforísticos são máximas que regem o mundo do romance. O primeiro aforismo a se repetir é formulado por José no Livro II: “Penso: o lugar dos homens é uma

linha traçada entre o desespero e o silêncio” (PEIXOTO, 2005, p. 155). Essa reflexão aparece três vezes no oitavo bloco narrativo. Encerrado em seu quarto por dias, deitado no leito, José sente o olhar da amada: “Sinto o olhar dela como este sol” (PEIXOTO, 2005, p. 155). Sob a aparente calma, um mar de desespero se agita. Os campos, outrora fonte de felicidade e paz, são agora perturbadores, pois neles habita o silêncio: “Não sei se é o silêncio que me tortura. A obsidiante angústia do silêncio” (PEIXOTO, 2005, p. 157). Estar em silêncio é ficar sozinho com seus pensamentos, numa calmaria enganadora. A reiteração do mesmo pensamento ao fim do parágrafo (cf. PEIXOTO, 2005, p. 158) reforça a tensão entre silêncio e desespero.

O segundo aforismo a reger o universo narrativo de *Nenhum olhar* é uma profecia relativa ao fim dos tempos. No penúltimo bloco narrativo do romance, a voz fechada na arca augura: “chega devagar, mas vem; aproxima-se e será um dia infinito, uma noite eterna, um instante parado que não será um instante; e os assuntos grandes serão menores que os mais ridículos, e os assuntos grandes serão ainda maiores porque serão os únicos” (PEIXOTO, 2005, p. 176). A profecia escatológica remete aos textos apocalípticos vetero e neotestamentários, como o Livro de Ezequiel: “Chegou o fim, chegou o fim; ele desperta contra ti, ei-lo que chega! A aurora chegou para ti que habitas o país. O tempo está chegando, o dia está próximo. Será a ruína e não mais o júbilo nos montes” (Ez 7,6-7). As palavras ditas pela arca, como na passagem bíblica do festim de Baltazar (Dn 5), gravam-se nas paredes da casa do doutor Mateus: “A cada pausa, a frase anterior perdurava nas paredes, escrita na cal com a cor da cal” (PEIXOTO, 2005, p. 176). A mulher de Salomão diz compreender o sentido dessas palavras no dia em se apercebe da morte do filho em seu ventre (cf. PEIXOTO, 2005, p. 177). Nesse mesmo dia, ela realiza um balanço do relacionamento com a mãe – relação invertida, na qual sempre exerceu o papel de cuidadora – e com Salomão, o marido que lhe inspira pena, e não amor ou desejo. A súbita compreensão do vaticínio inspira a mulher a deixar a casa e se dirigir ao monte das oliveiras.

Paralelamente, José pressente que é chegado o dia infinito, dia da noite eterna. Ele sabe que a morte está a chegar: “E os meus olhos são negros a ver a morte. O rasto de sofrimento que a morte deixa antes de chegar. A sua certeza. [...] Eu sei, e saber assim dá-me tudo e tira-me tudo, torna-me homem e mostra-me a morte” (PEIXOTO, 2005, p. 186). Junto às ovelhas e sob o sobreiro, José e a cadela pressentem o fim: “Deitou-se aos meus pés, sentindo os momentos que sabia, também ela sabia, serem os últimos” (PEIXOTO, 2005, p. 186). José reproduz o aforismo escatológico proferido pela arca e o complementa: “Penso: é

hoje” (PEIXOTO, 2005, p. 186). Guiado pela certeza do fim, o pastor decide ir até o monte das oliveiras.

As relações diferenciais entre os contextos originais e as reiteraões permitem que se estabeleça a visão de mundo configurada pelos pensamentos expressos na narrativa. Os traços ressaltados nas hipóteses e aforismos repetidos são a inversão da realidade, a vida como castigo, a apatia diante das agruras, a falta de sentido, o sofrimento inelutável, imotivado e desigualmente distribuído, a certeza como fonte de segurança, a impossibilidade de verbalizar a dor e a aproximação de um fim inexorável – seja a morte, seja o fim do mundo.

Toda existência humana defronta-se com a dor, a culpa e a morte, a chamada “tríade trágica” (FRANKL, 2008, p. 161), que desafia o homem a “dizer sim à vida apesar de tudo” (FRANKL, 2008, p. 161). Buscar conviver com essas três duras realidades é manter o otimismo diante da tragédia (cf. FRANKL, 2008, p. 161). O “otimismo trágico” (FRANKL, 2008, p. 161), de matriz judaico-cristã, transforma a tríade trágica por meio de uma mudança de foco: o sofrimento pode ser um trampolim para conquistas e realizações; a culpa se torna uma oportunidade de mudança para melhor; a certeza da transitoriedade da vida é um incentivo à realização de ações responsáveis (cf. FRANKL, 2008, p. 161). Face à tríade trágica, relevada em cada hipótese e aforismo repetidos em *Nenhum olhar*, a resposta das personagens não é de otimismo, mas de conformação e desistência – atitude contraposta à doutrina cristã, para quem a vida é dom divino com fim e finalidade definidos, garantia de sentido redentor aos sofrimentos cotidianos.

4.3.2 “O mesmo sol, diferente”: a repetição diferencial em ação

Nenhum olhar apresenta montagem reiterativa, com a justaposição em sequência de variações da mesma cena ou, ainda, repetições do mesmo evento com personagens diferentes. Em ambos os casos, as repetições, “se olhadas em conjunto, produzem sentidos complementares” (cf. ALTER, 2007, p. 211). A divisão do romance em dois livros remete à estrutura escriturística e permite que, a exemplo da tipologia testamentária, vejamos nos eventos e personagens do Livro II transfigurações antitípicas daquilo que se narrou na primeira parte da narrativa. O Livro II é, pois, o reino da repetição diferencial. Nele, José, Salomão e as outras personagens, sob “o mesmo sol, diferente” (PEIXOTO, 2005, p. 108), atualizam tipologicamente a trajetória das personagens do Livro I.

4.3.2.1 Os três viúvos

Em sua tematização da aliança conjugal, *Nenhum olhar* apresenta ao leitor três personagens que vivenciam a experiência da viuvez: a cozinheira da casa do doutor Mateus (Livros I e II), a mulher de José (Livros I e II) e o mestre Rafael (Livro II).

A cozinheira é uma personagem sem genealogia. Beirando os setenta anos de idade, trabalha na casa dos ricos e ignora conscientemente a voz fechada na arca: “a cozinheira disse-me não faça caso, é só uma voz” (PEIXOTO, 2005, p. 23). Prosseguir com as lides domésticas enquanto os oráculos da arca são proferidos denota indiferença para com as leis de seu mundo e sinaliza um caráter independente: ao entender que o doutor Mateus e sua família não mais retornariam, a cozinheira “decidiu sair do monte e ir morar para uma casa caiada na vila” (PEIXOTO, 2005, p. 26). Perante a mesma situação, a mulher de José, ainda jovem, demonstra menor iniciativa e pouco desejo de mudança, uma vez que não abandona o posto na casa dos ricos até ser dispensada pelo velho Gabriel – e isso só vem a ocorrer trinta anos depois. A tensão entre as duas personagens femininas é igualmente nítida no casamento de José: “A cozinheira recusou-se a ser a madrinha da noiva, resmungando desmancho, resmungando fez um desmancho” (PEIXOTO, 2005, p. 37). Ao velho Gabriel e aos xifópagos, a cozinheira confidencia: “o José sempre foi um rapaz bom, [...] mas essa com que ele se casou, essa com que ele se casou. E a voz perdeu-se-lhe numa indefinição de resmungos” (PEIXOTO, 2005, p. 62).

A cozinheira idosa opta por sair de seu cotidiano repetitivo, e é após essa corajosa decisão que vem a conhecer Moisés. Os dois se casam e vivem em harmonia, com uma vida sexual ativa – “Moisés e a cozinheira dormiam na mesma cama e tocavam-se” (PEIXOTO, 2005, p. 47) – e total cumplicidade: “Moisés e a cozinheira se olharam num entendimento silencioso” (PEIXOTO, 2005, p. 44). A viuvez súbita, devido a cogumelos venenosos colhidos inadvertidamente por Elias (cf. PEIXOTO, 2005, p. 76), leva a cozinheira à perda da razão: “Rodeada de mulheres a ampararem-na e muito só, a cozinheira viúva voltou para a vila. [...] E, sem que a menina pudesse perceber, a cozinheira viúva olhou-a com uns olhos muito sinceros a tentarem contar-lhe tudo. E abraçou-a com muita força antes de enlouquecer” (PEIXOTO, 2005, p. 89). Nesse amargo isolamento autoimposto, a cozinheira revela certo egoísmo ao não compartilhar a dor da perda com a filha, entregando a menina à própria sorte durante a infância e, na vida adulta, outorgando-lhe a obrigação de cuidar de uma mãe completamente dependente.

O Livro II nos mostra a cozinheira alquebrada e alheia ao mundo circundante. Sua loucura se manifesta por meio da repetição. A filha reconhece que a mãe “nunca parará de murmurar as palavras que repete há trinta anos. [...] E repete a sua história. Há trinta anos que repete a sua história, a mesma história. Sempre. Uma toada interminável” (PEIXOTO, 2005, p. 110). As palavras sem sentido repetidas incessantemente “evidenciam o silêncio imposto pela ausência de um diálogo” (PEIXOTO, 2010, p. 18-19). Ninguém é capaz de compreender a dor da cozinheira – nem ela mesma. A cantilena repetida continuamente é reflexo, na verdade, da própria vida: “E, ao serão, falando para si própria, vou ouvi-la repetir a sua história infinita. A sua história pesadamente eterna, não por nunca acabar, mas por ser constante, por não haver uma pausa que distinga o fim do início” (PEIXOTO, 2005, p. 132). História constante, sem pausa, em que não se distingue o início do fim: a fala da cozinheira é um lamento diante da eterna repetição dos mesmos sofrimentos. Pela repetição de palavras, a cozinheira pisa e repisa a mesma dor indefinidamente: “A minha mãe sozinha diante de mim, a repetir as suas palavras, [...] como palavras que não fossem palavras, como outra coisa qualquer que tivesse a forma de palavras e que repetisse sempre, como uma dor. Sim, como uma dor” (PEIXOTO, 2005, p. 153). A toada da viúva de Moisés angustia porque traz o mesmo no mesmo; não há transfiguração da dor em nova realidade.

A mulher de José é uma personagem ambígua. No Livro I, é ela quem convida José ao ato sexual (cf. PEIXOTO, 2005, p. 31); a mesma iniciativa não se mantém na vida conjugal, quando ela afasta o marido ao se fechar em seu mundo interior (cf. item 3.2.1.1). Trinta anos depois, a viúva de José é uma mulher arruinada. Quando os filhos do doutor Mateus visitam a vila inesperadamente, deparam-se com a decrepitude:

E ela abriu a porta. Era o seu olhar o de um cadáver. A pele era branca, branca a sobressair do preto profundo do seu luto. Era o seu olhar de uma escuridão intensa. Tinha os cabelos despenteados e cinzentos. [...] Respirávamos um ar cativo, um ar que estava ali há muito tempo [...]. E, à medida que avançávamos na casa, começámos a sentir um cheiro cada vez mais forte a podridão. Era como o cheiro de um animal morto a decompor-se [...]. Diante da voz que está fechada numa arca, estava um banquinho; e à volta, por todo o corredor, havia montes altos de excrementos, ora secos, ora frescos; e o cheiro a urina e a fezes era sólido e nauseabundo (PEIXOTO, 2005, p. 116).

Face ao sofrimento, a viúva de José não enlouquece como a cozinheira, mas sua atitude é, igualmente, de alheamento. Descuidando-se das atividades diárias, durante trinta anos ela se põe defronte da arca para ouvir as leis que regem o seu mundo sem sequer pensar em alterar a realidade de alguma forma. Seu luto fechado é putrefação em vida. Dispensada dos serviços e morando com José, a viúva é responsável por impedir a felicidade do filho ao

implorar silenciosamente que ele não parta com a filha da cozinheira. Talvez, quem sabe, após ouvir atentamente por anos as hipóteses e aforismos da arca, essa mãe tenha querido preservar o filho dos sofrimentos pelos quais ela teve que passar na juventude.

As repetições da viuvez nos colocam diante de atitudes divergentes quanto à dor da perda. A cozinheira tem um casamento pleno e seu amor é correspondido; ela não assimila o trauma da morte repentina de Moisés e escolhe alhear-se. A mulher de José é incapaz de corresponder ao amor do marido, visto haver entre os dois a figura aterradora do gigante e as acusações do demônio. Essa mulher aceita a visão de mundo pessimista veiculada pela voz na arca, a qual alimenta e afiança sua passividade. Tanto a cozinheira, como a viúva de José legam a seus filhos uma herança de sofrimento e frustração.

A terceira viuvez representada na narrativa é a do mestre Rafael (já analisada detidamente no item 3.2.1.3). Seu casamento com a prostituta cega é aliança plena, transparente; ambos acreditavam poder construir uma história diferente. Ver a esposa e a filha recém-nascida mortas produz em Rafael revolta e tristeza profundas, e o serrador opta por dar fim à vida incendiando a casa e a serração. Nessa terra sem fé nem redenção, morrer não traduz o desejo de acompanhar os entes falecidos, uma vez que não há crença num além; a morte do mestre Rafael é, antes, consequência da falta de sentido e da perplexidade diante dos maiores sofrimentos da existência – a falta de respostas satisfatórias diante da tríade trágica.

O mestre Rafael, no Livro II, repete e transfigura antitipicamente a viuvez das duas mulheres, rompendo com a cadeia reiterativa de tormentos. O serrador descarta ser condenado a viver num mundo de sofrimento infundável, injustificável e sem o olhar de um deus. Loucura e decomposição em vida não são horizontes possíveis para Rafael. Longe de ser um ato de covardia, o suicídio do carpinteiro é um libelo contra a inexorabilidade do destino. Paradoxalmente, a renúncia à vida é sinal de resistência e inconformismo. Não só na aliança familiar, como também na morte, o mestre Rafael se revela um elemento de transgressão.

4.3.2.2 O traído e o traidor

As personagens bíblicas são definidas pela filiação: “Josué, filho de Nun” (Js 1,1), “Tiago, filho de Zebedeu” (Mt 4,21). Extensas e variadas listagens genealógicas são constantes em ambos os Testamentos (cf. Gn 5; Ex 6,14-27; Mt 1,1-17; Lc 3,23-38). A

própria geopolítica de Israel se orientava pela linhagem: cada uma das doze tribos israelitas era formada pelos descendentes dos doze filhos de Jacó. Os ofícios “são transmitidos de geração em geração [...]: Abraão, Isaac e Jacob são três gerações de pastores” (PINHO, 2012, p. 89). No mundo das Escrituras, os filhos são reflexos dos pais. Jesus, inclusive, é desacreditado pelos nazarenos por sua ascendência humilde: “De onde lhe vêm essa sabedoria e esses milagres? Não é ele o filho do carpinteiro?” (Mt 13,54-55).

Peixoto mantém esse traço do hipotexto escriturístico. No Livro II, quem atende na venda é o “filho do judas” (PEIXOTO, 2005, p. 104); o mestre Rafael herda a serração do pai e a prostituta cega toma o lugar da mãe e da avó. Os filhos dão seguimento à vida dos pais: “sou teu filho e teu reflexo” (PEIXOTO, 2005, p. 131). Na repetição das histórias familiares, Suelotto reconhece a “incapacidade de mudança a que as personagens estão sujeitas em virtude de estarem presas a comportamentos herdados” (2007, p. 38). A reprodução dos ofícios dos ancestrais “detalha a tragicidade de viver um ambiente rural estático, num presente que se duplica infinitamente num ritmo monótono” (PINHO, 2012, p. 89). O narrador apresenta ao leitor “José, filho de José” (PEIXOTO, 2005, p. 103), indicação que imputa ao filho a sina de repetir o destino do pai – o que, no mundo de *Nenhum olhar*, é um castigo.

Tendo perdido o pai ainda na infância, José o conhece pelas palavras do velho Gabriel: “José era o 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” (PEIXOTO, 2005, p. 102). José ignora a história paterna; não sabe que o pai foi tentado pelo demônio, traído pela esposa e atacado pelo gigante. Ele também não tem conhecimento do suicídio do pai: “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” (PEIXOTO, 2005, p. 102). Mesmo na ignorância, José tece conjecturas: “José tinha ouvido pouco acerca do pai, mas adivinhava tudo. [...] José adivinhava que era filho de um grande amor triste. Adivinhara o rosto do pai ao ver o seu próprio rosto reflectido no tanque do monte” (PEIXOTO, 2005, p. 103). Contemplando-se, José vê a face do pai e julga compreendê-lo pela força dos laços entre eles: “adivinhava uma força dentro da sua força, porque adivinhava gestos iguais dentro de cada um dos seus gestos” (PEIXOTO, 2005, p. 103). O filho sente que, de alguma forma, ocupa o lugar o pai.

Tal como o Criador, o pai humano gera filhos “a sua semelhança, como sua imagem” (Gn 5,3), com a missão de seguir o exemplo e ultrapassar os feitos paternos. No romance, o José do Livro I ressurge no único filho, legando ao herdeiro o nome, o ofício, as inquietações

e os pensamentos. A repetição parece uniforme e, “apesar de José [pai] e José [filho] pertencerem a tempos e a gerações diferentes, eles parecem ser a mesma personagem, imprimindo à narração uma visão cósmica dominada pela permanência. [...] São quase arquipersonagens” (PINHO, 2012, p. 55). No entanto, pautando-nos pela hipótese segundo a qual o mundo do romance talvez esteja ao contrário (cf. PEIXOTO, 2005, p. 7; p. 106), vemos que as trajetórias de pai e filho não são simétricas, mas espelhadas: embora pai e filho exerçam o ofício pastoril, ocupam lugares antagônicos dentro das relações humanas. A similitude de aparência e de personalidade é quebrada pela inversão: o pai, esposo dedicado, é traído; o filho, solteiro e preso à mãe, é agora o outro, o traidor, infligindo ao primo o sofrimento que levou o pai ao suicídio.

Pai e filho são, basicamente, a “mesma pessoa” colocada em perspectivas inversas da traição. De acordo com Pinho,

Num processo de reduplicação, José (filho) [...] reproduz, em segunda versão, o destino de José (pai) [...]. Ora, *Yosef* é de origem hebraica e significa “que Deus multiplique”. O escritor opta então por “multiplicar” este nome para identificar duas entidades distintas, existindo aqui um processo explícito de “deslindamento disjuntivo” (2012, p. 53).

Assim, mesmo havendo traços que aproximam tipologicamente os dois Josés (um repete o outro de forma clara e em pormenores), não se trata de uma relação tipo/antítipo tal qual a figurada na Bíblia. A realização completa ocorre, mas no campo da inversão; o cumprimento inexistente, uma vez que José não redime o amor triste e a suprema humilhação sofridos pelo pai. Ainda que em polo oposto, o José do Livro II vive, ele mesmo, um amor triste e convive com sentimento de derrota similar ao que o pai enfrentara trinta anos antes. O filho revela-se um antítipo inacabado do pai, numa subversão da tipologia escriturística.

Outra relação tipológica desestabilizadora ocorre na atualização do conflito entre José e o gigante, trinta anos depois, nas figuras de Salomão e José. As tentações demoníacas e os embates entre traidor e traído são, provavelmente, as cenas-padrão mais recorrentes de *Nenhum olhar*. O esquema tentação / embate aparece três vezes no Livro I e outras três vezes no Livro II e, como bem salienta Alter (2007, p. 83), as variações entre cada uma das repetições não é aleatória. Os encontros com o diabo, as decisões tomadas pelas personagens após essas conversas e as pequenas dissonâncias entre os Livros I e II são determinantes para o desenvolvimento da fábula.

A Bíblia apresenta as tentações como um rito iniciático. Jesus Cristo vivenciou três tentações diabólicas antes de começar seu ministério:

S. Mateus e S. Lucas narram três tentações de Jesus, nas quais se espelha a luta por causa da sua missão, bem como se introduz, ao mesmo tempo, a questão sobre o sentido da vida humana enquanto tal. O núcleo de toda a tentação – isso se torna visível aqui – é colocar Deus de lado, o qual, junto às questões urgentes da nossa vida, aparece como algo secundário, se não mesmo de supérfluo e incômodo. Ordenar; construir o mundo de um modo autônomo, sem Deus; reconhecer como realidade apenas as realidades políticas e materiais e deixar de lado Deus, tendo-o como uma ilusão: aqui está a tentação que de muitas formas hoje nos ameaça (BENTO XVI, 2007, p. 41).

Nessa perspectiva, as três tentações por que passam José e Salomão são as tentações do homem pós-moderno. O mundo autônomo e sem Deus de que fala Bento XVI pode ser reconhecido nas páginas peixotianas. No âmbito do romance, Deus pode ser entendido como equivalente à certeza: sem certezas em que se ancorar, José e Salomão tornam-se suscetíveis às investidas demoníacas.

4.3.2.2.1 Primeira tentação e primeiro confronto

As abordagens do demônio geralmente ocorrem na venda do Judas, tanto no Livro I, como no II. Nelas, o diabo segue o mesmo padrão: oferece o cálice, sorri de forma escarninha – escárnio e tentação andam juntos (cf. BENTO XVI, 2007, p. 43) – e sugere que a esposa do interlocutor é infiel.

A primeira tentação demoníaca é narrada nas primeiras páginas do romance. O diabo, com seu “sorriso vadio” (PEIXOTO, 2005, p. 8), pergunta onde está a mulher de José e insinua que o gigante a conhece mais que o marido. José se defende e, bêbado, profere uma bravata que lhe custará caro: “esse gigante já mentiu de mais; a minha mulher está onde sei que está, onde deve estar; e esse, se o vires, diz-lhe que me apareça, que me apareça. E levantou o punho bem fechado bem alto e [...] bateu-o no balcão” (PEIXOTO, 2005, p. 9).

No dia seguinte, José se prepara para o primeiro confronto com o gigante levando consigo uma navalha e um pedaço de ramo (cf. PEIXOTO, 2005, p. 12). Esperando pelo oponente debaixo de um grande sobreiro, José não se defende ao ser atingido pelos pontapés do gigante. A navalha indica o intento de poder lutar; contudo, mesmo tendo-a em mãos, José se mantém impassível. A bravata desferida na venda do Judas é destruída em segundos; o único laivo de resistência é o seu olhar: “E, apesar do sangue e do pó na pele, o olhar de José era o mesmo. O gigante quis bater-lhe mais e apagar aquele olhar” (PEIXOTO, 2005, p. 12).

Trinta anos depois, o demônio tem em Salomão uma presa aparentemente mais dócil. Diante das insídias satânicas e da repetição insistente da provocação “É verdade, Salomão?” (PEIXOTO, 2005, p. 105), o jovem serrador “recua dois passos” (PEIXOTO, 2005, p. 105). Ao contrário do tio, que, bêbado, ameaça o gigante e dança com os outros frequentadores da venda, Salomão se acovarda: “o mais que queria era esconder-me. [...] As minhas pernas eram um monte de areia solta [...]. Saí a fugir pelo terreiro” (PEIXOTO, 2005, p. 105). Desde o primeiro bloco narrativo do Livro II, Salomão deixa entrever sua simplicidade infantil e fragilidade.

