

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA DA LITERATURA**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**VOZES NARRATIVAS: UM CONCERTO EM “CEMITÉRIO DE PIANOS”**

**THIAGO NESTOR**

**DR. PAULO RICARDO KRALIK ANGELINI  
ORIENTADOR**

**PORTO ALEGRE, JANEIRO DE 2014.**

THIAGO NESTOR

**VOZES NARRATIVAS: UM CONCERTO EM “CEMITÉRIO DE PIANOS”**

Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientador: Paulo Ricardo Kralik Angelini

PORTO ALEGRE

2014

## Catálogo na Publicação

N379v Nestor, Thiago

Vozes narrativas: um concerto em “Cemitério de pianos” / Thiago Nestor. – Porto Alegre, 2014.  
74 f.

Diss. (Mestrado) – Faculdade de Letras, Pontifícia  
Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini

1. Peixoto, José Luis – Crítica e Interpretação.  
2. Cemitério de Pianos – Crítica e Interpretação.  
3. Narrador (Literatura Portuguesa). 4. Crítica Literária.  
I. Angelini, Paulo Ricardo Kralik. II. Título.

CDD 869.39

Bibliotecária Responsável: Salete Maria Sartori, CRB 10/1363

**DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**  
**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini

---

Prof<sup>a</sup>. Dr. Jane Fraga Tutikian

---

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

## AGRADECIMENTOS

Obrigado aos mestres que encontrei no Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS, e que participaram direta ou indiretamente da minha formação, pelo conhecimento compartilhado.

Agradeço ao meu orientador, Paulo Ricardo Kralik Angelini, pelo estímulo, conhecimento, carinho e confiança que me fora dedicado nessa jornada em que estivemos juntos.

Aos professores que compõem esta Banca, professora Dr. Jane Fraga Tutikian, que me acompanha e me incentiva desde os tempos de iniciação científica na UFRGS, e professor Dr. Ricardo Araújo Barberena, que compartilha seu conhecimento comigo desde a graduação na UFRGS, agradeço a nobre presença.

À minha família, que entendeu a minha ausência durante esse período do mestrado.

Para os amigos de infância, por compartilharem comigo a época mais encantadora de suas vidas.

A todos os amigos que fiz durante minha vida acadêmica, com certeza vocês tornaram essa jornada muito mais culta e prazerosa.

Para os meus afilhados Juliana e Lucas, obrigado por essa grande amizade e carinho que vocês têm para comigo.

Para o meu grande amigo e contista favorito Nicolás Poloni, que leu, opinou e revisou este trabalho, saibas que continuas a ser uma grande inspiração e um grande irmão para todas as horas.

À minha tia Maria Helena, cuja presença me amadurece e me fortalece.

A todos vocês, de coração, deixo o meu muito obrigado!

*“Éramos perpétuos uns nos outros.”*

José Luís Peixoto

## RESUMO

José Luís Peixoto surge no cenário português provido de um estilo particular de escrita. Explorando diferentes aspectos da linguagem e com uma produção literária vastíssima, chama atenção a maneira como Peixoto constrói os narradores de seus livros.

O presente estudo pretende debruçar-se na verificação da constituição dos diferentes narradores presentes no romance *Cemitério de Pianos*, publicado em 2006. A partir da leitura da obra, juntamente com um *corpus* teórico formado por Wayne Booth, Terry Eagleton, Maria Lúcia Dal Farra e Robert Humphrey, verificam-se os processos de construção e formação desses narradores, assim como as técnicas de apresentação de uma narrativa fragmentada.

Dessa maneira, nossa análise procura traços que indiquem características de narradores que desestabilizem o leitor, fazendo com que este, por sua vez, reconfigure a obra literária.

**Palavras-chave:** José Luís Peixoto. *Cemitério de Pianos*. Narrador.

## ABSTRACT

José Luís Peixoto emerges in Portuguese literature scenario with a particular writingstyle. By exploring different language aspects and with a huge literary production, Peixoto calls attention because of the way he builds the narrators of his books.

This study aims to look into the verification of the different constitution of the narrators present in the novel *Cemitério de Pianos*, published in 2006. By reading the work, along with a theoretical *corpus* constituted by Wayne Booth, Terry Eagleton, Maria Lúcia Dal Farra and Robert Humphrey, we analyze the processes of creation and formation of these narrators, as well as the presentation techniques of a fragmented narrative.

Thus, our analysis looks for features that indicate the characteristics of a narrator who destabilizes the reader, who, in turn, reconfigures the literary work.

**Keywords:** José Luís Peixoto. *Cemitério de Pianos*. Narrator



## SUMÁRIO

<b>ABERTURA.....</b>	<b>4</b>
<b>ESCALA BASE – O NARRADOR E A DESACOMODAÇÃO DO LEITOR.....</b>	<b>6</b>
<b>ALTERNÂNCIA – TRÊS MAESTROS, UM ROMANCE.....</b>	<b>19</b>
<b>FINALE .....</b>	<b>69</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>72</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>74</b>

## ABERTURA

depois, o meu pai morreu.

José Luís Peixoto

O presente trabalho delimita seu tema no estudo das diferentes vozes narrativas presentes na obra publicada em 2006, *Cemitério de Pianos*, do autor José Luís Peixoto, integrante da nova geração de escritores portugueses. Trata-se de um trabalho de pesquisa que visa estudar um livro da produção literária contemporânea portuguesa pouco analisada no Brasil. O enfoque desta dissertação consiste em observar o comportamento e a construção dos diferentes narradores presentes na obra, traçando um estudo e mapeando a participação do narrador no romance.

Dotado de um estilo peculiar de escrita, José Luís Peixoto surge no cenário português com força para marcar seu nome. Explorando diferentes aspectos da linguagem e com uma produção literária vastíssima, formada por diversos gêneros literários, como romances, contos, poemas, peças de teatro e literatura de viagem, Peixoto torna-se conhecido do grande público com sua obra de 2000, *Morreste-me*, na qual retrata a saudade e as recordações deixadas pela morte do pai. Em sua trajetória, o autor recebeu o Prêmio Saramago pelo romance *Nenhum Olhar*, em 2001, e, em 2006, lançou o romance *Cemitério de Pianos, corpus* deste trabalho.

As relações com o passado, com a memória e com a maneira de escrever também estão presentes em *Cemitério de Pianos*, obra na qual Peixoto utiliza uma narrativa fragmentada construída por meio da justaposição de elementos que têm a função de contar a história de três gerações de uma mesma família, mudando constantemente de narrador. A partir desse aspecto, atemo-nos ao estudo dos múltiplos narradores existentes na composição da narrativa *Cemitério de Pianos*. Do mesmo modo que o autor projeta o passado para o presente na figura desse misto de narradores, estes remexem e reescrevem suas memórias. Normalmente, o narrador tem como objetivo e função narrar os fatos, transmitir a história, mantendo uma linha lógica e coerente na elaboração ficcional. Isso ocorre para que o leitor envolva-se na narrativa e não se “perca” pelos caminhos do texto.

Porém, a narrativa e o tempo não são, em momento algum, na escrita de José Luís Peixoto, uma linha contínua. As memórias estão sempre sobrepostas e coexistem

entre passado e presente no decorrer de todo o livro. O fato de a narrativa alternar entre múltiplos narradores se destaca e será o motivo de determo-nos para análise deste trabalho, mas para isso, antes faremos uma conceptualização acerca dos narradores na literatura.

Primeiramente, no capítulo 1, **Escala Base – O Narrador e a Desacomodação do Leitor**, proporemos um resgate à teoria do narrador, abordando os conceitos trabalhados por Wayne Booth, Terry Eagleton e Maria Lúcia Dal Farra. Em seguida, no capítulo 2, **Alternância – Três Maestros, Um Romance**, aplicaremos todas as reflexões tecidas sobre a teoria apresentada, e debruçemo-nos sobre o *corpus* deste trabalho, *Cemitério de Pianos*. Além da teoria sobre o narrador, também acrescentaremos pressupostos teóricos a respeito do tempo, tais como o tempo na narrativa e o fluxo de consciência.