No dia seguinte, Salomão demonstra ter caído na armadilha satânica, indo do monte das oliveiras ao local onde José pastoreava, debaixo do sobreiro grande. Salomão, aflito, corre desajeitadamente em direção ao primo e reproduz a pergunta demoníaca: “é verdade, José?” (PEIXOTO, 2005, p. 107). José não o olha diretamente, mas Salomão está confiante de que o primo e a esposa lhe são fiéis, afastando-se tranquilizado. Tio e sobrinho reagem com incredulidade diante da primeira tentação demoníaca. Ainda assim, buscam seus pretensos rivais; a semente da incerteza já está plantada.

4.3.2.2.2 Segunda tentação e segundo confronto

A segunda tentação de José é narrada em *flashback* (Livro I, bloco 4). Nessa passagem, o leitor tem conhecimento de que é o demônio quem volta a atenção de José à futura mulher, a “rapariga do telheiro” (PEIXOTO, 2005, p. 29). O pastor afeta desinteresse; entretanto, no dia seguinte, repara na jovem criada e se dispõe a conhecê-la (cf. PEIXOTO, 2005, p. 29). Antes mesmo do casamento, o demônio sugere que a criada do doutor Mateus é leviana: “ouvi dizer que ela ainda não esqueceu o que fez e quer repeti-lo assim que encontrar o homem próprio” (PEIXOTO, 2005, p. 29). Com esse retrospecto, entende-se com mais facilidade a perturbação crescente sentida por José a cada tentação: desde o início do relacionamento, pairava a dúvida sobre a integridade da mulher.

Com um dos braços numa ligadura, “moído dos pontapés do gigante” (PEIXOTO, 2005, p. 50), José entra na venda do judas e se depara com o demônio e o gigante, “dobrado com a cabeça no tecto” (PEIXOTO, 2005, p. 50). Atônito com o encontro inesperado, José permite que o gigante se aproxime e o agrida com pontapés pela segunda vez. Agora, a

humilhação é pública: todos os frequentadores da venda assistem silenciosamente ao ataque do gigante.

A segunda investida demoníaca sofrida por Salomão (Livro II, bloco 6) desvia-se do padrão: o sobrinho de José encontra o tentador não na venda do judas, mas na oficina onde trabalha. Trata-se de um desafio silencioso, em que as insinuações do demônio restringem-se ao olhar: “Tudo o que disse foi naquele olhar suspenso, naquele sorriso tentador. Aquele olhar parado e cheio de formas, a rasgar Salomão e a mexê-lo por dentro” (PEIXOTO, 2005, p. 144). Pela segunda vez, Salomão sai perdedor: “Salomão baixou o olhar” (PEIXOTO, 2005, p. 144).

Irrequieto, Salomão deixa a serração e vai encontrar-se com José. O pastor, momentos antes, acabara de ver um misterioso vulto de gigante no horizonte e também estava à procura do primo. Salomão e José reproduzem a tentação demoníaca, confrontando-se exclusivamente pelo olhar: “E nesse olhar silente e maior e mais forte que mil palavras [...], José falou a si próprio, ou falou-lhe Salomão. Disse não é verdade, pois não? E José dentro de si, ou dentro de Salomão, sentiu num momento a pergunta ecoar perpetuamente” (PEIXOTO, 2005, p. 145). A pergunta está lançada, mas fica sem resposta: José apenas baixa o olhar, como Salomão fizera diante do demônio. Salomão, inocente, contenta-se com o silêncio do primo e parte sorrindo. Curiosamente, a sensação é de que quem sai vencido é José. Ao contrário do gigante, José sente-se culpado ao ver o tormento de seu rival. Depois do encontro, o pastor vai até o curral a fim de se autoflagelar (cf. PEIXOTO, 2005, p. 146).

Comparando as tentações e os confrontos vividos por José e Salomão até o momento, percebe-se que os ataques do gigante são físicos e extremamente violentos, além de serem perpetrados contra um adversário indefeso. Os embates travados entre Salomão e seu primo, diferentemente, são verbais ou pelo olhar. As posturas de José e do sobrinho são díspares: José silencia e se petrifica quando está frente a frente com o gigante; permite que o opositor disponha de seu corpo sem oferecer qualquer resistência. Salomão, embora infantil e inseguro, demonstra maior grandeza de caráter. Seu destemor, é verdade, pode ser proveniente de sua ignorância e inocência, que o levam a confrontar o primo sem, contudo, acreditar verdadeiramente na sua culpa; ainda assim, Salomão não fica passivo, buscando no encontro com o pretenso oponente possíveis respostas para as suas dúvidas.

4.3.2.2.3 Terceira tentação e embate final

Após o segundo embate com o gigante, José sai destruído física e moralmente. Seu sofrimento é acompanhado pelo olhar do velho Gabriel, da cozinheira e de Moisés e Elias. As personagens, prevendo um desfecho funesto, tentam evitar um terceiro encontro com o demônio. A primeira tentativa de dissuasão é narrada pelo velho Gabriel:

Passou um rapaz que parecia ter aí uns quarenta anos e que não conheço, porque já perdi o conto aos que nascem e morrem ou se vão embora, aos filhos e netos deste e daquele, esses sim foram meus conhecidos [...]; passou um rapaz a quem não tive a paciência de perguntar de quem é que tu és filho?, a quem não tive a paciência de perguntar de quem é que tu és neto?, a quem não tive paciência de perguntar de quem é que tu és bisneto?, passou um rapaz que me cumprimentou muito bem e me disse, quase sussurrando, para avisar o José de que não voltasse à vila tão depressa, porque o demônio o queria desinquietar de novo, porque o demônio o tinha pegado de ponta e o queria desinquietar de novo. Não perguntei ao rapaz como soubera tal coisa (PEIXOTO, 2005, p. 57-58).

O rapaz misterioso, anônimo e de ascendência ignorada – num mundo onde as relações são determinadas pela filiação – pode ser o homem fechado num quarto a escrever, único morador do vilarejo cuja face é desconhecida. O velho Gabriel transmite o recado do rapaz a José: “pelo teu filho que ali tens, não voltes à vila; peço-te por tudo, deixa passar um mês ou dois, mas não voltes à vila por estes tempos mais chegados” (PEIXOTO, 2005, p. 65). Essas palavras se repetem no trecho seguinte, comentário do narrador em terceira pessoa (cf. PEIXOTO, 2005, p. 66). A cozinheira também se preocupa com José e tenta convencê-lo a não se encontrar com o demônio: “voltou a cabeça para Moisés, e disse hoje vais ao monte das oliveiras, [...] e dás um recado meu ao José, [...] e dizes-lhe para ele não vir à vila por estes tempos mais chegados” (PEIXOTO, 2005, p. 70). Moisés e Elias vão à casa de José e reproduzem a advertência da cozinheira (cf. PEIXOTO, 2005, p. 74).

José, homem passivo e inseguro, está surpreendentemente resoluto. Ignorando os conselhos, dirige-se à venda do judas pela terceira vez. A derradeira tentação diabólica (Livro I, bloco 12) tem como alvo um José derrubado pelo “luto, a condenação, o sofrimento” (PEIXOTO, 2005, p. 92). O pastor, “absorto [...] nos olhos de brasas do demônio” (PEIXOTO, 2005, p. 92), recusa o copo de vinho tinto oferecido pelo diabo, mas acolhe silenciosa e passivamente a sugestão demoníaca – ir até o monte das oliveiras e espreitar pela janela do quarto –, flagrando a mulher debaixo do gigante (cf. PEIXOTO, 2005, p. 93-94).

O terceiro embate do Livro I não é uma luta, mas a visão do gigante sobre o corpo da mulher (cf. PEIXOTO, 2005, p. 94). José é derrotado pela certeza da traição – ainda que ela seja fruto de uma violência. O suicídio de José é consequência direta da terceira tentação. Diferentemente do suicídio do mestre Rafael, ato de inconformismo, o enforcamento de José é índice de desistência. Não há qualquer sinal de revolta, apenas prostração e derrota. José sai de cena e concede ao seu adversário a vitória. Sua morte ecoa parodicamente o enforcamento de Judas Iscariotes (cf. PINHO, 2012, p. 85): no mundo da inversão paródica, é o traído, e não o traidor, quem tira a própria vida.

No Livro II, Salomão vai deliberadamente à venda do judas pela terceira vez sem que haja quaisquer tentativas de demovê-lo. Tal como o tio, é com desassossego que ele se encontra com o demônio (Livro II, bloco 11). Cada vez mais atormentado pela dúvida quanto à lealdade da esposa e do primo, o sobrinho de José senta-se à frente do diabo, aceita o copo de vinho tinto oferecido pelo tentador e escuta acusação similar à ouvida pelo tio trinta anos antes: “a tua mulher está com o José, estão os dois juntos, como bichos” (PEIXOTO, 2005, p. 184). Salomão sai da venda com sentimentos confusos – raiva, mágoa, desamparo, dor, desejo de morrer (cf. PEIXOTO, 2005, p. 185) – e, desorientado, caminha em direção ao monte das oliveiras.

Apesar da aparente ciclicidade, Salomão é uma personagem disruptiva. Sua recusa em seguir a profissão do pai (ferrador), optando pela carpintaria (cf. PEIXOTO, 2005, p. 137), marca uma cisão com a repetição do mesmo no mesmo. Essa tímida tomada de atitude representa um grande passo para uma personagem tão infantil e dependente. Não é, portanto, somente em ofício que Salomão é discípulo do mestre Rafael: ambos se aproximam porque, em graus diferentes, tentam romper com a história de infortúnio a que estão destinados.

Antítipo do tio, Salomão vai além e, embora medroso e frágil, demonstra desassombro ao questionar abertamente o possível agente da traição com seu “É verdade, José?” (PEIXOTO, 2005, p. 107). O tio, no Livro I, depois de flagrar a esposa com o gigante, não tem coragem de enfrentar e alterar a realidade; Salomão ultrapassa os medos – mesmo arrasado interiormente pelas suspeitas e pela mágoa – e sobe o monte das oliveiras para o terceiro confronto com o primo. O último embate entre os dois não é narrado; o leitor, no entanto, tem conhecimento de que não apenas Salomão e José, mas também a filha da cozinheira se encaminha ao monte das oliveiras.

A trajetória da mulher de Salomão, filha da cozinheira, é relativamente simétrica à da viúva de José. Ambas as mulheres vivem apartadas do homem amado: a segunda, por seu histórico de violações perpetradas pelo gigante e a dúvida do marido quanto à sua fidelidade;

a primeira, por ter sido surpreendida com um casamento indesejado após José desistir de encontrá-la. As duas jovens vivem casamentos infelizes, tendo dificuldades em corresponder ao amor de seus cônjuges. A futura mulher de José, filha do telheiro do doutor Mateus, voluntaria-se para trabalhar na casa dos ricos após a criada anterior morrer de velhice (cf. PEIXOTO, 2005, p. 22). No Livro II, a filha da cozinheira é convidada pelo velho Gabriel a assumir o posto de criada na casa do doutor Mateus. É nesse espaço, situado no monte das oliveiras, que as jovens conhecem seus Josés. Outra novidade que surge em suas vidas em função do trabalho é a voz fechada na arca. As duas mulheres são atraídas irrefreavelmente pelo único elemento narrativo que guarda semelhança com a sacralidade e a transcendência. Por meio dessa voz – a qual repete os pensamentos hipotéticos e aforísticos dos dois Josés –, as mulheres vêm a conhecer e internalizar a cosmovisão pessimista e fatalista que guia a narrativa.

Os aspectos similares entre as duas personagens permitem o estabelecimento de uma alusão figural tipológica. No cotejo entre as trajetórias, atende-se ao princípio da realização completa entre tipo e antítipo, visto que diversos pormenores se repetem de forma clara e exata. Sabemos, porém, que nenhuma repetição total é possível, e também no mundo de *Nenhum olhar* a diferença emerge, diferença esta que assume o caráter de ultrapassagem exigido pela transfiguração antitípica. Vinda de um lar em que a mãe, com mais de cem anos de idade, repete incansavelmente a mesma toada, a mulher de Salomão demonstra desconforto com o ritmo monótono dos dias e a falta de perspectivas em sua vida. A repetição diferencial desponta no momento em que a voz fechada na arca profere o aforismo escatológico cujas palavras se gravam na parede: “chega devagar, mas vem; aproxima-se e será um dia infinito, uma noite eterna, um instante parado que não será mais um instante” (PEIXOTO, 2005, p. 176). Em sua última tomada de palavra (Livro II, bloco 11), a mulher de Salomão afirma compreender, finalmente, o sentido dessa profecia: “Isto que ouvi à voz que está fechada dentro de uma arca não o entendi senão hoje ao acordar. [...] Ouvi estas palavras, a entender cada uma, e acordei” (PEIXOTO, 2005, p. 176). Nesse mesmo dia, a mulher decide dirigir-se ao monte, para onde também rumam José e Salomão depois da terceira tentação: “Olhei pela última vez minha mãe, e deixei-a. [...] Saí sem olhar para trás” (PEIXOTO, 2005, p. 181).

Essa determinação repentina é uma cisão com a postura passiva assumida pela mãe de José, seu tipo prefigurador. A inteligência da mensagem da arca suscita na filha da cozinheira o súbito desejo de assumir riscos: “Só o arrependimento daquilo que não escolhemos persiste, existe” (PEIXOTO, 2005, p. 182). A caminho do monte das oliveiras, a mulher presente: “Aproxima-se o fim e o desespero. E, sei agora, o fim e o desespero são a serenidade de uma

solidão eterna e irremediável” (PEIXOTO, 2005, p. 182). A filha da cozinheira deixa de ser uma ouvinte passiva e transforma o anúncio da voz fechada na arca em ação. Agora, é a ela que o velho Gabriel pede “não vás” (PEIXOTO, 2005, p. 182), tal como pedira a José no Livro I:

O monte das oliveiras não está longe e vejo o velho Gabriel. Sinto as minhas pernas a andarem, apresso-as, tento fugir, mas estou parada diante dele. Olha-me durante muitos anos e diz-me não vás. Fico velha também, tenho a imensidão da sua vida neste olhar, olha-me e diz-me não vás. [...] Largo o seu olhar e prossigo. [...] E o velho Gabriel, mais do que o seu rosto, é um olhar que sabe tudo [...]. O seu olhar de criança e de certezas. O seu medo (PEIXOTO, 2005, p. 182).

O olhar do velho Gabriel é lancinante e perscrutador. O mensageiro tem ciência de tudo o que se passa – sabe que a esposa de Salomão ama outro e, pressentindo um desfecho funesto, procura dissuadi-la. O apelo premente do velho, no entanto, é incapaz de demovê-la do propósito de subir o monte. Ao ver sua súplica ignorada, o homem-anjo, única personagem a transmitir estabilidade às demais, perece subitamente: “Atrás de mim, um instante. O velho Gabriel, esmagado por uma mão ou um mistério ou por um segredo, cai morto sobre a terra que o conhece” (PEIXOTO, 2005, p. 182-183). A morte do velho Gabriel aos cento e cinquenta anos de idade é o primeiro abalo gerado pela ruptura com a ordem daquele mundo estável e repetitivo. Embora presencie a morte de Gabriel, a mulher de Salomão dá seguimento a sua caminhada e afirma: “Sou a solidão” (PEIXOTO, 2005, p. 183).

Simultaneamente, Salomão sofre a última tentação por parte do demônio e parte, desorientado, em direção ao monte das oliveiras. O diabo alcançou seu intuito: desinquietar. Depois da última tentação, Salomão não está mais sereno diante das sugestões demoníacas: “caminhei pelas ruas como se levasse uma raiva sem motivo. E caminhei pelas ruas levando um peso que, descobri agora, era uma mágoa profunda. [...] Atirado para dentro de mim e perdido, com uma raiva sem motivo, com uma dor profunda” (PEIXOTO, 2005, p. 185). A raiva sem motivo se explica pela incerteza, pois em nenhum momento Salomão se assegura de que a traição foi consumada. Ainda assim, a dúvida gera mágoa profunda e o desejo de verificar, de uma vez por todas, se as palavras do demônio são verdadeiras.

Na ida ao monte das oliveiras, Salomão se encontra com o velho Gabriel, repetindo o encontro deste com a esposa:

A estrada que continua. E vejo o velho Gabriel. O seu rosto macerado de noites, escondido numa tristeza e num desânimo. E ouço o velho Gabriel. Não vás, a sua voz morrente, não vás, a sua insistência ténue, não vás. Olho a súplica dos seus olhos. Sinto o seu olhar de criança doente e de misericórdia. Como se não o visse,

como se não o ouvisse. E continuo como se lhe espetasse uma faca na voz, como se o fizesse ser nada (PEIXOTO, 2005, p. 185).

Para Salomão, o velho lança um olhar de misericórdia. Gabriel parece pressentir que o encontro com o primo e a esposa trará dor a Salomão – a dor da certeza de ser traído, ainda que o amor entre sua esposa e o primo seja, ao que tudo indica, meramente platônico. Salomão ignora a súplica insistente do velho Gabriel e o trata com indiferença. A rejeição do pedido leva o velho à morte, numa repetição da cena narrada anteriormente: “Atrás de mim, a morte conformada e triste, triste por isso, do velho Gabriel. Atrás de mim, perdidas para sempre, as suas certezas dissolvidas na terra e no vento e na luz do sol” (PEIXOTO, 2005, p. 186). O velho Gabriel, com sua sabedoria, representava o último esteio, a única fonte de estabilidade. Com sua morte, perda total das certezas (cf. PEIXOTO, 2005, p. 186), cresce ainda mais o precipício à frente de Salomão. Sentindo-se desesperado e abandonado, ele repete, sem o saber, a fala da esposa: “Sou a solidão” (PEIXOTO, 2005, p. 186).

Enfim, também José pressente que algo está para acontecer e se dirige ao monte das oliveiras. O pastor tem certeza de que encontrará a morte. A meio do caminho, tal como a filha da cozinheira e Salomão, José é advertido pelo velho Gabriel e, não obstante o aviso, continua a subida: “Vejo o velho Gabriel. Olha-me aflito. Avanço, continuo, prossigo. Tenho pressa. Diz-me não vás [...]. Não vás. Tenho de ir. Tenho pressa” (PEIXOTO, 2005, p. 188). A segunda repetição diferencial dessa cena-padrão estabelece explicitamente o vínculo entre a morte do velho e a ruína do mundo: “Atrás de mim, o velho Gabriel morre sobre a terra. O velho Gabriel morto é a terra. Tenho pressa. As árvores nunca mais. O velho Gabriel. A terra nunca mais. Tenho pressa. Tudo me espera onde não existo” (PEIXOTO, 2005, p. 189). José antevê no fim do mundo existente a revelação de um *telos*; este não se trata de uma redenção ou de uma ressurreição para a vida eterna, mas o desaparecimento total e o esquecimento: “Penso: não existir, ser o esquecimento de alguém esquecido para sempre” (PEIXOTO, 2005, p. 189), ou ainda: “Tenho pressa de resolver-me. Tenho pressa de desaparecer” (PEIXOTO, 2005, p. 189). Em seu avanço resolutivo em direção ao monte, José repete: “Sou a solidão” (PEIXOTO, 2005, p. 189).

A repetição da subida ao monte sob três focalizações acentua o caráter premonitório desse evento. Cada personagem interpreta a morte do velho Gabriel sob uma perspectiva subjetiva. A mulher de Salomão pensa que Gabriel tem ciência de tudo – seu amor por José – e afirma que o velho morre esmagado por um segredo. Salomão vê em Gabriel tristeza, desânimo, conformismo e perda das certezas, sentimentos que o perturbam após a terceira tentação demoníaca. No último encontro com o velho Gabriel, José percebe aflição no olhar

do idoso e se recorda dos dias em que, aos dez anos, ouvia “aquela voz importante” (PEIXOTO, 2005, p. 188). É como se José se visse, nesse encontro, como uma criança desobediente – flagrada ao violar alguma regra – perante a admoestação de um adulto.

O embate final vivido por Salomão, sua esposa e José atualiza e transfigura o encontro de José, a mulher e o gigante ocorrido trinta anos antes. Os dois confrontos que fecham os Livros I e II de *Nenhum olhar* se desenrolam não mais sob o sobreiro grande, mas no monte das oliveiras. No contexto bíblico, o Monte das Oliveiras é

um ápice dramático do mistério do nosso Redentor: aqui Jesus experimentou a solidão extrema, toda a tribulação de ser homem. Aqui o abismo do pecado e de todo o mal penetrou até o mais fundo da sua alma. Aqui foi assaltado pela turvação da morte iminente. Aqui, beijou-O o traidor. Aqui todos os discípulos O abandonaram (BENTO XVI, 2013, p. 140).

O Monte das Oliveiras é local de solidão e de enfrentamento dos medos interiores; lugar de agonia suprema e suor de sangue; espaço onde o traidor e o traído se encontram, dando início ao processo que leva à crucifixão. A solidão, a agonia e a chegada do traidor se repetem na trajetória das personagens de Peixoto. Salomão, sua mulher e José são seres solitários – “Sou a solidão” – a rumar desesperadamente ao ponto de encontro com os causadores de sua dor.

O Getsêmani hipotextual também pode ser um lugar de ressurreição: “no jardim, Jesus aceitou completamente a vontade do Pai, assumiu-a e assim inverteu a história” (BENTO XVI, 2013, p. 141). Cristo sabe o que o aguarda no Monte das Oliveiras e, ainda assim, dele não se afasta, abraçando resignadamente a traição e o aprisionamento. É um sacrifício buscado livremente e que terá como resultado a salvação. Outra é a situação das personagens peixotianas, que se dirigem ao monte das oliveiras atordoadas e perdidas. Traidores e traído partem para o encontro arrastados pela dúvida, pela angústia e pela culpa: “Eu sou as minhas pernas a andarem e não as contenho. Eu sou esta angústia muito maior do que eu” (PEIXOTO, 2005, p. 185). Em seu horizonte, não há ressurreição possível.

4.3.3 O fim do mundo e a inversão da escatologia cristológica

O tempo é um dos temas predominantes na produção literária de José Luís Peixoto. Em *A criança em ruínas* (2001), o sujeito lírico tematiza a ciclicidade – “o destino são os

versos e os pombos que cruzam o céu em círculos que sempre regressam” (PEIXOTO, 2001, p. 31) – e a fugacidade do tempo: “nas minhas mãos tudo passa e tudo morre” (PEIXOTO, 2001, p. 38). No infantil *A mãe que chovia* (2016), o problema do ciclo retorna: “O tempo é redondo, como um círculo desenhado com o dedo no ar” (PEIXOTO, 2016, p. 44).

Nenhum olhar aborda a questão do tempo por meio da construção reiterativa, a qual produz a sensação de que os dias são todos iguais: “Penso: um dia pode ser mil anos. Penso: ninguém sabe ao certo se passou um ano, ou mil anos, ou uma hora rápida, num dia que passou” (PEIXOTO, 2005, p. 155). Essa passagem alude ao salmo 90 (89) e a II Pd 3,8: “para o Senhor um dia é como mil anos e mil anos como um dia”. Deus escapa ao tempo; para ele, tudo é presente. A repetição uniforme no universo de *Nenhum olhar* relativiza as convenções temporais e gera nas personagens a sensação de estar, tal como Deus, fora do tempo, num presente eterno.

As inter-relações entre os Livros I e II causam a impressão de que *Nenhum olhar* opera na perspectiva temporal cíclico-mítica. Espera-se apenas a repetição dos mesmos fatos:

Não precisava de contratar as pessoas para a cortiça ou para a azeitona, não precisava de escolher os ratinhos para a ceifa, pois há trinta anos que eram os mesmos, com a mesma força, com o mesmo trabalho esmarrado em suor; e, se por acaso algum morria, era substituído pelo filho na temporada seguinte (PEIXOTO, 2005, p. 147).

O ritmo narrativo, no entanto, desmistifica essa impressão. O tempo cíclico mitológico “é privado do curso histórico progressivo, ele se move por círculos estreitos” (BAKHTIN, 1998, p. 353). A despeito da cadeia repetitiva de gerações, *Nenhum olhar* ostenta um evidente curso progressivo e um fim, ainda que configurados por uma escatologia demoníaca, às avessas: “A ideia de ciclicidade está presente até certa parte do romance, pois o ciclo é quebrado em todas as instâncias para o estabelecimento do nada, da não esperança” (CAMPOS, 2009, p. 65).

O contínuo retorno das mesmas trajetórias é paradoxal: “Vivemos num tempo de repetição, e a aceleração da repetição produz simultaneamente uma sensação de vertigem e uma sensação de estagnação” (SANTOS, 1996, p. 20). A sensação de estagnação e imutabilidade estabelecida pela estrutura reiterativa é quebrada, pouco a pouco, pela divisão dos blocos narrativos. A narrativa se torna, progressivamente, mais dinâmica e caleidoscópica pela alternância das vozes, manifestando na trama a inexorabilidade de um destino que se avizinha lenta, mas inelutavelmente – a “implacável ordem do mundo” (PEIXOTO, 2005, p. 97) apontada por José pouco antes de morrer.

Na abertura do Livro I, José tem a certeza de que, um dia, o fim chegará:

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. [...] 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).

Pela citação, vemos que o fim esperado é um instante de silêncio e suspensão totais. José está vigilante, mesmo sem ter clareza quanto ao que o aguarda no futuro: “Este silêncio de esperar inquieta-me” (PEIXOTO, 2005, p. 9). Da mesma forma, os xifópagos Moisés e Elias pressentem que algo está para acontecer: “Como se entrassem num túnel, apercebiam-se, cada vez mais dentro de si, de que se aproximava algo para separá-los. Liam no seu interior que esse momento os esperava parado no futuro e que o tempo se consumia diante deles, ardendo” (PEIXOTO, 2005, p. 78). A separação final dos xifópagos é a morte, “o negro absoluto da solidão, apático negro, absoluta solidão, eterno, eterna” (PEIXOTO, 2005, p. 80). Num mundo sem Deus, a finitude da vida não encontra sentido na esperança de uma existência *post mortem*, e morrer se converte no fim definitivo de toda a existência.

A morte é o fim escatológico do Livro I. Os eventos narrativos convergem até o outeiro da forca, local onde José comete suicídio enforcando-se numa azinheira torta. Antes de ceifar a própria vida, o pastor deixa uma espécie de testamento mental à mulher e ao filho por nascer. À esposa, as palavras são de reconciliação e renúncia: “Mulher, não sei o que fomos. Sei que, hoje, te possuo. Hoje conheço-te. [...] E de nada me serve já, porque avanço para onde os homens deixam de ser homens” (PEIXOTO, 2005, p. 95). Ver a mulher debaixo do gigante é uma epifania: a partir dessa certeza, as dúvidas se dissipam e José compreende a pessoa da esposa – seus silêncios, suas esquivanças. Entretanto, essa revelação não reverte a decisão de suicidar-se.

Ao filho recém-nascido, José declara a falência de suas esperanças e a vergonha por seus infortúnios:

Filho. [...] Acreditei que podia dar-te um céu para brincares e que a vida seria o que nós quiséssemos. Assim. Bastaria querermos, esforçarmo-nos muito, trabalharmos, e teríamos então o que desejássemos. [...] Acreditei que a felicidade dos teus olhos a sorrir podia voltar aos olhos da tua mãe, aos meus e perdurar intocada nos teus. [...] Preferia que não o soubesses, mas infelizmente nem isso posso esconder-te, porque um dia, quando te contarem a história da tua vida, dir-te-ão que numa noite de estrelas, o teu pai foi à vila e levou uma sova; [...] Dir-te-ão que o teu pai levou uma sova e que levou outra sova, e terás vergonha de mim (PEIXOTO, 2005, p. 55-56).

O testamento de José é a justificativa de um desistente, transfiguração demoníaca do testamento que Cristo lega aos seus apóstolos na última ceia (Jo 13 – 17). No Getsêmani, Jesus afirma: “Filhinhos, por pouco tempo ainda estou convosco. 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” (Jo 13,33a; 16,20). A morte de Jesus é um evento escatológico, reabilitando a humanidade e permitindo que todos os homens participem da vida celeste: “Na casa de meu Pai há muitas moradas. Se não fosse assim, eu vos teria dito, pois vou preparar-vos um lugar, e quando for e vos tiver preparado um lugar, virei novamente e vos levarei comigo, a fim de que, onde eu estiver, estejais vós também” (Jo 14,2-3). Antes de se deixar prender, flagelar e crucificar, Cristo assegura a seus amigos a vitória: “Eu vos disse tais coisas para terdes paz em mim. No mundo tereis tribulações, mas tende coragem: eu venci o mundo!” (Jo 16,33). Jesus e José buscam voluntariamente a morte. Entretanto, invertendo o texto bíblico, a entrega de José não representa salvação para os que ficam: “Sempre vos quis defender e também nisso fui derrotado, em tudo fui derrotado” (PEIXOTO, 2005, p. 67). A mensagem de José ao filho não exorta à coragem, mas ao conformismo face à inevitabilidade do sofrimento: “sei que, mais cedo ou mais tarde, também os vossos rostos irão sofrer. [...] e tu, filho meu, morrerás” (PEIXOTO, 2005, p. 67). O enforcamento do protagonista transpõe parodicamente a crucifixão de Cristo, transfigurando a cruz redentora em força do fracasso.

No desfecho narrativo do Livro II, “o próprio movimento cíclico e repetitivo finalmente cessa, dando lugar à aniquilação” (SUELOTTO, 2007, p. 111). O fim escatológico a que todos os eventos do Livro II conduzem é a dissolução do mundo conhecido: “E o mundo acabou. [...] O mundo acabou, como num instante em que se fechassem os olhos e não se visse sequer o que se vê com os olhos fechados. [...] Era uma noite infinita” (PEIXOTO, 2005, p. 190). Nesse dia, cumpre-se a profecia escatológica da voz fechada na arca; o velho Gabriel cai morto; apressada e angustiadamente, José, a filha da cozinheira e Salomão acorrem ao monte das oliveiras.

O que acontece no monte? Não se sabe, pois a narrativa é abruptamente interrompida. Para o leitor, o fechamento da trajetória das personagens permanece no âmbito do não dito. Paire, contudo, a sugestão de que, possivelmente, alguma desmedida obrada pelas personagens seja responsável pela precipitação do fim do mundo. Pode-se considerar a hipótese de que o encontro entre marido, esposa e potencial amante desencadeia o fim de todas as coisas, como se a mágoa e o embate entre os primos ou a decisão de romper com o imobilismo e assumir a verdade (o amor entre a filha da cozinheira e José) fossem uma desmedida tão grande, a ponto de solapar as bases do mundo do romance. Se levarmos em

conta um dos pensamentos hipotéticos mais repetidos ao longo da narrativa, outra possibilidade interpretativa se abre: talvez o homem seja as certezas que possui (cf. PEIXOTO, 2005, p. 44; p. 47; p. 102; p. 118), e a derrocada dessas certezas – certeza da fidelidade da mulher e do primo, certeza da existência do olhar de Deus – desestabiliza o mundo e o transforma em terra devastada. Pinho propõe uma terceira alternativa: é possível que, imitando o destino de José, no Livro I, Salomão, sua mulher e José “dir[am]-se para a finitude da vida” (2012, p. 103).

O pensamento judaico-cristão busca nas mazelas cotidianas um sentido, guiado pela providência, que torne o peso da existência mais leve: “se é que a vida tem sentido, também o sofrimento necessariamente o terá” (FRANKL, 2008, p. 90). De acordo com Eliade (1992, p. 134), é por intermédio da ideia de Deus que o homem se defende contra o terror diante das tragédias históricas. Quando se crê num ser superior a reger o universo, os fatos se revestem de sentido: “O homem [...] precisa de Deus, do Deus que se aproxima dele e que lhe explica o sentido da vida e assim lhe indica o caminho da vida” (BENTO XVI, 2007, p. 240-241). O cristão orienta-se em função de “uma perspectiva futura, de certa forma *sub specie aeternitatis* – do ponto de vista da eternidade. Nos momentos difíceis de sua existência, ele sempre de novo se refugia nessa dimensão futura” (FRANKL, 2008, p. 97). A certeza de que “os sofrimentos do tempo presente não têm proporção com a glória que deverá revelar-se em nós” (Rm 8,18) direciona a vida humana a uma meta:

Como se sabe, o termo latino *finis* tem dois significados: fim e meta [finalidade, *telos*]. A pessoa cuja situação não permite prever o final de uma forma provisória de existência também não consegue viver em função de um alvo. Ela também não consegue mais existir voltada para o futuro, como o faz a pessoa numa existência normal. Concomitantemente, altera-se toda a estrutura de sua vida interior. Começam a aparecer sinais de decadência interior (FRANKL, 2008, p. 94).

Esse é o cosmos de *Nenhum olhar*: mundo sem Deus, sem esperança e sem sentido. A única finalidade é, irônica e tragicamente, perceber que não existe uma finalidade, um *telos* que ilumine e dê sentido à existência. A obliteração do olhar divino priva as personagens peixotianas de um *eschaton* e um *telos* e as “leva, no fim, ao desespero” (ELIADE, 1992, p. 154). Conseqüentemente, a progressão escatológica do romance não é ascensional, mas uma precipitação no abismo: “[José] pensou que gostava que o mundo não fosse uma queda: onde se desce cada vez mais, cada vez mais próximo do fundo, cada vez mais longe da luz, irreversível” (PEIXOTO, 2005, p. 91). É do velho Gabriel uma das principais reflexões quanto à finalidade da vida: “O que imaginaste da palavra esperança, perdeu o sentido. Não

há esperança porque somos demasiado pequenos, somos muito pouco” (PEIXOTO, 2005, p. 63).

Sem vislumbres de futuro, resta às personagens a resignação: “Mesmo que seja para sofrer [...], tenho de ir de encontro àquilo que serei, por ter sido isto e não poder fugir” (PEIXOTO, 2005, p. 33). Ao fim do romance, “as personagens estão entregues a si próprias, ao seu pessimismo, à sua inércia perante o destino que lhes é imposto” (PEIXOTO, 2010, p. 97). A apatia impera: “as personagens aceitam, não lutam contra o fim iminente, simplesmente se deixam levar pelo nada que as circunda” (CAMPOS, 2009, p. 74). O desfecho narrativo está impregnado pelo “sentimento do vazio ou do absurdo, a recusa de tudo” (GALIMBERTI, 2008, p. 29). Vazio, como define Galimberti, consiste na “esperança desiludida a respeito da possibilidade de encontrar um sentido, [e] inércia em vista de um produtivo ter o que fazer” (2008, p. 125); de fato, a crença de que não há nada a se fazer alimenta a visão de mundo fatalista das personagens e justifica sua letargia. Para elas, o mundo “não [...] pode oferecer mais nada” (PEIXOTO, 2005, p. 157-158) e o único quadro possível é a “derrota inevitável da vida” (PEIXOTO, 2005, p. 51). Esse, aliás, é um dos paradoxos fundamentais da escatologia em *Nenhum olhar*: embora o destino seja imposto e inexorável, a inércia diante dos fatos não deixa de ser uma opção. Quanto a isso, José tem consciência: “a vontade que nunca tive, não terei” (PEIXOTO, 2005, p. 96).

As personagens não demonstram força de vontade e determinação para buscar alternativas, abdicando do controle sobre sua história: “Não escolhi estradas, como não escolhi esta. [...] Não escolhi, não quero, mas não vou contrariado. Sei que é impossível não ir. É impossível não ir. Impossível não ir. Impossível” (PEIXOTO, 2005, p. 55). Entretanto, por mais que o destino seja implacável, o ser humano “é o ser que sempre *decide* o que ele é” (FRANKL, 2008, p. 112). Se for da sua vontade, “uma pessoa pode muito bem agir ‘fora do esquema’. [...] se pode privar a pessoa de tudo, menos da liberdade última de assumir uma alternativa frente às condições dadas” (FRANKL, 2008, p. 88). Quando não se é um desistente, sempre se busca uma saída possível. É dessa liberdade e força de vontade que o mestre Rafael e a prostituta cega se valem, ainda que sua tentativa de mudança tenha sido frustrada; também a filha da cozinheira esboça uma pequena iniciativa ao subir até o monte das oliveiras para se encontrar com José e Salomão.

Numa existência esvaziada de sentido, as personagens vivem “em um clima de espera, em que ninguém é verdadeiramente esperado, a não ser o dia seguinte que será igual ao precedente” (GALIMBERTI, 2008, p. 31). A repetição da rotina e das histórias de vida tem cunho negativo: “E tudo era cruel por ser igual a todos os dias” (PEIXOTO, 2005, p. 135). Ao

contrário da *gjengtagelse* kierkegaardiana, transformadora e produtiva, a repetição em *Nenhum olhar* é enfadonha, uniforme, “trabalho de condenados” (PEIXOTO, 2005, p. 179). Destituída de finalidade, torna-se um castigo, “a condenação certa por existirmos” (PEIXOTO, 2005, p. 54). Depois de o sonho de viver com José cair por terra, a mulher de Salomão afirma que “os dias deixaram de distinguir-se uns dos outros” (PEIXOTO, 2005, p. 136), ou seja, a capacidade de ver na repetição o “algo de novo” kierkegaardiano fica embotada no momento em que não se projeta um futuro e não se atribui um *telos* à própria história. Diferentemente de Constantin Constantius, as personagens peixotianas não veem na repetição a ousadia e a capacidade de criar o novo, fixando-se na recordação: “Não há manhãs para reviver, sei-o hoje. Não se podem construir dias novos sobre manhãs que se recordam” (PEIXOTO, 2005, p. 53).

Portanto, a desistência e a apatia são escolhas: “A liberdade espiritual do ser humano, a qual não se lhe pode tirar, permite-lhe, até o último suspiro, configurar sua vida de modo que tenha sentido” (FRANKL, 2008, p. 89). Se há alguma culpa em *Nenhum olhar*, não é tanto a da traição, senão a da passividade. A insistente repetição da frase “Olho o sol de frente” (PEIXOTO, 2005, p. 11; p. 30; p. 95; p. 134; p. 142; p. 146; p. 156; p. 158), que a princípio parece expressão de um ato de coragem, é, na verdade, índice de resignação face a um destino imutável e que se consumará inevitavelmente. Como o ocaso cósmico é inadiável e irreversível, assim é o destino de cada ser humano: “um homem é um dia, um homem é o sol durante um dia. E é preciso continuar” (PEIXOTO, 2005, p. 95).

As personagens seguem esse *rhema* até que, nas duas últimas páginas do romance, a voz na arca se cala e o homem fechado no quarto a escrever interrompe sua atividade (cf. PEIXOTO, 2005, p. 191). O cotidiano ordenado e previsível tem, subitamente, um fim. Se considerarmos que “escrever é manter um esforço contra uma certa forma de caos.[...] É tentar encontrar um sentido no caos” (PEIXOTO, 2015d), veremos na suspensão da atividade do homem fechado no quarto a escrever e o caos cósmico que se segue a falência da busca de um sentido que explique o mundo de *Nenhum olhar*. A instauração do nada repete diferencialmente o caos primordial (Gn 1,1) a partir do qual Iahweh encetou a criação: “nossa terra era invisível e confusa, um profundo e impenetrável abismo onde não havia luz, pois não tinha forma” (AGOSTINHO, *Confissões*, XII, 3). Esse abismo “não era, porém, um nada absoluto. Era apenas a massa informe, sem nenhuma aparência exterior” (AGOSTINHO, *Confissões*, XII, 3). O Criador transforma a massa informe caótica “em cosmos, [...] assentamento harmônico do mundo” (MELETÍNSKI, 2002, p. 122). A narrativa de *Nenhum olhar*, com estrutura regressiva, transfigura a cosmogonia cristã, que vê no caos uma fase

preparatória e prenhe de possibilidades, em vazio infértil, do qual nada pode ser criado: “O mundo acabou. E não ficou nada. Nenhum sorriso. Nenhum pensamento. Nenhuma esperança. Nenhum consolo. Nenhum olhar” (PEIXOTO, 2005, p. 191). O caos, imagem negativa, remete à destruição (cf. MELETÍNSKI, 2002, p. 217) e “está extremamente próximo à morte, às forças ctônicas” (MELETÍNSKI, 2002, p. 176). Para Meletínski, a luta entre cosmos e caos é arquétipo da luta entre bem e mal (cf. 2002, p. 219; p. 222). Dessa forma, tendo em vista que *Nenhum olhar* se encerra em meio ao caos, conclui-se que é o mal que triunfa no romance. Num ambiente em que o demônio é o ministro do sagrado, não surpreende que a vitória final seja da dúvida, da desordem, da ruína.

O *eschaton* cristológico é a parusia (do grego *parousía*, presença). Para o Cristianismo, Cristo virá uma segunda vez no fim do tempo tal como é conhecido. Nesse dia, todos os mortos ressuscitarão e os que forem fiéis celebrarão a vitória definitiva na Jerusalém celeste, onde não haverá morte, nem dor, e Deus enxugará toda lágrima: “Ele enxugará toda lágrima dos seus olhos, pois nunca mais haverá morte, nem luto, nem clamor, e nem dor haverá mais. Sim! As coisas antigas se foram” (Ap 21,4). A expectativa pela segunda vinda de Jesus dá norte à vida do crente: “A fé no regresso de Cristo é o segundo pilar da profissão de fé cristã. [...] Isto implica a certeza, na esperança, de que Deus enxugará todas as lágrimas; não ficará nada que seja sem sentido; toda a injustiça será superada e estabelecida a justiça” (BENTO XVI, 2013, p. 256-257). Na “noite infinita” (PEIXOTO, 2005, p. 190) em que se encerra *Nenhum olhar*, similarmente à parusia bíblica, “a morte não existia no meio de todas as coisas mortas. [...] já não havia dor, já não havia lágrimas, já não havia olhos ou peito para chorar” (PEIXOTO, 2005, p. 191); no entanto, a dor, a morte e as lágrimas cedem lugar ao nada absoluto. A parusia invertida peixotiana, ironicamente, é marcada pela ausência: “Todos desapareceram e não deixaram nada, e não deixaram sequer o pequeno nada que existe dentro do nada que existe dentro do nada” (PEIXOTO, 2005, p. 191).

O fim escatológico do romance não se assemelha à segunda vinda de Cristo, guardando maiores semelhanças com os oráculos demoníacos de destruição anunciados pelos profetas veterotestamentários:

Eu olhei a terra: eis que era vazia e disforme; os céus: mas sua luz não existia. Olhei as montanhas: eis que tremiam e todas as colinas se abalavam. Olhei e eis que não havia mais homens; e todos os pássaros do céu tinham fugido. Olhei e eis que o Carmelo era deserto, e todas as suas cidades haviam sido destruídas diante de Iahweh, diante do ardor de sua ira. Porque assim disse Iahweh: Toda a terra será devastada, mas não a aniquilarei completamente (Jr 4,23-27).

Iahweh reduz o território de Israel a ruínas a fim de corrigir o proceder de seu povo; nesse caso, a desolação é transitória. No mundo demoníaco em que vivem José, Salomão e a filha da cozinheira, predomina o castigo sem redenção. O fim dos tempos se configura como um “dia de Iahweh” (Is 13,9) interminável em que, contrariamente às profecias bíblicas (Is 40–55; Jr 30–35; Ez 36–37; Sf 3,9-20), não se prevê a libertação: “Penso: um castigo é a vida, um castigo sem falta ou pecado, um castigo sem salvação; a vida é um castigo que não se impede e que não se consente” (PEIXOTO, 2005, p. 55). Ainda que não haja culpa a ser expiada, os sofrimentos assomam, e progressivamente as personagens tomam consciência de que padecem castigos injustificados.

Os traços escatológicos bíblicos são deslocados por Peixoto a uma visão de mundo que aparenta ser mais próxima do pessimismo fatalista de Schopenhauer e Nietzsche que do Cristianismo. Ainda assim, *Nenhum olhar* não se alinha irrestritamente ao pensamento desses dois filósofos, uma vez que ambos propõem o pessimismo fatalista dionisíaco (cf. NIETZSCHE, 2001, p. 272-274), o qual consiste numa “elevada força de pensamento, de mais ousada valentia, de mais valiosa plenitude de vida” (NIETZSCHE, 2001, p. 272). As personagens de Peixoto não compactuam com essa visão positiva do pessimismo: por mais que não haja um sentido, elas ainda o buscam e/ou se ressentem dessa falta. A expectativa crescente e a frustrante constatação de que não há um *telos* ao fim de tudo traduzem as inquietações do homem pós-moderno, o qual deixa de obter na religião respostas definitivas perante os dilemas da existência.

4.4 CEMITÉRIO DE PIANOS: DENTRO DO TEMPO REPETIDO

Cemitério de pianos e *Nenhum olhar* distinguem-se quanto à problematização da tipologia e escatologia cristológicas. No segundo, José Luís Peixoto explora técnicas de reiteração de frases, ações e cenas-padrão que reproduzem no leitor a angústia vivida pelas personagens. *Cemitério de pianos* transpõe os processos repetitivos do hipotexto bíblico de forma diversa, sob uma ótica relativamente apocalíptica, ressaltando as relações entre figura típica e transfiguração antitípica no seio da aliança familiar.

4.4.1 Ressurreição e perpetuação

As três epígrafes de *Cemitério de pianos* são a chave para penetrar no mundo do romance. O conjunto por elas formado assinala de forma explícita a temática e os procedimentos estruturais bíblicos que serão resgatados hipertextualmente na narrativa.

A primeira epígrafe do romance é “*Resurrecturis*”. Utilizada como epitáfio, essa inscrição latina significa “aqueles que ressuscitarão” e expressa a dualidade da morte na doutrina cristã: o fim da vida terrena é o início de uma nova vida. Esta, por sua vez, prenuncia a ressurreição definitiva que se dará no fim dos tempos. Sendo assim, na primeira epígrafe a referência à Bíblia é explícita, apontando para o acontecimento fundamental da doutrina cristã: “se Cristo não ressuscitou, vazia é a nossa pregação, vazia também é a vossa fé” (I Cor 15,14). De acordo com Bento XVI, “a fé cristã está de pé ou cai com a verdade do testemunho segundo o qual Cristo ressuscitou dos mortos. Caso se suprima isto, certamente ainda se pode recolher da tradição cristã uma série de ideias dignas de nota [...], mas a fé cristã está morta” (2013, p. 217). Sem a ressurreição, Jesus seria apenas um pregador de mensagens edificantes; com ela, suplanta as leis naturais e se revela Deus: “Somente se Jesus ressuscitou aconteceu algo de verdadeiramente novo, que muda o mundo e a situação do homem” (BENTO XVI, 2013, p. 218-219).

A ressurreição não é exclusividade do Novo Testamento. Segundo Meletínski,

Os traços velados do herói que morre e ressuscita existem também na imagem do bíblico José [...] e igualmente no episódio do sacrifício não realizado de Isaac. José é atirado num poço e depois vendido no Egito, permanece um tempo na prisão e tudo isso simboliza a descida ao mundo e a libertação consequente (ressurreição) (2002, p. 75).