Também abordemos, em várias ocasiões no decorrer desta dissertação, os conceitos de espaço presentes nos estudos de Gaston Bachelard. O espaço, assim como a intertextualidade bíblica, não são a proposta essencial e tampouco o objetivo principal de nossa análise, porém, reconhecemos a importância da sua significação, uma vez que, ambos tornam-se partes importantes na caracterização dos narradores presentes em *Cemitério de Pianos*.

## ESCALA BASE – O NARRADOR E A DESACOMODAÇÃO DO LEITOR

na hora de pôr a mesa, éramos cinco:  
o meu pai, a minha mãe, as minhas irmãs  
e eu.

José Luís Peixoto

O narrador tem um papel importante desde sempre na literatura, tanto que um dos pontos mais discutidos é o de sua influência dentro da obra literária: de que maneira ele se comporta e como conduz a narrativa, entre outros aspectos. É com base neste diálogo teórico que desenvolveremos nosso trabalho, relacionando os importantes conceitos com a obra que é o *corpus* do nosso estudo, *Cemitério de Pianos*.

A transgressão dos conceitos literários preestabelecidos é quase uma tradição no que diz respeito à literatura portuguesa. Autores como Camilo Castelo Branco, Miguel Torga, Helder Macedo, António Lobo Antunes, José Saramago, entre outros, trazem consigo essa ideia de uma quebra de paradigma para valorizar e desacomodar o leitor. É proposital a intenção desses autores contemporâneos de embaralhar ou mesmo desarticular determinados conceitos das obras literárias, reinventando a arte do fazer literário.

Para Wayne Booth, na obra *A Retórica da Ficção* (1980, p. 59): “o que parece natural num dado período ou para determinada escola, parece artificial noutra período ou sob o ponto de vista doutra escola”. Isso ajuda-nos a justificar a adoção desse recurso por parte de autores contemporâneos, visto que eles apresentam a inovação na maneira de construção de suas obras como uma de suas características. O fazer literário necessitava dessa modificação, dessa quebra de paradigma com narradores comportados e confiáveis ao leitor, para que haja uma renovação no modo de elaborar, nos valores e na importância da literatura.

Como diz T. S. Eliot, em seu artigo *A Tradição e o Talento Individual* (1919, p. 39): “o conjunto da ordem existente deve ser alterado, ainda que ligeiramente; e assim as relações, as proporções, os valores de todas as obras de arte em relação ao conjunto são reajustados”. Essa é uma ideia recorrente entre muitos teóricos e está presente também no livro *O Demônio da Teoria: Literatura e o Senso Comum*, de Antoine Compagnon (1999, p.37): “A literatura confirma um consenso, mas produz

também a dissensão, o novo, a ruptura”. Logo, é imprescindível que haja essa ruptura para que se renove o fazer literário, mantendo assim a importância, o interesse e o entusiasmo presentes na literatura. É evidente que alguns escritores de outros períodos já utilizavam esse recurso, porém, é com a produção literária contemporânea que ele ganha maior destaque.

Durante muito tempo, acreditou-se que o autor deveria ser totalmente neutro para que o texto possuísse um valor estético objetivo, livre de sua interferência. A partir dessa constatação, criou-se um conflito sobre a forma como deveria ser escrito o romance em relação ao uso do narrador na primeira ou na terceira pessoa.

Segundo Maria Lúcia Dal Farra, em sua obra *O narrador ensimesmado* (1978, p. 18): “O romance em primeira pessoa veio a ser concebido como uma forma ainda ‘pessoal’, já que nele os artifícios para a preservação da ‘realidade’ não poderiam ser mantidos”. Ou seja, a primeira pessoa não era a maneira indicada para a construção de uma narração, uma vez que essa não apresentava um distanciamento do autor para com a obra. Para que a neutralidade aflorasse, era necessária uma nova maneira de constituir o texto.