Isaac, filho de Abraão, e José, filho predileto de Jacó, são tipos veterotestamentários de Jesus Cristo. Existem, da mesma forma, personagens típicas da ressurreição dentro do Novo Testamento. Em suas andanças pelas terras de Israel, Cristo devolve a vida a uma menina, filha de Jairo (Mc 5,21-43), a um jovem, filho da viúva de Naim (Lc 7,11-17) e ao seu amigo Lázaro de Betânia (Jo 11,1-44). Respeitando os princípios da hermenêutica tipológica, os três ressuscitados prenunciam de forma incompleta o ressurgimento de Cristo: “há, pois, muito maior milagre em ressuscitar quem para sempre há de viver do que trazer de volta à vida quem de novo há de morrer” (AGOSTINHO, *Sermão* 98, 1). A filha de Jairo, o jovem de Naim e Lázaro, diferentemente de Cristo, voltaram à vida em seus corpos mortais e,

por isso, tiveram de passar uma segunda vez pela experiência da morte. Sua ressurreição é imperfeita, incompleta; típica, portanto.

Para Jesus, a morte é apenas um sono profundo: o homem pode, milagrosamente, voltar à vida ou acordar, de forma transformada, no além. Antes de ressuscitar a filha de Jairo, Cristo assegura aos familiares: “A criança não morreu; está dormindo” (Mc 5,39); igualmente, dias após o falecimento de Lázaro, Jesus assevera aos apóstolos: “Nosso amigo Lázaro dorme, mas vou despertá-lo” (Jo 11,11). Diante do poder de Jesus, a morte perde, em certa medida, a irreversibilidade, assumindo o caráter de passagem. É devido a essa interpretação que se dá o nome de Páscoa (*Pessach*, passagem) à ressurreição de Jesus Cristo. A *Pessach* do povo hebreu tem seu antítipo na Páscoa cristã, celebração da vitória de Cristo sobre a morte.

A cruz e a ressurreição representam a morte do homem velho e o renascimento do homem novo (cf. RICOEUR, 2006, p. 104). Sendo uma nova criação e um salto (cf. RICOEUR, 2006, p. 104), a ressurreição pode ser considerada um movimento de repetição diferencial, no qual o eu volta a ser outro (cf. KIERKEGAARD, 2009, p. 138). Cristo ressuscitado é reconhecido com dificuldade pelos discípulos e Maria Madalena (Lc 24,13-35; Jo 21,1-8; Jo 20,14) porque, após a Páscoa, manifesta-se em seu corpo glorioso: o mesmo homem, ressuscitado, agora é outro, tal como afirma Kierkegaard a respeito da repetição. A ressurreição também abre perspectivas quanto ao futuro. Ricoeur explica que ela é um acontecimento escatológico, que “restabelece a promessa, confirmando-a. [...] sua significação permanece no futuro: na morte da morte, na Ressurreição de todo homem dentre os mortos” (2006, p. 103). Confirmando o caráter escatológico da ressurreição, Paulo afirma aos fiéis de Roma que, “Se temos esperança em Cristo somente para esta vida, somos os mais dignos de compaixão de todos os homens” (I Cor 15,19). Crer na ressurreição é restabelecer a promessa de que a vida de todo homem não tem fim.

A segunda epígrafe de *Cemitério de pianos* é uma citação do romance *When we were orphans* (2000), do escritor nipo-britânico Kazuo Ishiguro. Nessa obra, narra-se a história de Christopher Banks, um detetive à procura dos pais, desaparecidos na China quando Banks tinha apenas dez anos de idade. O excerto selecionado por Peixoto para a abertura de *Cemitério de pianos* encerra o livro de Ishiguro:

But for those like us, our fate is to face the world as orphans, chasing through long years the shadows of vanished parents. There is nothing for it but to try and see through our missions to the end, as best we can, for until we do so, we will be permitted no calm (ISHIGURO, 2000, p. 193).

A citação de Ishiguro pontua a questão da paternidade e filiação, indicando que o destino de todo homem é perseguir a sombra de seus pais. O cotejo dessa epígrafe com a anterior nos leva à conclusão de que a ressurreição é compreendida, em *Cemitério de pianos*, no âmbito da relação entre pais e filhos. Ao longo do romance, o vínculo entre as realidades apontadas pelas epígrafes – ressurreição e hereditariedade – se manifesta no ciclo de vida e morte entre o patriarca e seus descendentes. O ciclo cristão de “paixão, morte e ressurreição” (GALIMBERTI, 2003, p. 139) repete-se, na acepção kierkegaardiana do termo, nos três Franciscos: todos padecem, morrem e ressurgem, seja real, seja figuradamente. A nova criação se dá não por um retorno à vida efetivo, mas pelo verbo (narrativa póstuma) e pela permanência do ancestral em cada um de seus descendentes.

A técnica reiterativa escriturística da repetição de ações explicita a ressurreição na aliança familiar. Na primeira parte de *Cemitério de pianos*, a viúva de Francisco Lázaro socorre a pequena Íris após um acidente doméstico. Enquanto lava as mãos da neta, algo acontece:

O telefone começa a tocar. [...] Com a força do ferro, estende uma urgência constante, que se interrompe durante um fôlego rápido, para voltar logo a seguir, com o mesmo pânico e a mesma autoridade.
 O telefone continua a tocar. A Íris chora e grita. [...] Na palma da mão da Íris, um vidro enterrado numa ferida. Num só gesto, com a ponta dos dedos, a minha mulher puxa-o e sente o interior da carne. [...]
 O telefone continua a tocar. Cada toque é uma mão que agarra o corpo da minha mulher e o aperta, que agarra a sua cabeça e a aperta, que agarra o seu coração e o aperta. [...]
 O telefone continua a tocar. Os passos da minha mulher são rápidos na alcatifa porque ninguém costuma telefonar durante o dia. [...] E o telefone para de tocar. Os passos da minha mulher perdem o sentido, abrandam e param (PEIXOTO, 2008, p. 29-30).

Além de preparar o leitor para um evento desestabilizador – o primeiro encontro da viúva com o cigano –, a repetição anafórica da frase “O telefone continua a tocar” e a descrição detalhada do ferimento na mão de Íris chamam a atenção do leitor para o telefone como elemento de presságio. Enquanto escuta o telefone a tocar, a viúva de Francisco Lázaro “teme que seja uma má notícia, teme que seja uma notícia que a deite por terra, que a destrua, que a condene outra vez: a morte” (PEIXOTO, 2008, p. 30). O aparelho telefônico fica “ao lado da moldura cromada com a fotografia que tirámos todos juntos no Rossio” (PEIXOTO, 2008, p. 46; p. 301), e as notícias recebidas por meio das ligações telefônicas referem-se sempre à perpetuação da família:

O telefone tocou. O som atravessou a casa e o peito da minha mulher, da Maria e do Francisco. Quem atendeu foi o marido da Maria. [...]
 – Sim, sim. Está bem. Eu digo. [...] O Hermes tinha acabado de nascer.
 O Hermes tinha acabado de nascer.
 As palavras foram:
 – Nasceu o menino da Marta.
 O Hermes tinha acabado de nascer. [...]
 Passou uma hora. O telefone tocou de novo.
 Eu tinha acabado de morrer (PEIXOTO, 2008, p. 14-15).

Essa cena ressurgue diferencialmente na última página do romance:

Às nove horas da noite, o telefone tocou. [...] A campainha do telefone rasgava-os, era arame farpado a deslizar na pele. [...] [Simão] Segurou o telefone. Ao lado, a moldura cromada: a fotografia que tirámos todos juntos no Rossio. [...] A voz do Simão:
 – Sim, sim. Está bem. Eu digo. [...] 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 (PEIXOTO, 2008, p. 301).

A repetição expõe ao leitor o ciclo da ressurreição: a morte dos ancestrais é concomitante ao nascimento dos descendentes. Francisco Lázaro morre no dia em que seu neto, Hermes, vem ao mundo: “Enquanto eu estava no hospital à espera de morrer, a Marta estava noutro hospital, não demasiado longe, à espera que o Hermes nascesse” (PEIXOTO, 2008, p. 12). Hermes é uma das poucas personagens cujo nome não é bíblico. Segundo a mitologia greco-romana, Hermes é o deus do umbral e da porta, representando a relação com o outro (cf. SUELOTTO, 2007, p. 33); é o “encarregado de conduzir as almas para o além” (TREVISAN, 2003, p. 29). Hermes interliga vida e morte e, de forma metafórica, o Hermes peixotiano colhe a alma do avô ao nascer, materializando o ciclo da vida: “o ciclo da reprodução e da morte, ao qual pertencem a paternidade e a filiação natural – o engendramento e o ser engendrado – fecha-se sobre ele mesmo: o crescimento dos filhos é a morte dos pais” (RICOEUR, 1978, p. 396). A mesma alternância ocorre entre o neto mais novo e seu pai, o maratonista Francisco Lázaro: “O meu pai morreu longe da minha mãe, exausto, no mesmo dia em que nasci” (PEIXOTO, 2008, p. 23). Os nascimentos e mortes ocorrem em dia de domingo; não casualmente, o dia em que os cristãos celebram a ressurreição. O dia de celebração da Páscoa cristã marca a passagem das personagens peixotianas da vida à morte e da morte à vida.

A terceira epígrafe de *Cemitério de pianos* é retirada do Evangelho de São João (Jo 17,20-26). Peixoto seleciona um trecho da “Oração Sacerdotal”, última prece feita por Jesus no Monte das Oliveiras antes de sua prisão. Como Cristo, que se despede e, ao mesmo tempo,

preocupa-se com os que ficam, os pais morrem, mas continuam a se fazer presentes, seja espiritualmente – como Francisco Lázaro em sua narrativa póstuma –, seja pela memória. No livro *Morreste-me*, dedicado à perda de seu pai, José Luís Peixoto revela que a morte paterna une a família pelo vínculo da memória: “E sobre nós, tu, a tua presença, a tua ausência. [...] Os corpos distanciaram-se, mas a face da tua memória, o mundo, acorrentou-nos definitivamente” (PEIXOTO, 2015a, p. 22-23). Em *Cemitério de pianos*, a presença-ausência do pai se dá pela narração póstuma, sinal de que Francisco Lázaro continua a olhar pelos seus. Mesmo tendo sido um pai falho e imperfeito, violento e irascível, sua morte é extremamente sentida pelos familiares – exceto por Simão.

Outros trechos do Evangelho de São João contribuem para a determinação da temática de *Cemitério de pianos*. Versículos como “Eu e o Pai somos um” (Jo 10,30) e “Quem me vê, vê o Pai” (Jo 14,9) apontam para a unidade entre Pai e Filho na Trindade divina. Na “Oração Sacerdotal”, a unidade entre Pai e Filho também é a tônica – “para que sejam um como nós” (Jo 17,11). Desse modo, por meio da relação entre as três epígrafes de *Cemitério de pianos*, sobressaem três aspectos: ressurreição, perpetuação e unidade entre pais e filhos.

A lógica interna do romance se baseia no movimento entre tipo e antítipo, no “advento do novo” (ALMEIDA, 2001). Francisco Lázaro não é apenas uma transposição paródica do Lázaro bíblico: ele se repete diferencialmente em seu filho e em seu neto, construindo uma cadeia de tipos e antítipos. As gerações passam e as trajetórias se repetem *ad infinitum*; porém, ainda que se mantenha uma aparente uniformidade, sempre “algo de novo [...] vem acrescentar-se” (KIERKEGAARD, 2009, p. 50-51). As agressões sistemáticas de Francisco Lázaro contra a esposa e Simão, os hábitos e gestos automáticos da rotina (cf. PEIXOTO, 2008, p. 19), o dia a dia na oficina de carpintaria traduzem a repetição do mesmo no mesmo. O ciclo repetitivo é quebrado por eventos desestabilizadores, como a ira de Simão, a relação da viúva com o cigano, o confronto entre Maria e o esposo, a participação de Francisco Lázaro nos Jogos Olímpicos de Estocolmo e a reabertura do cemitério de pianos. Esses eventos rompem com a “repetição cansativa de momentos iguais e sucessivos” (PEIXOTO, 2008, p. 70) e instauram a diferença.

Na perspectiva tipológica, “todos os membros estão relacionados entre si, e, portanto, são também compreensíveis como sempiternos ou supratemporais” (AUERBACH, 2013, p. 136). A repetição entre as personagens peixotianas faz com que elas sejam, como diz Auerbach, sempiternas. A imagem da roupa – que, curiosamente, pode ser ligada à analogia kierkegaardiana da repetição como veste – representa o movimento de perpetuação no seio familiar: “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, 2008, p. 65). A repetição diferencial, veste que sempre serve e se adapta, é similar à perpetuação dos traços do patriarca em cada um de seus descendentes: Francisco Lázaro se repete e se eterniza nos filhos e netos como as roupas que passam de geração em geração.

Como na Bíblia e em *Nenhum olhar*, os filhos se ligam ao patriarca pelo exercício da mesma atividade. Simão, o maratonista e o Francisco Lázaro neto trabalham na oficina de carpintaria e, eventualmente, no cemitério de pianos: “ficava a ver o Francisco a trabalhar compenetrado, dentro de uma névoa de pontos de serradura. Em novo, também eu tinha sido assim” (PEIXOTO, 2008, p. 11). Apesar de agredido e alijado pelo pai, é Simão quem, futuramente, faz questão de manter a carpintaria em funcionamento, transmitindo ao sobrinho seus saberes: “Aquilo que o meu tio tinha para me ensinar era o pouco que conseguira aprender ao ver o seu pai a trabalhar e aquilo que aprendera com os seus próprios erros e tentativas” (PEIXOTO, 2008, p. 25). Evidencia-se, nesse processo, o coeficiente de irreversibilidade (cf. ELIADE, 1991, p. 108) de cada personagem dentro da aliança familiar: embora traga consigo as vivências e lições paternas, Simão – bem como cada descendente de Francisco Lázaro – é único, escrevendo, entre erros e tentativas, a sua própria história.

4.4.2 O cemitério de pianos: gerações entrelaçadas

O cemitério de pianos que dá título ao romance é um recanto da oficina de carpintaria pertencente ao patriarca Francisco Lázaro. Nessa divisão da oficina, depositam-se pianos à espera de conserto. Após a morte do patriarca, Simão e Francisco dão seguimento ao ofício paterno até que, com a morte do maratonista nos Jogos Olímpicos de Estocolmo, a oficina é fechada. Anos depois, a viúva do maratonista (enfermeira que cuidou do patriarca na fase terminal da doença) permite que Simão trabalhe na carpintaria, mas mantém o cemitério de pianos trancado: “À entrada da oficina, à direita, havia uma porta fechada, tapada pelo tempo e por cadeiras [...]. O cemitério de pianos. A minha mãe evitava falar dessa divisão fechada da oficina. Se o fazia, dizia sempre que não havia lá nada que me interessasse” (PEIXOTO, 2008, p. 31). O cemitério de pianos suscita recordações que a viúva prefere deixar adormecidas: além de ser o local de trabalho do marido, foi lá que a enfermeira e o maratonista conceberam o filho (cf. PEIXOTO, 2008, p. 132-133).

O fechamento do cemitério representa o silenciamento e repressão das memórias e a ruptura com a ancestralidade. Mal comparando, o período da vida em que o carpinteiro Francisco Lázaro neto desconhece pertencer a uma linhagem de consertadores de pianos se assemelha à vida escondida de Cristo, quando Jesus se dedicava ao ofício de carpinteiro em Nazaré. A revelação da missão redentora de Cristo se dá na sinagoga pela leitura de uma profecia de Isaías (Is 61,1-2; Lc 4,16-30) e no milagre da transformação da água em vinho nas bodas de Caná (Jo 2,1-12). Para Francisco Lázaro, a passagem do ofício de mero carpinteiro a consertador de pianos, a qual determina uma reviravolta em sua trajetória, ocorre aos vinte e dois anos de idade. Instado por Simão, Francisco arromba a porta do cemitério e “era como se tivéssemos aberto uma porta sobre a noite” (PEIXOTO, 2008, p. 31):

À entrada da oficina, à direita, havia uma porta fechada, [...]. 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. [...] Lá dentro, a escuridão absoluta cobria todas as formas.
[...] o meu tio olhava-me com um sorriso. [...]
– O teu pai iria ficar tão feliz se aqui estivesse (PEIXOTO, 2008, p. 31-35).

Mais do que as histórias do tio, o fator que leva o terceiro Francisco Lázaro ao encontro com as vidas do pai e do avô é a reabertura do cemitério de pianos. Antes de conhecer essa peça escondida ao fundo da oficina, os causos intermináveis do tio não lhe chamavam a atenção (cf. PEIXOTO, 2008, p. 23). A descoberta desse recanto descortina diante de Francisco Lázaro uma nova compreensão de si e de suas origens. Dentro do cemitério, ele sentia a eternidade tornar-se concreta e “imaginava segredos de um tempo, antes de eu nascer, que me seria proibido para sempre” (PEIXOTO, 2008, p. 33). Francisco compreende quem é – consertador de pianos, e não apenas carpinteiro; ele pressente que fora predestinado a trabalhar com pianos (cf. PEIXOTO, 2008, p. 33). É um destino inevitável, o qual lhe cumpre concretizar. Ao retomar o trabalho no cemitério de pianos, Francisco Lázaro dá vida nova aos sonhos paternos e adquire uma certeza: “Foi nesse momento que tudo encontrou um sentido dentro de mim” (PEIXOTO, 2008, p. 31).

O ato de arrombar a porta do cemitério, forçando a entrada – “como não sabíamos da chave, fui eu que arrombei a porta com dois pontapés na fechadura” (PEIXOTO, 2008, p. 31) –, demonstra a ousadia de Francisco Lázaro. Entretanto, mesmo ansioso, o jovem deixa que o tio tome a precedência: “O meu tio entrou primeiro. Deixei de vê-lo entre sombras de sombras: um vulto entre vultos. Ele sabia os caminhos” (PEIXOTO, 2008, p. 31). O diálogo com o hipotexto bíblico é claro:

No primeiro dia da semana, Maria Madalena vai ao sepulcro, de madrugada, quando ainda estava escuro, e vê que a pedra fora retirada do sepulcro. Corre, então e vai a Simão Pedro e ao outro discípulo, que Jesus amava, e lhes diz: “Retiraram o Senhor do sepulcro e não sabemos onde o colocaram”.

Pedro saiu, então, com o outro discípulo e se dirigiram ao sepulcro. Os dois corriam juntos, mas o outro discípulo correu mais depressa que Pedro e chegou primeiro ao sepulcro. Inclinando-se, viu as faixas de linho por terra, mas não entrou. Então, chega também Simão Pedro, que o seguia, e entra no sepulcro; vê as faixas de linho por terra e o sudário que cobrira a cabeça de Jesus. O sudário não estava com os panos de linho no chão, mas enrolado em lugar à parte. Então, entrou também o outro discípulo que chegara primeiro ao sepulcro: e viu e creu (Jo 20,1-8).

Os apóstolos Simão Pedro, já idoso, e o jovem João dirigem-se a um “cemitério”: o sepulcro de Cristo. Como no hipotexto evangélico, o Simão peixotiano acompanha o jovem sobrinho, o qual lhe cede passagem à entrada. Simão Pedro e o Simão de Benfica propiciam aos jovens que os acompanham a oportunidade de serem testemunhas da ressurreição. O arrombamento da porta do cemitério equivale ao rolamento da pedra sepulcral narrado nos Evangelhos.

Francisco Lázaro descreve o interior da divisão reaberta:

Devagar, a claridade encheu todo o cemitério de pianos. A luz deslizou pelas superfícies do pó. Pouco se via da sujidade das paredes e o peso do tecto baixo era mais real porque havia pianos de todos os géneros que se erguiam, sólidos e empilhados, quase a tocarem o tecto. Encostados às paredes, havia pianos verticais uns sobre os outros: na ordem com que o meu pai, ou o seu pai antes dele, os tinha equilibrado. Ao centro, havia muros de pianos sobrepostos. A luz atravessava os espaços vazios entre eles e, mesmo da porta, podia distinguir-se o labirinto de corredores que camuflavam. [...] Havia pianos encaixados de todas as formas possíveis. [...] 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. O silêncio desprendia-se dessa cor clara e antiga. A luz atravessava o silêncio (PEIXOTO, 2008, p. 32).

Dentro do cemitério, a luz é mortíça; o pó se acumula e Francisco sente “o cheiro de um tempo que todos quiseram esquecer, mas que existia ainda” (PEIXOTO, 2008, p. 32). Na divisão fechada da oficina, sente-se fisicamente a latência do que não é dito. Aprisionar as lembranças e vivências nesse lugar, no entanto, não as torna nulas: “a presença do esquecimento faz com que não o esqueçamos” (AGOSTINHO, *Confissões*, X, 16). Os corredores labirínticos do cemitério são como um “grande sótão escuro [no qual] há de tudo, há aquilo que não dizemos porque temos medo, porque temos vergonha, porque não somos capazes; há aquilo que não dizemos porque desconhecemos, ignoramos mesmo, apesar de estar lá, em nós” (PEIXOTO, 2014, p. 108). Grande parte das memórias mais íntimas dos familiares de Francisco Lázaro se desenvolve no espaço do cemitério: a jovem Maria lê seus

romances adolescentes escondida entre os pianos; nesse mesmo lugar, anos depois, ela se encontra com o marido de Marta; Marta e o Francisco neto são concebidos no cemitério de pianos. Percebe-se a dupla dimensão desse espaço: contenção de segredos e transmissão da vida.

O lugar que dá título ao romance encerra pilhas de gerações que se sobrepõem umas às outras, tal como os pianos. Território da memória, o presente ali é eterno; “o ‘passado’ é ativo e justamente ‘não passa’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 16), num “tempo opaco” (PEIXOTO, 2008, p. 84) e indistinto. As dimensões temporais se unem, permitindo que o passado se descortine diante dos descendentes. Todas as gerações familiares se entrelaçam: “O cemitério de pianos era enorme. As tardes tinham o tamanho de gerações encadeadas” (PEIXOTO, 2008, p. 71). Espaço da presença-ausência, o cemitério é ponto de encontro entre os que já se foram e os que aqui ainda estão. É nesse lugar que o avô falecido entabula conversações com Íris, a pequena neta de três anos. A filha mais nova de Maria não chegou a conhecer pessoalmente o patriarca, tendo nascido “quando, de mim, só já restavam as conversas e as fotografias” (PEIXOTO, 2008, p. 18); no entanto, no cemitério de pianos o encontro entre neta e avô é possível. O nome de Íris remete, via intertexto referencial, à mitologia grega: mensageira dos deuses e personificação do arco-íris, Íris leva mensagens dos deuses aos humanos e tem a capacidade de ir até as profundezas do oceano e de penetrar no Hades. A Íris de Peixoto detém o mesmo poder, transmitindo ao avô falecido pensamentos e inquietações dos seus descendentes. Sempre antes de dirigir a palavra a Francisco Lázaro, a menina pressiona as teclas dos pianos, à maneira de invocação. Os pianos empilhados e abandonados no cemitério equivalem àquilo que está encerrado nos depósitos mais escuros da memória; ao dedilhar suas teclas, Íris dá som e materialidade ao não dito e põe “as cartas na mesa” diante do avô.

A escolha do piano como instrumento depositado no cemitério tem valor simbólico. O filho do maratonista narra o episódio em que Simão acomoda uma cadela e seus quatro filhotes recém-nascidos sobre o mecanismo de um piano (cf. PEIXOTO, 2008, p. 163); nesse relato, o instrumento musical é imagem de refúgio e segurança. Em outras passagens, o piano surge como signo de perpetuação: “em julho, pela primeira vez, reparei um piano sem qualquer ajuda: o piano vertical de uma senhora com filhos e netos. – Já não é para mim. Será para os meus netos – dizia ela” (PEIXOTO, 2008, p. 80). O piano liga passado, presente e futuro e instaura a repetição diferencial, pois o mesmo piano se renova de geração a geração:

Era um piano de cauda. Imponente e antigo. Aproximei-me, avaliando-o, admirando-o. Era, de certeza, um piano que a senhora conhecera ali, naquele mesmo lugar, quando nasceu: como aconteceu com os seus pais, avós, bisavós: e que ali permaneceria até ao último dos seus dias e depois e depois. O olhar de todas as gerações a que sobreviveu seria suficiente para gastá-lo; no entanto, era um piano sólido, solene, eterno, como um velho carvalho (PEIXOTO, 2008, p. 114).

Elemento de unidade e perpetuação, o piano também se refere a cada personagem em particular. Cada membro do clã dos Lázaro é um piano empilhado – “o piano era uma extensão do seu corpo” (PEIXOTO, 2008, p. 115) –, com história, esperanças e machucaduras próprias (cf. PEIXOTO, 2008, p. 35). Assim como cada tecla deixa após si um silêncio diferente (cf. PEIXOTO, 2008, p. 35), as vidas são únicas: os membros da família se sucedem e vão depositando memórias novas – pianos novos – no vasto cemitério de vivências e lembranças. Conforme destaca Nestor, “cada personagem funciona como uma espécie de piano, em uma afinação diferente, porém tocando a mesma música, e os narradores são os maestros” (2014, p. 23).

Os pianos do cemitério, memórias de uma família fragmentada, encontram-se em mau estado. São pianos quase mortos, à espera de ressurreição:

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 [o tamanho de gerações encadeadas], 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 que não chegava, um momento simples como tantos seria suficiente, um momento, que poderia chegar, mas que não chegava (PEIXOTO, 2008, p. 71).

O piano à espera de concerto está morto, como Jesus no sepulcro a esperar o domingo da Páscoa. Fazer um piano voltar a produzir música é trazê-lo de volta à vida, atribuindo ao concertador o múnus de um sacerdote:

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. [...] 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. Então, lembrava-me do meu pai: o seu rosto na fotografia, a caixa de medalhas, as suas histórias contadas pela voz da minha tia ou pela voz do meu tio: e tinha a certeza de que uma parte dele continuava viva em mim, ressuscitava-a todos os dias nos meus gestos, nas minhas palavras e nos meus pensamentos. [...] Repetíamos-nos e afastávamo-nos e aproximávamo-nos. Éramos perpétuos uns nos outros (PEIXOTO, 2008, p. 272-273).

As peças do piano são traços dos ancestrais que se perpetuam nos descendentes. Francisco Lázaro (avô/neto) acredita poder reconstruir sua vida da mesma forma que faz com os pianos na oficina: do piano morto e danificado podem-se extrair peças que, transplantadas, darão vida a pianos novos. Essa é a eternidade possível ao ser humano: perpetuar-se nos filhos e netos, numa “imortalidade relativa” (BAKHTIN, 1993, p. 322). A relação entre o cemitério e o sepulcro de Cristo se confirma pelo verbo “ressuscitar”: Francisco sente que, em seus gestos, palavras e pensamentos, o pai ressurgue. A ressurreição dos ancestrais abre o tempo presente à esperança e demonstra que a morte não tem a palavra final: “O pai morre, é como se não morresse porque deixa depois de si alguém semelhante a ele” (Eclo 30,4). Embora a morte carregue em si o “nunca mais” (PEIXOTO, 2008, p. 98), a descendência é garantia de eternidade.

Segundo Ricoeur, “A potência criadora da repetição permanece inteira nesse poder de reabrir o passado sobre o futuro” (2007, p. 391). Em *Cemitério de pianos*, a potência criadora da repetição se manifesta na reabertura do cemitério de pianos, momento em que “a existência que existiu passa agora a existir” (KIERKEGAARD, 2009, p. 51). Como o Lázaro bíblico, que vem para fora do túmulo movido pela autoridade e pelo poder de Cristo, o avô retorna à vida pela reabertura da divisão fechada e mais recôndita da oficina. Pode-se dizer que é a partir de então que as trajetórias de avô e neto tornam-se pareadas, numa unidade antevista pelo Lázaro maratonista: “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” (PEIXOTO, 2008, p. 245). A partir da redescoberta do cemitério de pianos, tem início a *gjentagelse*, a recordação progressiva formada pela convergência entre o velho e o novo.

Entre o Francisco Lázaro avô e o neto, configura-se uma aparente repetição do mesmo no mesmo. Ambos têm exatamente a mesma biografia e passam pelas mesmas dificuldades – o neto também agride a esposa (cf. PEIXOTO, 2008, p. 272) e dá aos filhos o nome dos tios paternos. Consequentemente, o leitor se defronta com uma narrativa em que praticamente não se distinguem as vozes de neto e avô; apenas a datação dos Jogos Olímpicos de 1912 permite que se estabeleçam alguns traços distintivos. Esse jogo de vozes narrativas

gera uma ambiguidade positiva, porém desgastante ao leitor, que deve estar sempre atento e retomando o texto para saber quem lhe está narrando, cuidando para que não haja uma confusão entre esses relatos, retomando a ideia de leitura-exercício [...]. Essa ambiguidade é intencional, visto que uma das chaves da leitura de *Cemitério de Pianos* é a de continuidade, de que os pais mortos ressurgem nos filhos vivos (NESTOR, 2014, p. 27).

As vidas espelhadas de Francisco Lázaro e seu neto parecem não dar margem a uma visão escatológica, inserindo-se no campo da ciclicidade. Entretanto, a narração do patriarca, revisão póstuma de vida, não deixa de conferir à sua história – ou de nela enxergar – uma finalidade, um sentido. O avô fala claramente a Íris: “Tenho de contar esta história até ao fim” (PEIXOTO, 2008 p. 268). Atualizam-se o *shaná* judaico e o ano litúrgico cristão, em que o ciclo de repetição sucessiva dos dias e renovação das vivências ruma a uma consumação – não mais coletiva e de fundo religioso, como a salvação final trazida pelo Messias, mas o cumprimento de um propósito de vida pessoal. Antítipo do patriarca, o filho do maratonista repete de forma quase completa a história de vida do avô; entretanto, entre ambos há a irrupção de sentidos novos, discrepâncias que assumem o caráter de transfiguração. O fim e a finalidade da vida do avô e do neto não são os mesmos: o avô revisita o passado da família e observa as consequências póstumas de seus atos, ao passo que o neto preocupa-se com a investigação de suas origens e da história paterna. Somente o neto tem um pai maratonista; somente ele visita a tia a fim de conhecer a história paterna; somente ele recebe em mãos uma fotografia da tia e do pai. A diferença se estabelece, pois, na relação com o Francisco Lázaro maratonista, personagem mediadora entre o patriarca e o neto.

A reabertura do cemitério de pianos também provoca a ressurreição do maratonista, cuja história e memória foram escondidas do filho até a vida adulta. Nos primeiros dias após a redescoberta do cemitério, o Francisco neto passa a ver no pai um consertador de pianos e, assim, encontra a sua própria vocação. No entanto, esse era ainda um retrato incompleto do pai. Meses depois, outra faceta paterna se desvela:

Foi no sótão já quase vazio que a minha mulher encontrou a caixa de sapatos que me estendeu.

Pousei a caixa sobre a mesa. [...] Enfiei a mão dentro da caixa e tirei-a cheia de medalhas. Eram medalhas de cobre, presas a fitas desbotadas, enxovalhadas, gastas: trapos a perderem a cor. Eram medalhas com imagens de pequenos homens a correrem dentro de círculos feitos com folhas de louro esculpidas com pormenor. Na parte de trás, havia letras gravadas, onde estava escrito: 1º lugar, maratona. Mais tarde, haveria de encontrar algumas de segundo e de terceiro lugar. [...] Durante esse serão, ao jantar, e depois do jantar, e ao adormecer, tentámos inventar explicações para aquela caixa cheia de medalhas. [...] Às escuras, deitado na cama, decidi que iria perguntar ao meu tio. [...]

Admirado, triste de repente, segurou algumas medalhas. [...] Ao ouvir o meu tio, finalmente, eu e o meu pai éramos ainda mais desconhecidos. O meu pai ressuscitava em palavras que eram atravessadas pela luz, pelo cheiro da madeira e por tudo aquilo que eu não sabia sobre mim próprio (PEIXOTO, 2008, p. 158-159; p. 164).

Mais maduro e sem o silenciamento imposto pela mãe, Francisco percebe que desconhecer o pai implica desconhecer a si mesmo, ecoando as palavras de Cristo: “Se me conheceis, também conhecereis meu Pai” (Jo 14,7). Como o protagonista de Kazuo Ishiguro, Lázaro neto está a perseguir uma incógnita, a sombra de um pai desaparecido. Numa tentativa de estabelecer, pelo conserto de pianos, algum tipo de vínculo com a figura paterna, Francisco Lázaro põe em curso o movimento de repetição:

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 (PEIXOTO, 2008, p. 35).

Ao correr a maratona, Francisco Lázaro tem vinte e um anos (cf. PEIXOTO, 2008, p. 296); seu filho se depara com o cemitério de pianos aos vinte e dois anos de idade (cf. PEIXOTO, 2008, p. 28), como que dando seguimento à vida da qual o pai foi privado prematuramente.

Francisco Lázaro tem a oportunidade de conhecer o rosto do pai por intermédio da tia, Marta: “Segurava a imagem do seu rosto a olhar-me e, [...] acreditava que podia ver-me. [...] não sabia se era eu que olhava e via o meu pai num tempo morto ou se era o meu pai, vivo, que olhava e, pela primeira vez, me via a mim” (PEIXOTO, 2008, p. 176). O registro fotográfico é imagem de ressurreição e perpetuação; ainda assim, Francisco se recusa a guardar o retrato paterno: “A minha tia insistiu que ficasse com a fotografia. Recusei e quis devolver-lha. Continuou a insistir. Era como se a fotografia me queimasse os dedos. [...] pousei a fotografia no interior da gaveta. Sobre cartas, papéis, o meu pai continuava a olhar para mim” (PEIXOTO, 2008, p. 176-177). A curiosidade quanto ao passado não implica o desejo de retê-lo ou de apegar-se a ele. Lázaro não se fixa no movimento da recordação: a jornada em busca de informações sobre o pai maratonista é um caminho de autoconhecimento à procura de um *telos* pessoal.

Mesmo apresentando trajetórias diversas, existem pontos em comum entre o atleta e seu filho. No fim do primeiro bloco narrativo, o filho do maratonista relata um encontro inesperado:

Num instante, ela virou-se para mim, parou-se, olhou-me nos olhos: séria: e disse que estava grávida.
Não sei para onde foi o mundo inteiro. [...] E o seu corpo, sozinho, a desaparecer na porta aberta da pensão.
Enquanto esperava, não sabia o que temer. [...] Senti uma mão tocar-me no ombro.
Voltei-me.

O rosto cego e sujo do meu tio (PEIXOTO, 2008, p. 87).

Essa cena se repete ao fim do segundo bloco narrativo em uma recordação do maratonista:

Os seus lábios: foi então que os seus lábios disseram: vamos ter um filho. E as mãos dela separaram-se das minhas. E abriu a porta e entrou dentro de casa. E fechou a porta. De repente, aquela não era a mesma noite. O mundo era mais nítido e, ao mesmo tempo, mais impreciso. Senti uma mão no ombro. Voltei-me: o rosto cego e sujo do meu irmão (PEIXOTO, 2008, p. 145).

Portanto, o maratonista e o filho têm suas trajetórias ligadas pela figura do irmão e tio, que aparece em momentos decisivos. A notícia da paternidade é uma analogia narrativa que vincula Simão, personagem simultaneamente transgressora e restauradora, à perpetuação familiar. Enquanto alguns membros da família optam por empilhar os pianos e trancá-los no depósito, Simão está sempre disposto a consertar o que for preciso: “O meu irmão queria falar. Havia qualquer novidade que não conseguia conter. [...] disse que tinha encontrado [...] um piano para consertarmos. E ficou à espera da reacção que não tive” (PEIXOTO, 2008, p. 219). Simão é o consertador por excelência; lúcido, tem coragem de enfrentar os pianos estragados – fantasmas do passado –, tentando restaurá-los da melhor forma possível.

Em duas ocasiões, Simão apresenta ao maratonista e ao sobrinho pianos a serem consertados. Poucos dias depois do casamento do irmão mais novo, Simão traz à oficina um piano – sem o saber, era o piano pertencente à ex-amante de Francisco. É como se Simão soubesse que o irmão necessitava desse “concerto” antes de avançar. O concerto conjunto do piano emenda as fissuras na aliança familiar e fortalece o vínculo entre os irmãos: “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” (PEIXOTO, 2008, p. 240). Anos depois, mantendo o ciclo entre vida e morte na família, Simão se despede do sobrinho na manhã em que o terceiro filho deste, chamado Simão, nasce:

Na manhã em que o Simão nasceu, chegou um rapaz à oficina [...]. O meu tio começou a caminhar na direcção do cemitério de pianos sem que fosse necessário dizer-me para segui-lo. Era o tempo que se estendia diante de nós. [...] No fim dos corredores de pó, o meu tio ficou parado diante de um piano vertical, mais limpo do que todos os outros. Percebi então que aquele piano brilhava. A voz do meu tio foi branda. Disse-me que, nos últimos meses, tentara dar vida àquele piano. Procurara as peças que lhe faltavam, substituíra as peças estragadas, apodrecidas. No seu rosto, havia o conhecimento da tristeza. O meu tio tentara consertar o piano para oferecê-lo ao menino que ia nascer, mas não tinha conseguido terminá-lo a tempo. Faltava tão pouco. Então, pediu-me para eu acabar de arranjá-lo. [...] 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 (PEIXOTO, 2008, p. 195-196).

O compromisso selado entre tio e sobrinho – o concerto de um piano – tem relação com a união familiar. Cada nova geração é uma tentativa de reparação, concerto da geração precedente; ao legar o piano semipronto a Francisco Lázaro e ao recém-nascido Simão, o tio confia aos sobrinhos a missão de restaurar a aliança familiar deteriorada. Como o piano limpo e brilhante, mas incompleto, o novo membro da família a nascer é portador da promessa. Simão espera que o sobrinho que leva seu nome seja seu antítipo, aperfeiçoando a missão de consertador de pianos e de laços familiares.

Após deixar o piano como herança, Simão não retorna à oficina: “nunca mais voltei a ver o meu tio” (PEIXOTO, 2008, p. 196). Nas lembranças do Francisco Lázaro neto, é possível sentir a melancolia e a frustração por não ter dado valor ao último pedido do tio: “Nunca cheguei a consertá-lo. O pó cobriu-o e tornou-o indistinto de todos os outros pianos que, ao seu lado, morreram temporariamente” (PEIXOTO, 2008, p. 197). O sobrinho fez sua escolha. Contudo, a morte desse piano é temporária: cabe às novas gerações a ousadia de penetrar no cemitério de pianos e realizar os reparos necessários. Mesmo “dentro do tempo repetido” (PEIXOTO, 2008, p. 208), os descendentes têm o poder de instaurar a diferença.

4.4.3 A maratona interior de Francisco Lázaro

Uma das primeiras memórias póstumas do patriarca Francisco Lázaro se refere ao dia do nascimento do filho caçula. No caminho para o hospital, Francisco e a mulher ficam presos em um congestionamento de trânsito: “acelerava um rugido do motor sem sair do lugar, olhava para o relógio, o tempo era muito rápido” (PEIXOTO, 2008, p. 37). A pressa por chegar e a preocupação com a mulher prestes a dar à luz causam a impressão de que os minutos transcorrem mais rapidamente. Após a chegada à maternidade, Francisco se vê sozinho a esperar pela notícia do nascimento do quarto filho: “Olhava para o relógio. O tempo era muito lento” (PEIXOTO, 2008, p. 38). Ao conhecer o recém-nascido, a percepção do tempo se modifica uma terceira vez: “Toquei a face do menino com as pontas dos dedos. Toquei a testa da minha mulher com os lábios. O tempo não existia” (PEIXOTO, 2008, p. 39). A repetição frásica incremental – o tempo era muito rápido, o tempo era muito lento, o tempo não existia – indica o caráter subjetivo do tempo: o cômputo de sua passagem depende

das experiências vividas. Quanto mais o nascimento do filho se aproxima – o filho que levaria o seu nome –, mais indefinida a noção do tempo se torna para Francisco Lázaro. Gerador de suspensão temporal momentânea, o nascimento do futuro maratonista é *kairós*, momento certo: a partir da chegada do segundo Francisco Lázaro ao mundo, um novo tempo é inaugurado – a manifestação do antítipo transfigurador.

O patriarca dá seu nome ao filho a fim de que este não apenas repita sua trajetória, mas para que a transforme: “O nome. Demos-lhe o meu nome para que o tornasse seu. Esse nome que foi meu e que agora lhe pertence completamente” (PEIXOTO, 2008, p. 20). Pela repetição do nome, o pai revela o desejo de que o filho homônimo seja sua transfiguração antitípica. Nutrindo esse anseio, o patriarca, bêbado, aponta para o filho adolescente e grita aos frequentadores da taberna: “oiçam bem o que eu lhes digo, aquele rapaz vai ser capaz de grandes feitos” (PEIXOTO, 2008, p. 97). A profecia de Francisco Lázaro, ainda que moldada pelo vinho, grava-se na mente do filho, e a ânsia por atender às expectativas paternas o persegue: “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” (PEIXOTO, 2008, p. 97). Para Íris, o tio viveu sempre a perseguir uma aprovação paterna que nunca se externou:

Tens medo que te fale do tio Francisco? Faltam três dias para correr na maratona dos Jogos Olímpicos, sozinho, sempre sozinho, a acreditar que nunca deste valor a tudo o que fez apenas para te agradar. E, mesmo assim, a fazer tudo para vencer. Mesmo sabendo que, se não estivesses morto, se chegasse a casa e te mostrasse a medalha de primeiro lugar, voltarias a cara, desinteressado (PEIXOTO, 2008, p. 271).

Na largada da maratona em Estocolmo, o primeiro pensamento do corredor é “não quero apenas ter este nome, quero ser dono dele” (PEIXOTO, 2008, p. 89). Vencer a corrida é uma “conquista identitária. [...] O filho não quer ser a imitação, a cópia; não quer espelhar o original. Pretende ser, sim, o excepcional, o único” (SUELOTTO, 2012, p. 41). O filho de Francisco Lázaro quer construir uma história singular, em vez de meramente repetir a vida do pai, de quem já herdou a ocupação e o nome.

De acordo com Frankl,

o sentido da vida difere de pessoa para pessoa, de um dia para outro, de uma hora para outra. O que importa, por conseguinte, não é o sentido da vida de um modo geral, mas antes o sentido específico da vida de uma pessoa em dado momento. [...] Não se deveria procurar um sentido abstrato da vida. Cada qual tem sua própria vocação ou missão específica na vida; cada um precisa executar uma tarefa concreta que está a exigir realização. Nisso a pessoa não pode ser substituída (2008, p. 133).

Francisco Lázaro está, portanto, à procura de individuação. De certa forma, seus objetivos são atingidos: o Francisco Lázaro que parte a Estocolmo tem uma trajetória peculiar dentro do romance. Até mesmo a composição da trama marca a diferença: o maratonista narra durante a realização da disputa olímpica e, por isso, seus pensamentos são fragmentados ao sabor da corrida, contrastando com a narrativa relativamente linear e cronológica do patriarca e do neto (cf. SUELOTTO, 2012, p. 41). Os dois blocos narrados pelo atleta Francisco Lázaro organizam-se numa “rememoração embaralhada” (ANGELINI, 2008, p. 130), estilhaços de memória. Ainda assim, a progressão escatológica é assegurada pela marcação dos quilômetros percorridos, intercalada com lembranças ou, às vezes, interrompendo-as bruscamente, para retomá-las páginas depois. Embora as memórias se entrecruzem, a referência a elas não é aleatória: “O tempo desloca-se dentro de si próprio movido pela angústia e pelo desejo. [...] Não pensa para onde vai. Quando para, é a angústia ou o desejo que o obrigam a parar” (PEIXOTO, 2008, p. 90). Mais do que lembranças fortuitas, as memórias de Francisco que afloram durante a maratona – muitas delas reprimidas pelo processo de denegação – são suscitadas pela angústia e pelo desejo de dar sentido à sua história.

4.4.3.1 Primeira etapa: fuga

A visão de mundo cristã, teleológica, entende a vida como percurso: “O cristão é um peregrino. Sua morada não está aqui. O mundo, por mais doce que seja segundo expressão de Dante, não passa de uma tenda” (TREVISAN, 2003, p. 244). A vida é uma viagem; a morte é a passagem necessária para que se chegue ao destino, à vida eterna. Além da própria vida como jornada, a Bíblia apresenta diversas passagens em que o deslocamento espacial traduz uma mudança de perspectiva (*metanoia*, conversão) ou uma purificação (*catarse*). No Antigo Testamento, Moisés e o povo israelita vagam por quarenta anos antes de chegarem à Terra Prometida (Dt 29,1-8); Naamã, o sírio, viaja a Israel para obter de Eliseu a cura da lepra (II Rs 5). Nos textos neotestamentários, Jesus Cristo é um caminhante, andando “por cidades e povoados, pregando e anunciando a Boa Nova do Reino de Deus” (Lc 8,1) até atingir Jerusalém, sua meta. Um de seus maiores seguidores, Paulo de Tarso, converte-se ao Cristianismo durante uma viagem a Damasco (At 9,1-18). No Evangelho de São Lucas, diz-se que dez leprosos se aproximaram de Jesus à entrada de um povoado e, ao ouvirem a ordem de

dirigir-se aos sacerdotes, “aconteceu que, enquanto iam, ficaram purificados” (Lc 17,14), passagem que confirma a caminhada como processo de transformação e purificação.

A exemplo das personagens bíblicas, para Francisco Lázaro o deslocamento espacial de Lisboa a Estocolmo consiste numa mudança de prisma. Em sua mala, o atleta português leva, à guisa de relíquia, um relógio de bolso que pertencera ao pai (cf. PEIXOTO, 2008, p. 90). O relógio substitui a presença física do patriarca e é fonte de segurança e estabilidade: “vi as horas no relógio que era do meu pai e, desde que o tenho no bolso, como em todos os anos que estive no bolso do meu pai, nunca se adiantou um minuto” (PEIXOTO, 2008, p. 104-105). A diferença entre os fusos horários vem a ser, para Francisco, uma epifania singular:

Eu estava certo de que o tempo respeitava os números do relógio. Eu estava certo de que os números do relógio eram o segredo e a mentira que todos usamos para acreditarmos em coisas simples. [...] E foi só nesse momento que percebi que nem os números podem dar certezas. O tempo existe entre os números, atravessa-os e confunde-os. [...] É o tempo que determina os números, que os alonga ou encolhe, que os mata ou permite que existam. Os números nada podem perante o tempo (PEIXOTO, 2008, p. 105).