Conforme nos afirma a própria Dal Farra (1978, p. 18): “O romance ideal era justamente o cultivado por James, onde o autor desaparecia da cena, conservando a emissão imperceptível na terceira pessoa”. A impessoalidade era uma maneira de preservar a realidade o máximo possível, tornando também o relato o mais próximo possível da verdade conhecida pelo leitor, não gerando nele nenhum estranhamento não esperado pela obra. Desse modo, era possível manter uma neutralidade com preservação de uma “realidade” que não perturbassem o leitor. As obras escritas em terceira pessoa eram consideradas mais elaboradas e, de certa maneira, mais ricas em conteúdo.

Essa discussão seguiu gerando polêmica e mal-entendidos, fazendo com que os teóricos ficassem intranquilos com os rumos que a narrativa vinha tomando, como nos apresenta Dal Farra (1978, p. 17):

As inquietações de James quanto a um romance impessoal e as resoluções a que chegou promoveram, por outro lado, uma tomada de partido, visível nas obras de Lubbock, Friedman e Mendilow, que consiste em considerar como o método mais eficaz para o romance, que assim se queria “objetivo”, o da utilização da terceira pessoa “dramatizada”.

Abrangemos ao nosso trabalho o conceito de narrador em terceira pessoa “dramatizada”. Para elucidar esta questão levantada por Dal Farra, recorreremos à definição de Booth para *Narradores dramatizados*:

“*Narradores dramatizados*. – Até o narrador mais reticente é, em certa medida, dramatizado, logo que se refere a si próprio como “eu” [...]. Mas muitos romancistas dramatizam mais a fundo os seus narradores, tornando-os em personagem tão nítidos como aqueles sobre quem falam [...] (BOOTH, 1980, p. 168)

Esse cuidado com a utilização da terceira pessoa se dava para que a obra se mantivesse impessoal, para que não houvesse problemas com a aparição do autor intrometendo-se nos pensamentos e ações de seus personagens, tornando-se, assim, uma obra de maior valor literário.

Todavia, como nos apresenta Compagnon (1999, p. 33): “Todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão”. Ou seja, analisar a obra pelo viés de ter relevância apenas pela impessoalidade atingida na narração através da terceira pessoa, é depreciar todo o restante da obra.

Ainda segundo Compagnon (1999, p. 34): “O critério de valor que inclui tal texto não é, em si mesmo, literário nem teórico, mas ético, social e ideológico, de qualquer forma extraliterário”. Ou seja, o valor da obra é julgado sempre por outras instâncias que não a literária, mas a evidência principal para que a obra tenha relevância ou não é sempre literária.

Porém, acreditamos que o medo da intromissão do narrador é fruto de um mal-entendido, em que não existe separação do narrador com o autor da história. Observamos melhor essa questão na afirmação de Dal Farra (1978, p. 19):

Todo o mal-entendido nascia da convicção de que, no romance, a voz que detém a narração seria a do autor [...] Mas a voz, a emissão através da qual o universo emerge, se desprende de uma garganta de papel, recorte de uma das possíveis manifestações do autor. Como narração, ela emana de um ser criado pelo autor que, dentre a galeria das suas posturas – as personagens –, elegeu-a como *narrador*. Máscara criada pelo demiurgo, o narrador é um ser ficcional que ascendeu à boca do palco para proferir a emissão, para se tornar o *agente* imediato da voz primeira. Metamorfoseado nele, o autor tem a indumentária necessária para proceder à instauração do universo que tem em vista.

Logo, temos aqui a dissipação do autor, uma vez que ele passa a ter o seu lugar ocupado pelo narrador. O autor continua organizando a trajetória do romance, porém, suas mãos não estão em cena. A posição do narrador, conforme Dal Farra (1978, p. 19): “é a dos bastidores e o seu espaço é o romance”, transformando o narrador em uma espécie de mensageiro, um porta-voz do autor.