Com a viagem, Francisco Lázaro aprende que não existem certezas imutáveis; até mesmo os números podem ser relativizados. Na Suécia, o relógio paterno, tão exato em Lisboa, já não tem a mesma precisão e serventia. Por analogia, tal como o relógio de bolso, o modelo paterno já não é adequado; a visão que o maratonista tinha quanto aos fatos de sua vida assume, metaforicamente, um “fuso horário” diferente. A experiência de afastar-se de Benfica e partir a Estocolmo permite que Francisco ressignifique o passado e ponha em perspectiva toda a sua existência – as violências perpetradas pelo pai contra a mãe e Simão, as corridas pelas ruas de Lisboa, a indecisão quanto a dois amores, as agressões sofridas por Maria, a cegueira de Simão e a culpa carregada por Lázaro devido a esse incidente. A prova desportiva é uma incursão naquilo que Santo Agostinho chama de palácio da memória, local em que “me encontro a mim mesmo, e recorro às ações que realizei, quando, onde e sob que sentimentos as pratiquei” (AGOSTINHO, *Confissões*, X, 8).

Francisco Lázaro começa a correr aos treze anos de idade almejando “o silêncio de uma paz que julgava não pertencer” (PEIXOTO, 2008, p. 139). Na corrida, Lázaro se liberta das más experiências e encontra a solidão desejada: “quando ia treinar, passava pelas ruas a correr e ninguém podia imaginar o mundo de palavras que levava comigo. Correr é estar absolutamente sozinho. Sei desde o início: na solidão, é-me impossível fugir de mim próprio” (PEIXOTO, 2008, p. 129). Portanto, ainda em Lisboa, Francisco corre para estar sozinho, refugiando-se dos problemas e, ao mesmo tempo, buscando entendê-los. A trajetória pelas

ruas põe em curso uma reavaliação da existência, “conscientização autobiográfica do homem” (BAKHTIN, 1998, p. 250).

Em Estocolmo, durante o aquecimento para a maratona, Francisco ouve o clamor da torcida e acredita distinguir as vozes do pai, da mãe e dos irmãos: “Na multidão de vozes misturadas que enchem as bancadas do estádio e que me rodeiam, distingo pedaços da voz do meu pai quando me chamava para aprender alguma coisa [...] ou da voz da minha mãe [...] ou do meu irmão [...], ou da minha irmã Marta e da minha irmã Maria” (cf. PEIXOTO, 2008, p. 93). Lázaro sabe que a corrida não se restringe às ruas da capital sueca: “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” (PEIXOTO, 2008, p. 89). Efetivamente, é isso o que ocorre durante a prova olímpica: Francisco mergulha corajosamente no poço infinito das memórias e põe a limpo sua vida, como num exame de consciência. Movimento prospectivo – “Olhamos para a frente porque vemos o futuro” (PEIXOTO, 2008, p. 94) –, a marcha de Francisco Lázaro perfaz, espiritualmente, um percurso regressivo pelas memórias.

Reavaliando os fatos da infância e do início da adolescência, o maratonista se define como “uma pessoa totalmente vazia: um passado coberto por dúvidas, um presente vago, um futuro que então não existia” (PEIXOTO, 2008, p. 120). Para ele, a vitória na Olimpíada teria o condão de consagrá-lo e de inscrever uma nova história:

Eu sou uma força única, verdadeira e incandescente. Afasto-me cada vez mais e sei que, daqui a quarenta quilômetros, regressarei. [...] Quarenta quilômetros separam-me de estar aqui a ser outra pessoa. E quarenta quilômetros poderão ser toda a minha vida. Todo o tempo desde o momento em que nasci até ao momento em que morrerei dentro de um único momento que poderá ser quarenta quilômetros. O tempo não saberá de mim. Serei outro (PEIXOTO, 2008, p. 94-95).

Lázaro crê que será outro – um Lázaro ressuscitado – ao fim da competição; acredita que alcançará a completude e a ultrapassagem cobradas pelo pai. O jovem cheio de dúvidas, oriundo de um lar cindido, vê na maratona a chance de dar novo curso à existência. O sentido da maratona como autoconhecimento e *metanoia* se confirma pela concordância entre a corrida de Francisco e a reflexão feita pelo xifópago Elias em *Nenhum olhar*: “Sou o maratonista que deu a volta ao mundo para levar uma carta a si próprio e que, agora que se encontrou, já não é o mesmo” (PEIXOTO, 2005, p. 85).

As experiências recordadas por Francisco ainda são muito dolorosas. Por esse motivo, os primeiros quinze quilômetros da prova são de fuga. O atleta corre depressa, “como se

fugisse daquilo que mais me assusta, como se fosse possível fugir daquilo que levo no interior da minha pele e vai comigo para todos os lugares” (PEIXOTO, 2008, p. 115). Correr o leva para longe dos traumas familiares denegados: “aprendi a correr contra as palavras dentro de mim” (PEIXOTO, 2008, p. 130). Francisco aumenta a velocidade de seus passos, como se pudesse superar e purgar a dor por meio da corrida – “como se [...] através da velocidade, me purificasse” (PEIXOTO, 2008, p. 116). As passadas do atleta são catárticas, e cada adversário ultrapassado equivale à superação de uma memória decisiva:

vejo o corpo do corredor à minha frente
 as pontas dos meus dedos levantaram o lenço que cobria o rosto do meu pai
 lanço-me e começo a ultrapassar o corredor
 inclinei-me sobre o meu pai
 ultrapasso agora o corredor
 os meus lábios tocaram a pele gelada da face do meu pai
 o tempo para. O tempo parou. Existem as nossas duas respirações e existe um grupo de pessoas suspensas na berma da estrada (PEIXOTO, 2008, p. 99-100).

A suspensão temporal vivenciada diante do caixão com o corpo morto do pai se repete e se atualiza na ultrapassagem do atleta adversário. Como o oponente, o pai fica para trás, separado do filho por um “nunca mais” definitivo: “Iriam levar o meu pai e eu teria de viver a minha vida toda sem o ver nunca mais” (PEIXOTO, 2008, p. 98). No entanto, tal como na maratona, não se pode parar diante dos traumas: é preciso avançar. A marcha de Francisco atravessa o tempo e não admite interrupções: “o som do vento a passar-me pelas orelhas [...]. Talvez como o som de passar por dentro do tempo, de atravessá-lo com o corpo inteiro [...] e o rosto a levar toda a eternidade dentro de si” (PEIXOTO, 2008, p. 136).

Somente no décimo quinto quilômetro da maratona se verifica uma alteração na postura de Francisco Lázaro, logo após a lembrança do dia em que Simão fica cego. Depois de reviver esse dia, repassando passo a passo o medo, a culpa e o arrependimento (cf. PEIXOTO, 2008, p. 139), a fuga alucinada de Francisco se transmuta em peregrinação, “maratona interior” (PEIXOTO, 2008, p. 144). Lázaro reconhece que, “assim como corremos aqui nas ruas de Estocolmo, corremos dentro de nós” (PEIXOTO, 2008, p. 144). A memória que encerra os primeiros quinze quilômetros da maratona refere-se ao momento em que Francisco toma conhecimento de que será pai, experiência que se revelará fundamental no processo de autoconhecimento vivido pelo maratonista nos trechos finais de sua vida.

4.4.3.2 Segunda etapa: reconciliação

Na primeira etapa da maratona, Francisco Lázaro ultrapassa as memórias e corre como se fugisse do que o assusta, daquilo que não consegue compreender. Essa atitude se modifica na segunda etapa, que vai do décimo sexto ao trigésimo quilômetro (cf. PEIXOTO, 2008, p. 205-252). Nesse bloco narrativo, Lázaro sofre sua última queda e vem a falecer nas ruas de Estocolmo. O fim escatológico da corrida de Francisco se manifesta: a reconciliação entre patriarca e filho (via morte) e o ressurgimento de Lázaro na figura do filho recém-nascido.

Dias antes da viagem à Suécia, o corredor se depara com uma fotografia sua na casa de Marta – a mesma que o filho verá anos depois. A imagem o inquieta: “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” (PEIXOTO, 2008, p. 244). Num processo de duplicação, Francisco se dissocia e imagina um outro eu a olhá-lo pela fotografia e a avaliar sua história. As fotografias não são “adereços amorfos de *décor*, mas [...] testemunhas silentes – *memento mori* –, juízes implacáveis das ações das personagens que com elas dividem o espaço” (AFONSO, 2011, p. 2). Desse modo, Francisco Lázaro sente-se julgado pelo “eu” do passado a mirá-lo de dentro da fotografia, “num tempo que me será sempre desconhecido, num tempo parado” (PEIXOTO, 2008, p. 245). Nos últimos quilômetros da maratona, Francisco Lázaro tenta encontrar respostas às perguntas lançadas pelo retrato quanto à sua identidade e ao *telos* da sua vida.

Tornar-se pai é, para Francisco, uma experiência transfiguradora: “Ia ter um filho e, por isso, ia ser outra pessoa” (PEIXOTO, 2008, p. 207). Enquanto corre, Francisco medita quanto à paternidade e sente nascer em si uma potência regeneradora e transformadora: “Porque a minha vontade me regenera, faz-me nascer, renascer. Porque a minha força é imortal” (PEIXOTO, 2008, p. 205). A certeza de poder fazer o novo impulsiona a segunda etapa da prova olímpica e faz com que Lázaro não mais fuja, mas corra ao encontro de suas lembranças – o confronto final entre o pai e Simão, a traição de Maria com o marido de Marta, a deformação progressiva de Marta, o casamento com a enfermeira, o rompimento definitivo com a pianista e a gravidez da esposa.

A narração do maratonista tem um fim predeterminado. O leitor, ciente de que a morte do narrador ocorrerá no trigésimo quilômetro, acompanha apreensivamente o percurso de

Lázaro em direção ao aniquilamento. Após usar a graxa especial, proteção contra o frio sueco, o atleta é surpreendido pelo verão de Estocolmo. O brilho, a incandescência, o calor são imagens negativas, anunciando pouco a pouco a trágica morte por insolação: “o sol, único imperador, imenso, sereno, assistindo à consumação do seu trabalho, à propagação inevitável do mal que criou, que desejou criar” (PEIXOTO, 2008, p. 205). Os efeitos do sol conduzem ao desfecho escatológico e a corrida se transforma em um embate: “Eu sou capaz de expulsar o sol da minha pele, de vencê-lo mais uma vez e sempre” (PEIXOTO, 2008, p. 205). O sol e a exaustão representam o destino inclemente e imbatível, que mina, progressivamente, as forças do corredor: “O sol aperta-me de encontro ao chão. O sol dobra-me as costas, o chão puxa-me o peito, mas eu sou mais forte, mais forte, maior do que a exaustão” (PEIXOTO, 2008, p. 211). Francisco Lázaro tenta vencer pela vontade os obstáculos externos:

Agora, passam grupos de corredores por mim, o vento leva-os, [...]. O sol, derrotado, irá deixar-me o silêncio. Na minha pele, a graxa especial que me cobre voltará a ser fresca. Deixarei de ouvir a voz que se repete na minha cabeça: o sol. Continuarei a ouvir a voz que existe no centro de mim: a minha vontade. [...] Não desisti, não desisto agora. A minha mulher e o meu filho esperam-me. O meu filho vai esperar por mim para nascer (PEIXOTO, 2008, p. 211).

A constante lembrança da esposa grávida a esperá-lo em Lisboa é um dos propulsores de Francisco. Com uma vida imbuída de sentido – a paternidade iminente –, Lázaro crê possuir o vigor necessário para enfrentar as adversidades. Seu filho nascerá dessa vontade, “de uma força maior, mais incandescente, mais intensa do que o sol” (PEIXOTO, 2008, p. 211). A força de vontade será um laço entre pai e filho. Em suas divagações, o maratonista acredita que sua vida e a do filho por nascer são “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” (PEIXOTO, 2008, p. 211). Vidas unidas, mas separadas, alternância e repetição: podemos reconhecer no pai e no filho uma relação tipológica, repetição transfiguradora que põe diante do mesmo (a vida do pai) a possibilidade de transformação (a vida do filho). Igualmente, o maratonista se manifesta uma transfiguração antitípica do patriarca: ao reavivar as lembranças (tanto positivas, quanto traumáticas), vencer as amarras da denegação e tentar construir uma história de vida singular, o atleta cumpre, ainda em vida, a revisão de vida que o patriarca, já morto, realiza tardiamente.

No vigésimo quinto quilômetro da prova, defrontamo-nos com um Francisco Lázaro reconciliado com a história de vida pessoal e familiar. A essa altura, Lázaro intui uma realidade verbalizada no romance *Em teu ventre*: “Nenhuma provação pode ser recusada sem

que se recuse a própria vida. [...] as contrariedades são tão indispensáveis como as grandes vitórias” (PEIXOTO, 2015c, p. 45). Ao fim do percurso pelas memórias, Francisco está pacificado:

Em cada passada, um agora diferente. Corro e levo o tempo. Dou uma passada, agora, dou outra passada, outra agora, e continuo: agora, agora, agora. Já não tenho medo. Sou iluminado pelas minhas certezas. Aceito naturalmente que, agora, o meu pai acabou de morrer; como, agora, a minha irmã Maria caiu de bicicleta no piquenique em Monsanto; como, agora, a minha sobrinha Elisa acabou de nascer; como, agora, estou aqui, parado neste instante, nesta passada, substituída por outra, substituída por outra (PEIXOTO, 2008, p. 239).

A partir do vigésimo sexto quilômetro da prova, Francisco Lázaro começa a chamar pelo pai (cf. PEIXOTO, 2008, p. 242; p. 252; p. 298). O pai também está a chamá-lo (cf. PEIXOTO, 2008, p. 246), e “é ao sentir o pai já morto chamando-lhe, ao confessar a culpa por ter cegado seu irmão ao leitor, que Francisco Lázaro vai purificando-se para a morte” (NESTOR, 2014, p. 55). O processo de purgação e aceitação de Francisco Lázaro assemelha-se à agonia de Cristo no Monte das Oliveiras. Em sua angústia mortal, Jesus chega ao ponto de exsudar sangue e, após rezar a Oração Sacerdotal – texto que serve de epígrafe a *Cemitério de pianos* –, aceita a vontade do Pai: “Pai, se queres, afasta de mim este cálice! Contudo, não a minha vontade, mas a tua seja feita!” (Lc 22,42).

Juntamente com Nestor (cf. 2014, p. 61-62), reconhecemos um diálogo hipertextual entre o sofrimento do maratonista e a dolorosa *via crucis* de Jesus Cristo até o Calvário. Como Cristo, Francisco Lázaro cai por três vezes: no vigésimo primeiro, no vigésimo quinto e, por fim, no trigésimo quilômetro, quando, enfim, morre de exaustão. A despeito das quedas, o corredor se encontra tranquilo, aceitando o fim inevitável: “há paz no caos dos meus movimentos, pernas e braços sem equilíbrio. [...] Já não tenho dúvidas. Sou forte e sereno e imortal. Já não tenho dúvidas” (PEIXOTO, 2008, p. 251). Ao fim da *via crucis*, Jesus chega ao Calvário e é crucificado, sacrifício em que oferece a si mesmo como vítima de expiação; paralelamente, a morte do maratonista é imolação: “No meu corpo, é outra coisa que se imola no lugar do meu corpo. Talvez aquilo que penso” (PEIXOTO, 2008, p. 250). Imolar aquilo que pensa significa sacrificar sua história e suas lembranças e redimi-las.

A última frase proferida por Francisco Lázaro, no trigésimo quilômetro da maratona, é “tenho de ir ao encontro do meu pai” (PEIXOTO, 2008, p. 252), remetendo aos últimos momentos de Jesus crucificado: “Pai, em tuas mãos entrego o meu espírito” (Sl 31(30),6; Lc 23,46). A morte do maratonista é ponto de convergência: não casualmente, trata-se do único evento narrado “pelas três vozes (a sua, a de seu pai e a de seu filho)” (ANGELINI, 2008, p.

129). O perecimento de Francisco Lázaro nas ruas de Estocolmo é um marco, fusão entre a tríade de Franciscos: pela morte, o atleta se encontra com o pai falecido e enseja o nascimento do filho, numa forma diferente de ressurreição. O momento da queda final de Lázaro é tempo de encontro entre tipos e antítipos, prefigurações e transfigurações, similar ao encontro entre Moisés, Elias e Cristo no Tabor. Como Jesus Cristo manifesta sua identidade no cimo do monte, o segundo Francisco Lázaro se revela, transfigurado, na maratona, após percorrer novamente todas as experiências vividas. E, tal como o Pai afirma “Este é o meu Filho amado, em quem me comprazo” (Mt 17,5), “Este é o meu Filho, o Eleito” (Lc 9,35), o patriarca Francisco Lázaro assevera a unidade com o filho que recebeu seu nome ao afirmar, no trigésimo quilômetro da maratona: “Tenho de ir ao encontro do meu filho” (PEIXOTO, 2008, p. 298).

O maratonista não tem o poder de frear o destino e a inexorabilidade do fim; contudo, consegue deixar um legado ao filho: “O meu filho vai esperar por mim para nascer. Quando nascer, terei esta vontade para dar-lhe” (PEIXOTO, 2008, p. 211). Esse anseio de Francisco Lázaro se realiza: o filho herda sua vontade incandescente, mais intensa que a luz do sol (cf. PEIXOTO, 2008, p. 211). A confirmação do legado está na sexta e última parte do romance, em que temos a maratona sob o ponto de vista das outras personagens, narrada pelo patriarca. Para os que ficam, a dor é indizível: “Já não havia domingo. A maratona tinha terminado” (PEIXOTO, 2008, p. 299). Novamente, é Simão quem se propõe ao passo além. Enquanto a mãe e as irmãs, aflitas, aguardavam a confirmação da morte de Francisco Lázaro na Suécia, Simão “foi o único que teve coragem de se aproximar da janela e olhar o mundo, como se ainda existisse. E existia: invisível, sem sentido” (PEIXOTO, 2008, p. 300). A ausência de sentido é aplacada instantes depois, quando Simão atende ao telefone – “sabia que tinha de ser ele a atender o telefone” (PEIXOTO, 2008, p. 301) – e recebe uma notícia que renova a esperança, cheia de “luz infinita e incandescente” como a vontade do irmão (PEIXOTO, 2008, p. 301): “Tinha acabado de nascer o filho do Francisco” (PEIXOTO, 2008, p. 301). Em outras palavras, Francisco Lázaro ressuscitou.

O profeta Jeremias promete a seus ouvintes que “No fim dos dias compreenderéis estas coisas!” (Jr 30,24c). Da mesma forma que o patriarca compreende as passagens de sua vida ao narrá-las postumamente, o maratonista ruma em direção à morte e se reconcilia com sua história nos quilômetros finais. No fim escatológico da jornada de Lázaro, revela-se o *telos* da corrida: promover a reconciliação com a figura paterna e legar ao filho os sonhos, a força, a vontade.

4.5 PARALELOS E CONTRASTES

Ocorre, em *Cemitério de pianos* e *Nenhum olhar*, um tensionamento entre a concepção escatológica bíblica, eminentemente positiva, e uma escatologia esvaziada de sentido teleológico. O grau de tensionamento, porém, difere de um romance a outro: as histórias de vida da família de Benfica são marcadas pela dor e pelo silenciamento, mas ainda assim há busca por redenção e reconciliação. O questionamento de *Cemitério de pianos* se refere à existência de um sentido a partir da aliança familiar e às oportunidades desperdiçadas de construir esse sentido enquanto se está no mundo. O romance constitui-se como um grande exame de consciência de três gerações da família, e cada nascimento é uma nova oportunidade: “Quando a Maria ficou grávida pela segunda vez, toda a gente queria ter esperança” (PEIXOTO, 2008, p. 288).

A sincronia entre o nascimento dos descendentes e a morte dos ancestrais é ressurreição, uma vez que restabelece a promessa de um futuro cumprimento (cf. RICOEUR, 2006, p. 103) e se abre a uma esperança – um tanto acanhada e melancólica, mas esperança. No cosmos de *Cemitério de pianos*, os destinos não estão determinados de forma fatalista como em *Nenhum olhar*. Por isso, apesar de o Francisco Lázaro neto repetir a trajetória do avô, não é certo que suas escolhas o levarão ao mesmo fim – essa é uma das “expectativas residuais” (RICOEUR, 2012a, p. 37) no fechamento de *Cemitério de pianos*. O movimento da repetição diferencial imprime um tom escatológico apocalíptico à narrativa: sendo a repetição uma fusão do velho com o novo, pode-se esperar que os novos descendentes de Francisco Lázaro, a exemplo do maratonista, sejam o “ponto fora da curva”, saindo do esquema do mesmo no mesmo e construindo a diferenciação possível.

A morte aparece como fim escatológico em ambos os romances. Em *Cemitério de pianos*, todavia, a consciência da finitude é encarada com naturalidade: “Quando comecei a ficar doente, soube logo que ia morrer” (PEIXOTO, 2008, p. 11). A morte é uma passagem dolorosa para os que ficam, mas sem os contornos de desespero percebidos em *Nenhum olhar*: “Para cada um existe uma morte, e essa morte que é diferente de homem para homem, como é diferente a vida, faz-nos caminhar entre tudo o que é negro para nós, entre toda a solidão” (PEIXOTO, 2005, p. 84-85). O mundo de *Nenhum olhar* é muito mais duro, sem espaço para uma escatologia em sentido positivo. A vida é uma queda irreversível (cf. PEIXOTO, 2005, p. 91) em direção ao vazio absoluto; ou não há sentido, ou o único sentido

possível é o caos, a desordem (cf. PEIXOTO, 2005, p. 67). O homem caminha rumo à aniquilação – “Esta é a estrada que me destrói e que me puxa. Única e última” (PEIXOTO, 2005, p. 144) – e a morte é o fim definitivo, descartando-se quaisquer perspectivas de ressurreição. Morte e vida eterna são dois absolutos incompreensíveis – “Penso: sempre e nunca mais são o mesmo lugar” (PEIXOTO, 2005, p. 97) – e, como afirma o Jesus Cristo de *Em teu ventre*, “O absoluto é um fardo insuportável” (PEIXOTO, 2015c, p. 135).

O Cristianismo considera a vida eterna, e mesmo os que já se foram fisicamente encontram-se vivos no espaço da eternidade. Quanto a isso, Jesus explica aos saduceus, grupo judeu que não acreditava na ressurreição: “Quanto à ressurreição dos mortos, não lestes o que Deus vos declarou: *Eu sou o Deus de Abraão, o Deus de Isaac e o Deus de Jacó?* Ora, ele não é Deus dos mortos, mas sim de vivos” (Mt 22,32). Esse aspecto da cosmovisão cristã é problematizado nos romances de Peixoto. Para Suelotto, a perspectiva das duas obras quanto à morte é antagônica: “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 [*Nenhum olhar*], por meio da intensa negação; no outro [*Cemitério de pianos*], pela intensa afirmação” (SUELOTTO, 2012, p. 17). Em *Cemitério de pianos*, como no hipotexto bíblico, há um *post mortem*: é do além que Francisco Lázaro revisita seu passado e acompanha a vida de seus familiares; é no pós-vida que o maratonista reencontra o pai. Isso torna *Cemitério de pianos* menos pessimista que *Nenhum olhar*, romance no qual não se entrevê possibilidade de outra existência além da vida terrena. Suelotto confirma nossa interpretação, afirmando que “ao invés de trazer a concretização da destruição anunciada [em] *Nenhum olhar*, [*Cemitério de pianos*] busca ser justamente o seu oposto, reafirma a permanência, a perpetuidade, a ressurreição” (SUELOTTO, 2012, p. 27). Retomando a polaridade entre mundo apocalíptico e demoníaco, podemos dizer que, em *Nenhum olhar*, a tipologia bíblica é transposta ao polo demoníaco: a repetição do tipo é, para o antítipo, uma condenação, um castigo. As personagens do Livro II desejam, a todo custo e sem sucesso, libertar-se da sina que as leva a reproduzir a desgraçada vida de seus ancestrais. Em contrapartida, embora a imagética de *Cemitério de pianos* transponha a aliança bíblica ao polo demoníaco, o processo tipológico que se desenvolve no romance tem traços apocalípticos. A desagregação familiar é elemento demoníaco de caos e desordem (cf. MELETÍNSKI, 2002, p. 268), porém a teia de tipos e antítipos se abre à conclusão, reconciliação e unidade apocalípticas (cf. item 3.1).