Com base nessa linha de pensamento, podemos inferir que autor e narrador não são a mesma entidade, não havendo desigualdade na composição da narrativa em primeira ou terceira pessoa, ou nas palavras de Dal Farra (1978, p. 20): “Não há, na verdade, diferença radical entre romance de primeira e o de terceira pessoa, porque ambos os romances comportam um narrador como máscara do autor”.

Essa máscara dada ao narrador faz com que ele se torne, em muitos casos, um deus, que tem em suas mãos a autoridade de dar-nos acesso aos acontecimentos ocorridos na obra. Ele tem o poder da constante reconstrução do passado no presente da memória, deixando-a sempre "inacabada", como mostra-nos Bakhtin, em sua obra intitulada *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1988). Para o teórico, é obrigação do narrador mascarar-se para cumprir a função de manter o presente inacabado. A narrativa depende desses elementos do presente incompleto para que seja rica em significações.

O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode parecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente com seus inimigos literários, etc. (BAKHTIN, 1988, p. 417).

Nesse sentido, atemo-nos ao estudo do narrador e suas múltiplas faces. O narrador tem como funções conduzir a história, explanar os fatos e manter uma linha lógica de elaboração ficcional, condicionando o seu leitor na narrativa. Wayne Booth, em sua *Retórica da Ficção* (1980, p. 21), afirma que “um dos processos mais obviamente artificiais do contador de histórias é o truque do passar além da superfície da ação, de modo a obter uma visão fidedigna do que vai na mente e no coração do personagem”.

Segundo Paulo Ricardo Kralik Angelini, em sua tese, “Capelas Imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI” (2008, p. 15):

[...] essa afirmação já anuncia uma das grandes discussões da obra: a interferência do autor. Para Booth, há um tom autoritário no contador de histórias primitivo, entrando no mundo interior de personagens e induzindo uma série de sentimentos aos ouvintes que, por sua vez, aceitam, de forma submissa, todo e qualquer comentário.

Para eles, é através desse recurso que os autores tradicionais fazem o pacto de confiança com o leitor, conduzindo a narrativa de acordo com o que o esse leitor espera. Agindo dessa forma, o narrador produz heróis sem ambiguidade, sem que exista um conflito dentro do personagem, fazendo com que o leitor não necessite fazer muito esforço para o entendimento da obra. Esse narrador torna-se *digno de confiança*, pois demonstra certas virtudes que não se corrompem no decorrer da obra. Sua linha segue sempre reta e segura, mantendo o leitor em uma posição confortável, de ser apenas o espectador da obra. É como se o narrador o conduzisse pela mão, guiando todos os seus passos durante a aventura, e essa segurança é para que o leitor tenha a certeza de que tudo que ele irá ouvir está de acordo com o pacto de confiança. O leitor age como um espectador do que lhe é apresentado, nunca como um participante ativo da narrativa.

Todavia, o narrador que conduz a esse tipo de leitura perde cada vez mais espaço na literatura contemporânea. Theodor Adorno, no ensaio *Notas de Literatura I*, afirma que (2003, p. 56):

O que se designou foi a identidade da experiência, a vida continuada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. Noções como a de “sentar e ler um bom livro” são arcaicas.

Como nos mostra o filósofo alemão, o leitor contemporâneo precisa ser instigado, provocado, precisa construir a sua significação dentro da obra; só o simples relato não lhe é mais atrativo. Contudo, caímos em um terreno perigoso, no qual muitos teóricos questionam se a preocupação com o leitor não é voltar-se apenas para o lado comercial da obra, relegando a um segundo plano o lado artístico.

Segundo o próprio Booth, inúmeros são os escritores que camuflam essa preocupação com o leitor, como Shakespeare e James, uma vez que “o conceito de escrever uma história parece conter implícita a noção de procura de técnicas de expressão que tornem a obra acessível no mais alto grau possível” (1980, p. 122).



Façamo-nos valer de outra citação de Booth para tentar explicar essa preocupação velada, disfarçada na hora de pensar no leitor: “os críticos da ficção foram levados a inventar ordem, mesmo tendo que recorrer ao dogmatismo” (1980, p. 54). Isso se torna uma questão valorativa, na qual a obra só ganha destaque se for imaculada de pensamento sobre o leitor. Todavia, por mais regrado que o autor seja em construir uma obra sem a presença do pensamento no leitor, ele não pode perdê-lo de vista, uma vez que, “É para o leitor que o autor escolhe tomar uma cena tão forte quanto possível” (BOOTH, 1980, p. 125).

Essa preocupação com o leitor é um conceito muito recente, que foi construído ao longo do tempo, visto que a crítica deu valor a diferentes categorias literárias. Como afirma Terry Eagleton em seu texto *Teoria da Literatura: Uma Introdução*, houve uma “Preocupação com o autor (romantismo e séc. XIX); uma preocupação exclusiva com o texto (Nova Crítica) e uma acentuada transferência da atenção para o leitor, nos últimos anos” (2006, p. 102).

Este deslocamento concentrado no leitor, que inicia nos anos 1960, recebe o nome de Teoria da Recepção e tem como principal foco, como o próprio nome diz, analisar o comportamento do receptor da obra. Como certifica-nos Eagleton: “A teoria da recepção examina o papel do leitor na literatura e, como tal, é algo bastante novo” (2006, p. 102).

Argumento similar mostra-nos Ronaldo Costa Fernandes em *O Narrador do Romance* (1996, p. 8):

Com ou sem essas digressões, comentários, interferências do narrador, figuras retóricas, convites para a reflexão ou leitura, coordenação, existe uma relação entre autor e leitor real que nunca deixará de existir, enquanto houver alguém que escreva para que outro leia.

A relação leitor real e autor é imprescindível para que haja uma obra literária, uma vez que, sabidamente, o autor usa de várias estratégias para agir sobre aquele a quem deseja ver seus escritos apreciados. Todavia, essa entidade a quem Fernandes chamou de leitor real, diferencia-se de outra: o leitor virtual. Para melhor elucidação, trazemos o conceito do próprio Fernandes (1996, p. 7):

Leitores virtuais são aqueles a quem se dirige o narrador e tanto pode ser um personagem dentro do romance como o amigo leitor (Fielding

e Machado de Assis), leitor indulgente (Hawthorne), bela leitora (Sterne), pio leitor (Quevedo), oh malévolo leitor (Stendhal).

Talvez a presença deste leitor virtual seja mais fácil de ser identificada na obra de Machado de Assis, na qual o narrador conversa continuamente com um determinado leitor, como nos apresenta Fernandes (1996, p. 7):

Quando Machado diz “tu, leitor” não se refere a nós que o estamos lendo, mas a uma criatura de papel, igual a ele, narrador, a quem, ficcionalmente, se dirige. Ao mesmo tempo, na vida e tempos reais, toda literatura está voltada para um leitor virtual.

Ou seja, este leitor está contido na obra, e não é o mesmo que Machado pensa na hora da escrita, assim como o Machado narrador não é o mesmo que o escritor. É como se esse leitor virtual ocupasse o mesmo espaço que é destinado ao narrador, um recinto dividido por ambos, ocupado dentro da própria narrativa.

Voltamos então a nos concentrar na relação autor  $\times$  narrador. Para situarmos melhor as questões envolvendo a entidade narrativa, faz-se necessária agora a definição de autor implícito. Para caracterização de tal conceito, utilizaremos a definição de Dal Farra:

Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação (1978, p. 20).

Entramos em contato aqui com a conceituação de autor implícito, que é uma espécie de entidade intermediária e ficcional que ocupa um lugar entre o autor real e o narrador.

Mas esse autor que, imperceptivelmente, toma partido e talha a compleição do mundo, não é, em absoluto, o ser carne-e-osso que habita o seu tempo e toma seu lugar à mesa. [...] cria justamente com sua obra uma *versão implícita* de si mesmo: o seu “autor-implícito” (DAL FARRA, 1978, pp. 20-21).