O princípio hermenêutico da concordância ilumina o posicionamento de cada um dos romances diante da esperança como elemento escatológico. O Jesus Cristo peixotiano que toma a palavra na obra *Em teu ventre* afirma: “Sem esperança, há apenas morte: no presente e

no futuro. [...] Todos os seres, principalmente os que possuem pele, têm o direito inequívoco a alguma esperança” (PEIXOTO, 2015c, p. 11). Essas duas sentenças definem o mundo de *Nenhum olhar*: a negação do direito inequívoco à esperança leva José e as outras personagens ao desespero e termina por instaurar a morte e o nada. *Em teu ventre* também dialoga com o contexto de *Cemitério de pianos*: “Tudo começa pela esperança. [...] antes da existência está a esperança. [...] Se há proposta de vida, essa certeza contém esperança” (PEIXOTO, 2015c, p. 11). O início da vida é esperança: cada gestação, cada nascimento de um descendente de Lázaro é ressurreição. Nesse mundo que se abre ao novo e à possibilidade de repetição diferencial, a morte deixa de ter caráter estritamente negativo, pois não se configura como fim absoluto; como assevera o Cristo de Peixoto, “Tudo termina pela esperança” (PEIXOTO, 2015c, p. 13).

Ricoeur, ao problematizar o fim da arte de narrar, analisa diversas tipologias de fechamento da obra literária (cf. 2012a, p. 36-37). A Bíblia ajudou a consolidar o mito escatológico dentro da Literatura, tendo no Apocalipse “o fim do mundo e o fim do Livro. A congruência entre mundo e livro vai ainda mais longe: o começo do livro é a respeito do Começo e o fim do livro, a respeito do Fim” (RICOEUR, 2012a, p. 39). A literatura contemporânea seria caracterizada pela inversão da perspectiva tradicional em que o fim do romance se confunde com o fim da ação representada. Nos romances contemporâneos, o fechamento “deve concordar com o tom de irresolução da obra inteira” (RICOEUR, 2012a, p. 37).

A conclusão das narrativas da pós-modernidade tem outras formas de satisfazer as expectativas do leitor:

Uma conclusão inesperada pode frustrar nossas expectativas moldadas por convenções antigas, mas revelar um princípio de ordem mais profundo. Embora todo fechamento responda a expectativas, não as satisfaz necessariamente. [...] Um fecho não conclusivo convém a uma obra que levanta propositadamente um problema que o autor considera insolúvel; não deixa contudo de ser um fecho deliberado e pensado, que realça de maneira reflexiva o caráter interminável da temática da obra inteira (RICOEUR, 2012a, p. 37).

Narrativas como *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* subvertem o mito escatológico, pois rearranjam a relação entre fim da obra e fim da narrativa. O fechamento dos dois romances, não conclusivo, reproduz a insolubilidade dos problemas tematizados. A dissolução da aliança familiar, a ausência de sentido face aos sofrimentos, a traição, o desejo de inscrever o nome na História, a repetição geracional: ao conceber um fim inconclusivo aos romances, José Luís Peixoto deixa em aberto possíveis respostas a essas questões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Quando se fala de literatura, a verdade é uma palavra grande e perigosa, mas também fundamental. Não a devemos temer, antes tê-la como um horizonte que, apesar de se afastar à medida que nos aproximamos, define proporções, mede distâncias e equilibra a vida.”
(José Luís Peixoto)

José Luís Peixoto integra a mais recente safra de escritores portugueses, responsável por uma expressiva viragem temática na produção ficcional. Os autores contemporâneos conferem nova roupagem ao romance português, propondo outros temas e formas diversas de composição narrativa. Para Peixoto o fato de tanto ele, como Gonçalo M. Tavares e Valter Hugo Mãe serem oriundos de outro tempo histórico se reflete em suas criações:

[...] nos conhecemos bem. Nós crescemos todos juntos. Começamos a publicar mais ou menos ao mesmo tempo, e nossos caminhos se comunicam. Há também aspectos concretos dos quais compartilhamos. Em Portugal, os três (Gonçalo, Peixoto e Valter) receberam o prêmio José Saramago. Isso dá uma mostra de quanto nenhum de nós procurou uma ruptura em relação às nossas gerações anteriores. Todos assumimos as experiências de autores como José Saramago e António Lobo Antunes, ou de outros autores portugueses também marcantes. Apesar de tudo, há marcas individuais fortes, que têm a ver com outro aspecto do qual compartilhamos: a questão histórica. Nós fazemos parte da primeira geração que não viveu a ditadura em Portugal. Isso é importante. O Lobo Antunes, por exemplo, tem uma obra marcada pela guerra colonial na Angola. Nós não vivemos isso. Fazemos parte de uma geração que sempre conviveu com a democracia. [...] isso nos proporciona certo tipo de liberdade literária. Podemos escolher nossos caminhos. Escrever sem peso na consciência. Meus temas, por exemplo, são famílias, e a região do Alentejo, onde nasci (PEIXOTO, 2015d).

Portanto, os escritores da contemporaneidade não rompem com seus predecessores da geração pós-1974; o que os distingue é o período histórico em que vivem (Peixoto, por exemplo, nasceu meses depois da Revolução dos Cravos) e a consequente liberdade literária, propiciadora de um leque cada vez mais abrangente de temáticas. José Luís Peixoto revela que seus temas recorrentes são as famílias (em *Nenhum olhar*, *Cemitério de pianos*, *Morreste-me*, *A mãe que chovia*, *Em teu ventre*) e o espaço do Alentejo (*Nenhum olhar*, *Galveias*).

Dentro desse universo ficcional, reconhecemos em *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos* um conjunto orgânico cujos pontos de união são a estrutura caleidoscópica, a temática e o diálogo com as Escrituras. O *puzzle* formado pela não linearidade e pelo jogo de vozes

narrativas (doze em *Nenhum olhar*, três em *Cemitério de pianos*) indetermina os sentidos e confere ao leitor papel ativo na reconfiguração do texto. A trama rebuscada reorganiza as fábulas ressaltando o tema comum: a aliança familiar. Em *Nenhum olhar*, a trajetória de José, repetida em seu filho trinta anos depois, problematiza a traição no relacionamento conjugal; em *Cemitério de pianos*, o clã dos Lázaro, embora dilacerado pelos erros do patriarca, perpetua-se por gerações.

De forma magistral, José Luís Peixoto une a trama em *puzzle* ao universo das Sagradas Escrituras, elaborando narrativas nas quais é praticamente impossível ao leitor ignorar o diálogo com o texto bíblico. Muitas vezes, no entanto, a leitura se detém no apontamento superficial de intertextos – citações, alusões, etc. –, sem penetrar em outros aspectos análogos entre a Bíblia e os romances. Considerando-se especificamente o conjunto orgânico formado por *Cemitério de pianos* e *Nenhum olhar*, percebe-se que as relações com as Escrituras vão além da intertextualidade: estamos diante do fenômeno da transtextualidade hipertextual, em que o diálogo dos hipertextos de Peixoto com o hipotexto escriturístico ocorre a partir da transformação. A paródia empreendida nos romances é séria e transposicional, reconfigurando a imagética e a estrutura reiterativa da Bíblia por meio da inversão.

As narrativas peixotianas exploram elementos significativos no contexto da exegese bíblica. Os índices de interpretação simbólica arrolados por Santo Agostinho e os Padres da Igreja transpostos por Peixoto sinalizam a existência de sentidos subjacentes a serem interpretados. As inverossimilhanças doutrinárias e materiais e a superfluidade são pistas de que o leitor deve ler as obras peixotianas à luz do diálogo transtextual com as Escrituras. Alguns dos elementos que requerem atenção especial a partir do reconhecimento desse diálogo são os nomes próprios e técnicos, os números, as concordâncias (passagens paralelas internas, entre ambos os romances e entre eles e a Bíblia) e os quatro sentidos da Escritura (literal, tipológico, moral e anagógico). Embora possam ser traçados paralelos, a ciência interpretativa dos textos de Peixoto difere da hermenêutica patrística, visto que a exegese cristã promove um fechamento de sentidos inexistente no âmbito da interpretação literária:

Neste sentido, a demitologização se decide na própria letra: consiste num novo uso da hermenêutica, que não é mais a *edificação*, a construção de um sentido espiritual sobre um sentido literal, mas uma perfuração sob o próprio sentido literal, uma *destruição*, vale dizer, uma desconstrução da letra (RICOEUR, 1978, p. 325).

José Luís Peixoto realiza, para nos valermos do vocabulário de Ricoeur, uma perfuração no texto bíblico, destruindo seus sentidos cristalizados e recombina-os numa

nova configuração. Do tesouro que é o repositório imagético escriturístico, José Luís Peixoto “tira coisas novas e velhas” (Mt 13,52): inserido na cosmovisão católica, o autor se vale de um paradigma já intrínseco à cultura portuguesa e ocidental para construir as suas narrativas e, ousadamente, questionar o próprio hipotexto bíblico e a doutrina à qual ele se vincula. A apropriação da linguagem e estrutura escriturísticas é, ainda,

uma questão estética. Claro que essa estética transporta um imaginário, mas que aqui se apresenta na sua perspectiva mais literária. Não são textos religiosos, nem tentam ser, mas tentam captar essa forma e essa beleza que existe nos textos religiosos. É uma forma de pedir emprestada alguma solenidade e profundidade presentes nesses textos (PEIXOTO, 2015e).

Grandes assuntos pedem um estilo, em certa medida, grandiloquente. A exploração dos recursos próprios da arte narrativa sagrada imprime aos romances uma atmosfera bíblica. Contudo, o autor vai além e estabelece relações transtextuais entre o *leitmotiv* de sua obra e a imagem-chave das Escrituras – a família. Na tradição judaico-cristã, a família é *koinonia*, comunhão, simbolizando a aliança entre as três pessoas da Trindade. O rompimento da aliança tem consequências drásticas: o lugar da gratuidade, acolhimento, encontro e diálogo transmuta-se em território de degradação, infidelidade e silenciamento. A fim de desenvolver a questão da aliança familiar, José Luís Peixoto resgata nos romances duas grandes famílias bíblicas: a Sagrada Família e a família de Betânia. As personagens bíblicas são atualizadas e transpostas do polo apocalíptico ao demoníaco: José (pai e filho), a filha do telheiro, Salomão, a filha da cozinheira, os Lázaro e suas esposas, as irmãs Marta e Maria – todas essas personagens são marcadas pela incomunicabilidade, dúvida, denegação e culpa. Tanto em *Nenhum olhar*, como em *Cemitério de pianos*, duas figuras positivas se destacam, agentes de transformação: o mestre Rafael e Simão. Ambos são cegos do olho direito e representam, no seu mundo e a seu modo, o inconformismo e o desejo de alterar a realidade.

Também a concepção de tempo cristã é resgatada. As personagens de Peixoto se sucedem e as trajetórias se repetem, num processo similar ao da tipologia testamentária, em que tipos e antítipos se alternam indefinidamente até que tenha lugar o fim escatológico de todas as coisas, o qual revelará o sentido de toda a existência. A tipologia escatológica cristã vincula-se à categoria kierkegaardiana da repetição, segundo a qual nenhuma repetição idêntica e uniforme é possível. Peixoto põe em curso o processo de repetição diferencial tipológico-escatológica e constrói uma rede reiterativa de frases, ações e cenas, questionando dois grandes temas cristãos: a esperança e a ressurreição. As sutilezas da relação entre tipo e antítipo são transpostas ao ambiente familiar e capturadas por meio do binômio de Josés e da

tríade de Franciscos. Em *Nenhum olhar*, a repetição tipológica é demoníaca e tem caráter de condenação, ciclo de existências frustradas até a súbita irrupção do nada; em *Cemitério de pianos*, as repetições traduzem o desejo de chegar a um fim (*eschaton*) e uma finalidade (*telos*) pessoais, e cada nascimento é uma oportunidade de traçar um destino novo. Embora sob perspectivas diversas – e, até mesmo, antagônicas –, ambos os romances problematizam o fim e a finalidade da vida humana num mundo sem certezas – mundo sem Deus.

Segundo Frankl,

O que o ser humano realmente precisa não é um estado livre de tensões, mas antes a busca e a luta por um objetivo que valha a pena, uma tarefa escolhida livremente. O que ele necessita não é a descarga de tensão a qualquer custo, mas antes o desafio de um sentido em potencial à espera de seu cumprimento (2008, p. 130).

Essa necessidade do desafio, da busca de um sentido em potencial que deve ser cumprido a todo custo subjaz às narrativas de Peixoto. O autor engendra dois romances repletos de traços bíblicos – nomes próprios, ofícios, topônimos, personalidades, biografias; todos eles, transpostos parodicamente e reconfigurados, contrapõem-se ao mundo perfeito e idealizado construído pela exegese escriturística, que busca em todos os eventos uma confirmação doutrinária e a manifestação de um sentido ordenado por Deus. Os romances de Peixoto, portugueses, questionam os elementos católicos “de dentro”, confrontando-os: à vida eterna, garante de felicidade póstera, Peixoto contrapõe a imortalidade relativa da perpetuação do pai no filho; ao cumprimento pleno de uma vida com sentido divinamente determinado, o autor contrapõe a necessidade de cada indivíduo estabelecer um sentido idiossincrático para a sua história; a uma imagética redentora e apocalíptica, contrapõem-se imagens desfiguradas, falhadas, demoníacas.

Ao homem pós-moderno, as duas respostas mais frequentes face aos dilemas da existência são refugiar-se da falta de sentido buscando explicações nas mais diversas experiências e espiritualidades ou rejeitar toda a metafísica, à moda de Alberto Caeiro: “o único sentido íntimo das coisas / É elas não terem sentido íntimo nenhum” (PESSOA, 2006, p. 40); “Não acredito em Deus porque nunca o vi” (PESSOA, 2006, p. 41); “O meu misticismo é não querer saber. / É viver e não pensar nisso” (PESSOA, 2006, p. 70). Busca constante ou negação total: duas atitudes contrapostas ante a espectralização da divindade. Mesmo após a derrocada da grande narrativa cristã, o homem pós-moderno continua perturbado pela ânsia de compreender sua história e seu lugar no mundo. O José de *Nenhum olhar*, pastor, é o guardador de rebanhos que, contrariamente a Alberto Caeiro, inquieta-se

com o desconhecimento dos mistérios e com a obliteração de Deus. Da mesma forma, Francisco Lázaro e outras personagens peixotianas seguem à procura de uma verdade – horizonte inatingível, mas que garante relativo equilíbrio à vida (cf. PEIXOTO, 2015f).

É com o intuito de dar forma ao desassossego e à perda das referências enfrentados pelo homem pós-moderno que Peixoto propõe a transposição paródica das Sagradas Escrituras, outrora fonte de grande parte das respostas tranquilizadoras perante os anseios e dúvidas. O caleidoscópio narrativo de *Cemitério de pianos* e *Nenhum olhar*, gerador de incerteza e instabilidade, acena para a ausência de absolutos no contexto da pós-modernidade. A impossibilidade de se estabelecer respostas definitivas de uma vez por todas não implica, porém, negação total da transcendência ou, até mesmo, da fé. O resgate e a transposição parodística da imagética cristã dentro de uma estrutura reiterativa e escatológica análoga à do hipotexto bíblico salientam o caráter de questionamento dos dois romances com relação à visão de mundo cristã – mas não se trata de uma problematização destrutiva:

devemos aceitar que há uma grande quantidade de coisas que são maiores do que nós e para as quais não conseguimos encontrar uma explicação. A vida é em si própria um mistério. Se olhássemos com olhos analíticos para pequenos acontecimentos do quotidiano chegaríamos à conclusão que são impressionantes, muitas vezes incríveis. Por facilidade poderíamos colocá-los na categoria de milagres. É um elemento que não devemos subtrair à vida, sob pena de estarmos a diminuí-la. [...] Temos caminhado nesse sentido, fruto da urbanização da sociedade e de um ateísmo que não se questiona a si próprio. Isso nunca é interessante. Aliás, o autoquestionamento é uma das grandes qualidades da cultura europeia e de forma alguma é um inimigo da fé, pelo contrário. Revela busca, vontade de saber, inconformismo face à realidade (PEIXOTO, 2015f).

Busca, vontade de saber, inconformismo face à realidade: são esses os propulsores que ensejam os romances estudados. Em *Nenhum olhar* e *Cemitério de pianos*, José Luís Peixoto põe em dúvida a fidelidade, o sentido dos sofrimentos e da morte, a redenção, a vida eterna, a esperança numa ressurreição final. As perspectivas divergentes entre os dois romances quanto a esses dilemas da existência demonstram a impossibilidade de se chegar a respostas únicas e definitivas. Cabe a nós, leitores, dar seguimento a essa incessante busca.

REFERÊNCIAS

- OBRAS LITERÁRIAS DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO:

PEIXOTO, José Luís (2000). *Morreste-me*. Porto Alegre: Dublinense, 2015a.

_____ (2000). *Nenhum olhar*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____ (2001). *A criança em ruínas*. 6. ed. Vila Nova de Famalicão: Quase, 2007.

_____ (2002). *Uma casa na escuridão*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____ (2006). *Cemitério de pianos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____ (2010). *Livro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____ (2012). *A mãe que chovia*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2016.

_____ (2012). *Dentro do segredo: uma viagem pela Coreia do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____ (2014). *Galveias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.

_____. *Em teu ventre*. Lisboa: Quetzal, 2015c.

- ENTREVISTAS COM O AUTOR:

PEIXOTO, José Luís (2000). Eu sou estas personagens. Entrevistadora: Alexandra Lucas Coelho. *Público*, n. 2870, 21 out. 2000, p. 1-3. Disponível em: <<http://papeisjlp.blogs.sapo.pt/publico-21-outubro-2000-6569>>. Acesso em: 28 maio 2015.

_____ (2010). Para José Luís Peixoto, escritor se fixa nas perguntas que deseja responder. Entrevistadora: Paula Dume. *Folha Online*, 15 jan. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u679657.shtml>>. Acesso em: 30 set. 2014.

_____ (2015d). José Luís Peixoto: “Escrever é tentar encontrar sentido no caos”. Entrevistador: Cristiano Castilho. *Gazeta do Povo*, 08 maio 2015. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/literatura/jose-luis-peixoto-escrever-e-tentar-encontrar-sentido-no-caos-dpyrb3r38d7gzjwkmvnmwkqdw>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

_____ (2015e). José Luís Peixoto: “Transformou-se bastante a minha visão sobre Fátima”. Entrevistadora: Maria João Costa. *Rádio Renascença*, 27 out. 2015. Disponível em: <http://rr.sapo.pt/noticia/37880/jose_luis_peixoto_transformou_se_bastante_a_minha_visao_sobre_fatima>. Acesso em: 29 set. 2016.

_____ (2015f). José Luís Peixoto: dentro do tabu. Entrevistador: Luís Ricardo Duarte. *Jornal de Letras*, 19 nov. 2015. Disponível em: <<http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/2015-11-19-Jose-Luis-Peixoto---Dentro-do-tabu>>. Acesso em: 29 set. 2016.

_____ (2015g). José Luís Peixoto fala sobre nova literatura portuguesa. Entrevistador: Nahima Maciel. *Correio Braziliense*, 15 dez. 2015. Disponível em: <http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/12/15/interna_diversao_arte,510642/jose-luis-peixoto-fala-sobre-nova-literatura-portuguesa.shtml>. Acesso em: 29 set. 2016.

- DEMAIS REFERÊNCIAS:

ABDALA JUNIOR, Benjamin (1989). *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

AFONSO, Irene Graça Tomás. *O olhar do fotógrafo: imagem e memória em Cemitério de pianos*. 2011. 99 f. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011. Disponível em: <<http://ria.ua.pt/bitstream/10773/5815/1/O%20olhar%20do%20fot%C3%B3grafo%20imagem%20e%20mem%C3%B3ria%20em%20Cemit%C3%A9rio%20de%20Pianos.pdf>>. Acesso em: 01 abr. 2013.

AGOSTINHO (413-426). *A cidade de Deus (contra os pagãos)*. 3. ed. Tradução de Oscar Paes Leme. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Federação Agostiniana Brasileira, 1990. Parte I.

_____ (397-426). *A doutrina cristã: manual de exegese e formação cristã*. 3. ed. Tradução de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2002.

_____ (397-401). *Confissões*. 3. ed. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulinas, 1984.

_____ (400). *La catequesis a principiantes*. Traducción de José Oroz Reta. Disponível em: <http://www.augustinus.it/spagnolo/catechesi_cristiana/index2.htm>. Acesso em: 20 abr. 2015.

_____ (s.d.). *Sermão 98*. Tradução da Equipe Christo Nihil Praeponere. Disponível em: <<https://s3-sa-east-1.amazonaws.com/uploads-br.hipchat.com/83016/598517/c9J9KTcaJxxtQ89/Agostinho%20de%20Hipona%2C%20Sermão%20XCVIII%20%281%29.pdf>>. Acesso em: 02 ago. 2016.

_____ (s.d.). *Sermón 103*. Traducción de Pío de Luis Vizcaíno, OSA. Disponível em: <<http://www.augustinus.it/spagnolo/discorsi/index2.htm>>. Acesso em: 22 out. 2015.

_____ (s.d.). *Sermón 104* (Morin Guelf. 29). Traducción de Pío de Luis Vizcaíno, OSA. Disponível em: <<http://www.augustinus.it/spagnolo/discorsi/index2.htm>>. Acesso em: 22 out. 2015.

AGUIAR, Flávio. Ressonâncias da Bíblia na literatura. In: FRYE, Northrop (1982). *O código dos códigos: a bíblia e a literatura*. 2. ed. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 273-280.

ALMEIDA, Leonardo Pinto de. *Notas sobre a Gjentagelsen kierkegaardiana*. 2001. Disponível em: <<http://www.ifen.com.br/artigos/leo-2001.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

ALTER, Robert (1981). *A arte da narrativa bíblica*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

AMHERDT, François-Xavier. Introdução. In: RICOEUR, Paul (2000). *A hermenêutica bíblica*. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 2006. p. 13-76.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. *Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI*. 2008. 184 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15315/000677_547.pdf?sequence=1>. Acesso em: 23 maio 2014.

ANGLADA, Paulo R. B. Orare et labutare: a hermenêutica reformada das Escrituras. *Fides Reformata*, São Paulo, vol. 2, n. 1, p. 103-122, 1997. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Mantenedora/CPAJ/revista/VOLUME_II__1997__1/orare_et....pdf>. Acesso em: 22 set. 2015.

AUERBACH, Erich (1946). *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2013.