Ainda segundo Dal Farra, a função que o autor passa ao autor-implícito é de “conferir-lhe a responsabilidade pelo universo erigido e manuseamento do narrador, das personagens, das ações, do tempo e do lugar: a própria elaboração da intriga” (1978, pp. 20-21).

Por sua vez, o autor implícito concede uma visão ao narrador. Essa divisão entre os pontos de vista entre autor, autor implícito e narrador gera uma série de hiatos na narrativa.

A visão que o autor-implícito empresta ao narrador – na primeira ou terceira pessoa – é também um disfarce que dissimula a ótica pretendida. O ponto de vista do narrador, por mais amplo ou mais restrito que seja, é sempre um recurso do autor-implícito para promover “lacunas” (DAL FARRA, 1978, p. 24).

Logo, podemos inferir que esses hiatos são essenciais na narrativa, mesmo que sejam inconscientes, pois são eles que ajudam e promovem o exercício na hora da interpretação do texto por parte do leitor. São eles que causam esse deslocamento, essa ruptura com a narrativa, gerando um princípio de desconfiança da visão apresentada pelo narrador.

A confiança no narrador está diretamente ligada ao seu distanciamento entre autor implícito, personagens e leitor, como afirma Booth (1980, p. 174):

Chamei de narrador fidedigno quando ele fala e atua de acordo com as normas da obra (ou seja, com as normas do autor implícito), e pouco digno de confiança quando não o faz [...] É verdade que, na sua maioria, os grandes narradores fidedignos usam e abusam da ironia incidental e, assim, são pouco dignos de confiança. Por outro lado, não merecer confiança não consiste, necessariamente, em mentir.

Como nos afirma Angelini (2008, p. 30): “é o distanciamento *autor implícito x narrador* o mais importante, para Booth, na construção do conceito de confiança, mas não é o único. Também é devido ao distanciamento *narrador x personagem* e *narrador x leitor* que se potencializa um narrador confiável ou não”.

Encontramos no teórico francês Paul Ricoeur a complementação do pensamento de Booth, como podemos perceber a seguir:

É justamente porque o romancista não dispõe de uma prova material a fornecer que ele pede ao leitor que lhe conceda não só o direito de saber o que ele conta ou mostra, mas também de sugerir uma apreciação, uma avaliação de suas personagens principais (RICOEUR, 1994, p. 208).

E é na definição de Paul Ricoeur que nos defrontamos com o tipo de narrador que mais nos interessa neste trabalho: o narrador não digno de confiança, sendo esse narrador aquele que “desordena as expectativas, deixando o leitor na incerteza sobre saber até que ponto ele quer, afinal, chegar” (RICOEUR, 1994, p. 281). Como nos mostra Angelini (2008, p. 34): “essa espécie de desamparo é extremamente produtiva por obrigar o leitor a decifrar o texto a partir dessa desconfiança instaurada”. É essa incerteza que torna esse tipo de narrador interessante, uma vez que desloca o leitor de sua zona de conforto, convidando-o e, em muitas vezes, obrigando-o a significar o texto. É essa insegurança e desconfiança que fascinam o leitor.

É a partir do ponto de vista do narrador que o leitor vai construindo a sua significação da obra; é por meio desse ponto de vista que o leitor define se o narrador lhe é confiável. Como nos traz Dal Farra (1978, p. 24): “Sem dúvida, o ponto de vista do narrador é o ponto de referência ou a visão *explicitamente* condutora da reelaboração do mundo pelo leitor, mas não a única e nem a verdadeira”.

De acordo com Irene A. Machado, em seu livro *O Romance e a Voz*, de 1995, “O olhar que um indivíduo dirige ao mundo cria uma simultaneidade de percepções.” (MACHADO, p. 37). Ou seja, uma mesma pessoa tem o poder de interpretar a mesma situação de diferentes maneiras. Isto nos mostra o poder exercido pelo narrador. A partir do que é narrado ao leitor, este vai construindo uma pluralidade de significados únicos.