AZEVEDO JR., Paulo Ricardo. *O fascismo e marxismo cultural: aula 2*. s.d. Disponível em: <https://padrepauloricardo.org/aulas/o-fascismo-e-marxismocultural?utm_content=buffer6d70a&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer>. Acesso em: 03 jun. 2014.

BAKHTIN, Mikhail (1965). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. (1978). *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 4. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et. al. São Paulo: Unesp, 1998.

BARRENTO, João. O astro-baço: a poesia portuguesa sob o signo de Saturno. In: _____. *O arco da palavra: ensaios*. São Paulo: Escrituras, 2006. p. 63-73.

BELO, Ruy. *Todos os poemas*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. v. 1.

BENTO 16 canoniza herói nacional de Portugal. *BBC Brasil*, 26 abr. 2009. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2009/04/090426_papasantoportugues_np.shtml>. Acesso em: 08 out. 2012.

BENTO XVI, Papa. *Jesus de Nazaré: do batismo no Jordão à transfiguração*. Tradução de José Jacinto Ferreira de Farias. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

_____. (2008). *Os padres da igreja: de Clemente Romano a Santo Agostinho*. Tradução de Silva Debetto C. Reis. São Paulo: Paulus, 2012.

_____. (2010). *Homilia pelo 5º aniversário da morte do Servo de Deus João Paulo II*, 29 mar. 2010. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/homilies/2010/documents/hf_ben-xvi_hom_20100329_anniv-morte-gpii.html>. Acesso em: 22 out. 2015.

_____. (2011). *Jesus de Nazaré: da entrada em Jerusalém até a ressurreição*. Tradução de Bruno Bastos Lins. São Paulo: Planeta do Brasil, 2013.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

BIBLIOGRAFIA. Disponível em: <<http://www.joseluispeixoto.net/tag/bibliografia>>. Acesso em: 22 maio 2014.

BLAKE, William (1826-1827). *O Laocoonte ou Javé e seus dois Filhos Satã & Adão como foram copiados dos Querubins que guardavam o Templo de Salomão por três homens de Rhodes e usados como fatos naturais ou na história de Ílion*. Tradução do Centro de Pesquisas William Blake (Universidade Federal de Santa Maria), s.d. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/williamblake/images/00_Blake_Laocoonte_Tradu%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2015.

BOSI, Alfredo. Vieira e o reino deste mundo. In: IANNONE, Carlos Alberto et al. (Org.) *Sobre as naus da iniciação: estudos portugueses de literatura e história*. São Paulo: UNESP, 1998. p. 13-47.

BUBER, Martin. Leitwort Style in Pentateuchal Narrative (1936). In: _____; ROSENZWEIG, Franz. *Scripture and Translation*. Translated by Lawrence Rosenwald. Bloomington: Indiana University, 1994.

CALVINO, Italo (1988). *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAMPOS, Juliana Sant'Ana. *Levantado do chão, de José Saramago e Nenhum olhar, de José Luís Peixoto: uma leitura do espaço narrativo*. 2009. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp116955.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2011.

CANO, José Ricardo. *O riso sério: um estudo sobre a paródia*. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 3, n. 1, p. 83-89, 2004. Disponível em: <http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_4/009.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2013.

CANTALAMESSA, Raniero (1997). *O canto do Espírito: meditações sobre o Veni Creator*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____ (1999). *O mistério da transfiguração: que imagem de Cristo se projeta para o homem do terceiro milênio?* Tradução de Alda da Anunciação Machado. São Paulo: Loyola, 2001.

CARVALHO, Wesley. *Tipologia bíblica 2: interpretação simbólica e tipológica das Escrituras*. 2012. Disponível em: <[http://wesleycarvalho.com.br/wp-content/uploads/Tipologia-b%C3%ADblica2_interpret.simb%C3%B3lica1.ppt](http://wesleycarvalho.com.br/wp-content/uploads/Tipologia-b%20b%C3%ADblica2_interpret.simb%C3%B3lica1.ppt)>. Acesso em: 29 jun. 2012.

CASSIRER, Ernst (1925). *Linguagem e mito: uma contribuição ao problema dos nomes dos deuses*. Tradução de Jaime Guinsburg e Miriam Schnaidermann. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA (1997). São Paulo: Loyola, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1969). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 26. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COMPAGNON, Antoine (1998). *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CONFERÊNCIAS DEMOCRÁTICAS DO CASSINO LISBONENSE. In: LUFT, Celso Pedro (1966). *Dicionário de literatura portuguesa e brasileira*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1973.

CONNOR, Steven (1989). *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. 5. ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2004.

CONSTITUIÇÃO DOGMÁTICA DEI VERBUM SOBRE A REVELAÇÃO DIVINA (1965). Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19651118_dei-verbum_po.html>. Acesso em: 14 abr. 2014.

CORTE, Aline. *Tentações e ficções do diabo em José Saramago e José Luís Peixoto*. 2015. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6155>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

COSTA, Cibele Lopresti. *A parábola do homem estagnado em Nenhum olhar, de José Luís Peixoto*. 2016. 147f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-05082016-151716/publico/2016_CibeleLoprestiCosta_VCorr.pdf>. Acesso em: 20 set. 2016.

COSTA, Linda Santos. Depois da morte, *Público*, Porto, n. 2870, p. 2, 21 out. 2000. Disponível em: <<http://papeisjlp.blogs.sapo.pt/publico-21-outubro-2000-6795>>. Acesso em: 27 maio 2015.

CUNHA, Mónica Lisa M. de Moraes Guerra da. *Sucessos na literatura: regras, receitas e surpresas na literatura portuguesa contemporânea*. 2004. 130 f. Dissertação (Mestrado em

Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004.
Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/3798/1/ulfl022080_tm.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2016.

DANIÉLOU, Jean (1950). *Tipología bíblica: sus orígenes*. Traducción de P. Eloy Riaño. Buenos Aires: Paulinas, 1966. Disponível em: <<http://download1502.mediafire.com/72flyuidbm5g/of3160d0td2y6ng/14097-JD-+TB.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2016.

DAVIDSON, Richard M. A natureza (e identidade) da tipologia bíblica – questões cruciais. *Revista Hermenêutica*, Cachoeira (BA), v. 4, 2004, p. 61-99. Disponível em: <<http://www.revistahermenutica.com.br/index.php/hermeneutica/article/view/88/101>>. Acesso em: 29 jun. 2012.

DELEUZE, Gilles (1968). *Diferença e repetição*. 2. ed. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

DIJK, Taras F. P. van. *Morreste-me (o livro, a tradução)*. 2008. 74 f. Scriptie (Master's Degree in Portuguese Taal & Cultuur) – Faculteit Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht, 2008. Disponível em: <<http://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/25656/Taras%20Tese.doc?sequence=2>>. Acesso em: 31 ago. 2016.

ELIADE, Mircea (1954). *Mito do eterno retorno: cosmo e história*. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____ (1978). *Historia de las creencias y las ideas religiosas: de Gautama Buda al triunfo del cristianismo*. Traducción de Jesus Valiente Malla. Barcelona: Paidós, 1999. v. II.

ELREDO DE RIEULVAUX (s.d). *Sermón 19, en la Asunción de Santa María*. Disponível em: <<http://caminocisterciense.blogspot.com.br/2014/08/sermon-19-en-la-asuncion-de-santa-maria.html>>. Acesso em: 22 out. 2015.

FRANKL, Viktor E. (1946). *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*. 33 ed. Tradução de Walter O. Schlupp e Carlos C. Aveline. São Leopoldo: Sinodal; Petrópolis: Vozes, 2008.

FRYE, Northrop (1982). *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. 2. ed. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GALIMBERTI, Umberto (1999). *Psiche e Techne: o homem na idade da técnica*. Tradução de José Maria de Almeida. São Paulo: Paulus, 2006.

_____ (2000). *Rastros do sagrado: o cristianismo e a dessacralização do sagrado*. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2003.

_____ (2003). *Os vícios capitais e os novos vícios*. Tradução de Sérgio José Schirato. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2008.

GARCIA, Othon Moacyr (1967). *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 6. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1977.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2006. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/46591105/GENETTE-Gerard-Palimpsestos>>. Acesso em: 26 mar. 2014.

GIRARD, Marc (1995). *Os símbolos na Bíblia: ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal*. 2. ed. Tradução de Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 2005.

GIRARD, René (1982). *O bode expiatório*. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

GOLIN, Luana Martins. A Bíblia como texto literário: uma leitura a partir de Northrop Frye. In: RIBEIRO, Claudio de Oliveira; FONSECA, Hugo (Org.). *Teologias e literaturas 2: aproximações entre religião, teologia e literatura*. São Paulo: Fonte, 2013. p. 49-68.

GOMES, Álvaro Cardoso. O romance português contemporâneo. In: _____. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 83-124.

GURRIA-QUINTANA, Angel. The best books of 2007. *Financial Times Magazine*, London, 7 dec. 2007. Disponível em: <<http://www.ft.com/cms/s/2/7b3921e6-a13c-11dc-9f34-0000779fd2ac.html>>. Acesso em: 22 maio 2014.

HABERSHON, Ada (1957). *Manual de tipologia bíblica: como reconhecer e interpretar símbolos, tipos e alegorias das Escrituras Sagradas*. Tradução de Gordon Chown. São Paulo: Vida, 2003.

HAHN, Scott (1999). *O banquete do Cordeiro*. Tradução de Fernando José Alves Nascimento. Lorena, SP: Cléofas, 2014.

HOFSTAETTER, Andrea. *Repetição e transgressão: dispositivos poéticos e potencial utópico*. 2009. 284 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16931/000692285.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 24 maio 2012.

HUTCHEON, Linda (1984). *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. (1988). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INÁCIO DE LOYOLA (1548). *Exercícios espirituais*. 13. ed. Tradução de J. Pereira. São Paulo: Loyola, 2013.

ISER, Wolfgang (1971). A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Tradução de Maria Ângela Aguiar. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS/Série Traduções*. Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999.

ISHIGURO, Kazuo. *When we were orphans*. London: Faber and Faber, 2000. Disponível em: <<http://swornfriends.com/Common/ueditor/net/upload/51/2013-06-25/DBAEA45F13FBED9B.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2016.

JACKSON, Wayne. *A study of biblical typology*. s.d. Disponível em: <<http://www.christiancourier.com/articles/126-a-study-of-biblical-typology>>. Acesso em: 18 set. 2012.

JOÃO DA CRUZ (1578). *Obras de São João da Cruz: Cântico espiritual, Chama viva de amor*. Tradução das Carmelitas Descalças do Convento de Santa Teresa do Rio de Janeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 1960. v. 2.

JOÃO PAULO II, Papa (1981). *Exortação apostólica Familiaris consortio: ao episcopado, ao clero e aos fiéis de toda a igreja católica sobre a função da família cristã no mundo de hoje*. 7. ed. São Paulo: Paulinas, 1988.

_____ (1984). *Carta apostólica Salvifici doloris: aos bispos, aos sacerdotes, às famílias religiosas e aos fiéis da Igreja Católica sobre o sentido cristão do sofrimento humano*. São Paulo: Paulinas, 1984.

_____ (1994). *Carta às famílias*. 3. ed. São Paulo: Paulinas, 1994.

_____ (2000). Maria, tipo e modelo da Igreja. In: AQUINO, Felipe Rinaldo Queiroz de (Org.). *A Virgem Maria: 58 catequeses do Papa sobre Nossa Senhora*. 6. ed. Lorena, SP: Cléofas, 2006. p. 151-153.

_____ (2004). *Levantai-vos! Vamos!* Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Planeta, 2004.

JUSTINO DE ROMA (ca. 155). *I Apologia*. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides M. Balancin. Disponível em: <http://www.monergismo.com/textos/apologetica/Justino_de_Roma_IApologia.pdf>. Acesso em: 13 out. 2015.

JUSTO, José Miranda. Introdução: da diferenciação dos tempos à “seriedade da existência”: sobre alguns vectores da ideia kierkegaardiana de repetição. In: KIERKEGAARD, Søren (1843). *A repetição: um ensaio em psicologia experimental por Constantin Constantius*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Relógio D’Água, 2009. p. 9-25.

KIERKEGAARD, Søren (1843). *A repetição: um ensaio em psicologia experimental por Constantin Constantius*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Relógio D’Água, 2009.

KIRST, Gabriela. *Narradores em Cemitério de pianos: a indefinição dos contornos*. 2015. 60 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/130001/000976647.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 31 ago. 2016.

LOPES, Débora Alves Gomes. *Representação artística nas redes sociais: uma abordagem baseada no Facebook*. 2010. 145 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

Disponível em: <<https://run.unl.pt/bitstream/10362/5711/1/Representacao%20Artistica%20nas%20Redes%20Sociais%20%28Debora%20Lopes%29.pdf>>. Acesso em: 31 ago. 2016.

LOPES, Marcos Aparecido. Religião, filosofia e teologia na literatura portuguesa contemporânea: os escritores católicos. *Revista Brasileira de História das Religiões*, Maringá, v. 1, n. 3, p. 23-42, jan. 2009. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf2/texto%202.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2009.

LOPEZ, Daniel. *Desvendando o original: escatologia*: aula 02. 2012. Disponível em: <<http://desvendandooriginal.blogspot.com.br/2012/03/escatologia-aula-02-resumo.html>>. Acesso em: 25 jun. 2013.

LUCAS, Cipriano. Francisco Lázaro: a primeira das vítimas do “doping”. *Diário de Notícias*, Lisboa, 15 jul. 2002. Disponível em: <http://www.dn.pt/especiais/interior.aspx?content_id=1308210&especial=Doping%20em%20Portugal&seccao=DESPORTO>. Acesso em: 17 set. 2012.

LYOTARD, Jean-François (1979). *A condição pós-moderna*. 7. ed. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MÃE, Valter Hugo. Sementes de piano, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, v. 26, n. 945, p. 9, dez./jan. 2007. Disponível em: <<http://papeisjlp.blogs.sapo.pt/jornal-de-letras-2-janeiro-2007-32786>>. Acesso em: 27 maio 2015.

MARCZYK, Marta Bernadete Frolini de Aguiar. *A interpretação tipológica da Bíblia e seus reflexos na representação do povo judeu*. 2010. 149 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010a. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8152/tde-03112010-095237/publico/2010_MartaBernadeteFrolinideAguiarMarczyk.pdf>. Acesso em: 24 maio 2012.

_____. A tipologia bíblica segundo a exegese dos Padres da Igreja. *Vértices*, São Paulo, n. 9, p. 138-149, 2010b. Disponível em: <revistas.fflch.usp.br/vértices/article/view/9>. Acesso em: 04 maio 2013.

MARTINS, Rui Jorge. *Curso Literatura e Religião descobre cruzamentos entre Bíblia e criação literária*. 2016a. Disponível em: <http://www.snpcultura.org/curso_literatura_e_religiao.html>. Acesso em: 14 jan. 2016.

_____. *Tolentino Mendonça recebeu Grande Prêmio de Literatura*: ver a beleza, mesmo quando estamos na lama. 2016b. Disponível em: <http://www.snpcultura.org/tolentino_mendonca_recebeu_grande_premio_literatura.html>. Acesso em: 06 maio 2016.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievitch (1994). *Os arquétipos literários*. 2. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

MENDONÇA, José Tolentino (2008). *A leitura infinita: a Bíblia e a sua interpretação*. São Paulo: Paulinas; Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 2015.

MIEN, Aleksandr (1992). *Jesus, mestre de Nazaré: a história que desafiou 2000 anos*. 3. ed. Tradução de Irami Bezerra da Silva. Vargem Grande Paulista, SP: Cidade Nova, 1998.

MITRANO, Bruna A. *O peso das mãos: morte, memória e afeto em Cal*, livro de José Luís Peixoto. 2013. 80 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://bdttd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5400>. Acesso em: 14 abr. 2016.

MOTTA, Sérgio Vicente. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: UNESP, 2006.

NESTOR, Thiago. *Vozes narrativas: um concerto em Cemitério de pianos*. 2014. 74 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2165>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1882, 1887). *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. (1883-1885). *Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 4. ed. Tradução de José Mendes de Souza. São Paulo: Brasil Editora, 1957. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/zara.pdf>>. Acesso em: 08 nov. 2015.

NOBRE, Fábio Miguel Cortes. *Ecos existencialistas na escrita de José Luís Peixoto*. 2014. 95 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários e Artísticos) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, 2014. Disponível em: <<https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/8014/1/O%20que%20C3%A9%20o%20existencialismo%20-%20vers%20C3%A3o%20digital.pdf>>. Acesso em: 31 ago. 2016.

OLIVEIRA, António José Ramos de. Memórias quase esquecidas – Jogos Olímpicos de Estocolmo: Francisco Lázaro colapsa ao quilómetro trinta da maratona. *A Guarda – Semanário Católico Regionalista*, Guarda, 15 maio 2008. Disponível em: <<http://www.jornalaguarda.com/index.asp?idEdicao=250&id=12013&idSeccao=3044&Action=noticia>>. Acesso em: 17 set. 2012.

OSTROWER, Fayga (1983). *Universos da arte*. 7. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

PAZ, Octavio (1956). *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

_____. (1974). *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEIXOTO, Francelina Manuela Trigo Pimentel. *A retórica do olhar no romance Nenhum olhar de José Luís Peixoto*. 2010. 104 f. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010. Disponível em: <<http://ria.ua.pt/bitstream/10773/3887/1/4375.pdf>>. Acesso em: 01 abr. 2014.

PEREIRA, Vitor Hugo Adler. A lei do silêncio da violência. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Org.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004. p. 25-37.

PESSOA, Fernando (1911-1912). O guardador de rebanhos. In: _____. *Poemas de Alberto Caetano*: obra poética. Porto Alegre: L&PM, 2006. v. II. p. 29-100.

PICKSTOCK, Catherine. *Repetition and identity: the literary agenda*. Oxford, UK: Oxford, 2013. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=aZxVAAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 20 jun. 2016.

PINHO, Maria de Lurdes. *Intertextualidades bíblicas em Nenhum olhar (2000), de José Luís Peixoto*. 2012. 155f. Dissertação (Mestrado em Estudos Didáticos, Culturais, Linguísticos e Literários) – Faculdade de Artes e Letras, Departamento de Letras, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2012. Disponível em: <<https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/3408/1/Intertextualidades%20b%C3%ADblicas%20em%20Nenhum%20olhar,%20de%20Jos%C3%A9%20Lu%C3%ADs%20Peixoto.pdf>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

POLICARPO, Dom José da Cruz Cardeal. *Literatura e o drama da palavra: conferência do Cardeal-Patriarca na Fundação Calouste-Gulbenkian*, 21 de outubro de 2008. Disponível em: <<http://www.agencia.ecclesia.pt/cgi-bin/noticia.pl?&id=65368>>. Acesso em: 18 jun. 2009.

PONTIFÍCIA COMISSÃO BÍBLICA (1993). *A interpretação da Bíblia na igreja*. Disponível em: <http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/pcb_documents/rc_con_cfaith_doc_19930415_interpretazione_po.html>. Acesso em: 24 maio 2012.

PRÓXIMO livro de José Luís Peixoto é sobre as aparições de Fátima. *Jornal I*, 03 out. 2015. Disponível em: <http://www.ionline.pt/artigo/414800/proximo-livro-de-jose-luis-peixoto-e-sobre-as-aparicoes-de-fatima?seccao=Mais_i>. Acesso em: 21 out. 2015.

QUENTAL, Antero de. *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*. Porto: Typographia Commercial, 1871. Disponível em: <<https://archive.org/details/conferenciasdem00quengoog>>. Acesso em: 22 maio 2014.

RAMOS, Graciliano (1938). *Vidas secas*. 92. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RAVASI, Dom Gianfranco Cardeal. *A Bíblia, “grande código” da cultura ocidental*. Conferência de D. Gianfranco Ravasi, presidente do Conselho Pontifício para a Cultura, na Universidade Católica Portuguesa, 16 ago. 2008. Disponível em: <<http://www.agencia.ecclesia.pt/cgi-bin/noticia.pl?&id=61386>>. Acesso em: 19 jun. 2009.

REAL, Miguel. *Portugal: ser e representação*. Algés, Portugal: DIFEL, 1998.

RIBEIRO, Claudio de Oliveira. Como o método teológico se sente interpelado pela aproximação entre teologia e literatura? In: ____; FONSECA, Hugo (Org.). *Teologias e literaturas 2: aproximações entre religião, teologia e literatura*. São Paulo: Fonte, 2013. p. 13-32.

RICOEUR, Paul (1969). *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

_____. (1984). *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2012a.

_____. (1991). *Tempo e narrativa: o tempo narrado*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

_____. (2000). *A hermenêutica bíblica*. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 2006.

_____. (2000). *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et. al. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

_____. (2008). *Hermenêutica e ideologias*. 2. ed. Tradução de Hilton Japiassu. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

RIFFATERRE, Michael. Compulsory reader response: the intertextual drive. In: WORTON; Michael; STILL, Judith. *Intertextuality: theories and practices*. Manchester: Manchester University Press, 1990. p. 56-78.

SANTA MARTA. Disponível em: <<http://www.paulinas.org.br/diafeliz/?system=santo&i d=336>>. Acesso em: 17 jul. 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A queda do Angelus Novus: para além da equação moderna entre raízes e opções. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 45, maio 1996, p. 5-34. Disponível em: <http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/A_queda_do_Angelus_Novus_RCCS45.PDF>. Acesso em: 06 jun. 2012.

SANTOS, Marcio Renato dos. Um aposento maior que o mundo. *Rascunho*, Curitiba, v. 9, n. 100, ago. 2008. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/um-aposento-maior-que-o-mundo/>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: _____ (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Unicamp, 2003. p. 7-44.

SGARBOSSA, Mario; GIOVANNINI, Luigi (1978). *Um santo para cada dia*. Tradução de Onofre José Ribeiro. São Paulo: Paulus, 1996.

SOUZA, Paulo César Lima de. Posfácio. In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1882, 1887). *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 333-340.

SUELOTTO, Katia Cristina Franco de Medeiros. *Cronotopia e tragicidade em Nenhum Olhar, de José Luís Peixoto*. 2007. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Comunicação e Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp059700.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2011.

_____. *O narrador e seus duplos em Nenhum olhar e em Cemitério de pianos, de José Luís Peixoto*. 2012. 173 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-14012013-141332/publico/2012_KatiaCristinaFrancoDeMedeirosSuelotto.pdf>. Acesso em: 27 maio 2016.

TENÓRIO, Waldecy. *Escritores, gatos e teologia*. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

TODOROV, Tzvetan (1970). *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. (1978). *Simbolismo e interpretação*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1980.

TOMACHEVSKI, Boris (1925). Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 169-204.

TOMÁS DE AQUINO (1264). *Officium corporis Christi: sacerdos*. Disponível em: <<http://www.corpusthomicum.org/pcx.html>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

_____. (1265-1273). *Suma teología*. 4. ed. Traducción de José Martorell Capó. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001. Disponível em: <<http://www.obrascaticas.com/livros/Teologia/SumadeTeologia.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2015.

TREVISAN, Armindo. *O rosto de Cristo: a formação do imaginário e da arte cristã*. Porto Alegre: AGE, 2003.

WORTON, Michael; STILL, Judith. Introduction. In: _____. *Intertextuality: theories and practices*. Manchester: Manchester University Press, 1990. p. 1-44.

WRIGHT, Barry. *Biblical typology*. s.d. Disponível em: <<http://spark.adobe.com/page/nQuUZ/?w=1>>. Acesso em: 02 jun. 2016.