Segundo Machado, a reestruturação que o leitor dá à obra varia de indivíduo para indivíduo, como podemos observar: “Embora as duas pessoas participem do mesmo evento, este se revela de modo diferente para elas, exatamente porque o lugar de cada uma é único e indivisível.” (1995, p. 38). Seria impossível ao autor, na hora de pensar em um leitor, definir maneira correta que a leitura devesse prosseguir. Existe um pensamento focado no leitor, porém é impossível controlar a recepção dele, visto que ela é diferente de indivíduo para indivíduo. Por isso a literatura contemporânea tem optado por explorar uma quebra da narrativa linear, para que seja explorada ao máximo a recepção do leitor.

A ruptura com a linearidade da narrativa, com o narrador deixando de segurar a mão do leitor e passando a trazer-lhe informações suspensas, as quais lhe causarão um princípio de quebra do pacto de confiança, levando o leitor a uma confusão perante a narrativa, gerando nele um estranhamento. Existe então um novo pacto de confiança, com uma espécie de manipulação consciente, no qual o leitor passa a desconfiar

constantemente das informações passadas pelo narrador, mas essa confusão é benéfica, uma vez que ela cria uma nova espécie de leitor, aquele que é desconfiado, motivando-o a ficar mais atento, o que lhe faz criar novas reflexões, como mostra-nos Ricoeur (1994, p. 208):

Não se pode contestar que a literatura moderna seja perigosa. A única resposta digna da crítica que ela provoca, e da qual Wayne Booth é um dos representantes mais estimáveis, é a de que essa literatura venenosa requer um novo tipo de leitor: um leitor que responde.

A leitura passa a ser um ponto de conflito, a chave de concretização do processo retórico. Ela é o enfrentamento entre leitor e narrador, mas também um conflito entre os mundos do leitor (mundo lido x mundo vivido): “O fenômeno da leitura torna-se, com isso, o mediador necessário da configuração” (RICOEUR, 1994, p. 276).

A literatura contemporânea tem então como objetivo trazer um texto que interaja com o leitor, fazendo com que ele saia da sua zona de conforto, que o inquiete, que o faça trabalhar junto com a obra, fazendo com que a composição nunca esteja acabada quando a escrita termina. O sentido deve ser dado por quem lê o texto, quem o completa, quem realiza as suas significações.

Angelini traz-nos uma reflexão sobre o papel do leitor na literatura contemporânea: “A literatura contemporânea, como se mostra evidente, até mesmo pela discussão travada até aqui, muitas vezes reserva um espaço destinado ao leitor. Já dizia Ezra Pound que a *leitura é a arte da réplica*, prevendo, dessa forma, a configuração do leitor dentro da narrativa” (2008, p. 38). É através dessa configuração, desse mapeamento que muitas situações são pensadas, para que o leitor interaja com a obra, para que ele traga novas significações.

Essas afirmações trazem a leitura como um exercício, no qual a significação vai além do que está escrito, como salienta Angelini: “E é na captura daquilo que é invenção que o leitor percorre o caminho da literatura.” (2008, p. 40), ou seja, é na construção da literatura que vai se moldando o caminho. Segundo Compagnon: “O indivíduo é um leitor solitário, um intérprete de signos, um caçador ou um adivinho” (1999, p. 36). É esse o leitor contemporâneo, aquele que busca incessantemente a significação do texto.

Concordaremos que não existe um leitor perfeito, todavia o escritor e crítico argentino Ricardo Piglia traz sua opinião a respeito disso: “Agora sou um leitor de

páginas que meus olhos já não veem [...]. Um leitor também é aquele que lê mal, distorce, percebe confusamente” (2006, p. 19). Em outras palavras, o ato da leitura faz-se da capacidade de reconhecer, e até no não reconhecimento, das significações literárias. Como afirma Compagnon: “Qualquer signo, qualquer linguagem é fatalmente transparência e obstáculo.” (1999, p. 40).

A linguagem, por ser complexa, pode muitas vezes tornar-se uma barreira ou pode ser uma facilitadora no entendimento. Essa linha é muito tênue e muito fácil de ser confundida. O que fica claro para determinada pessoa, pode tornar-se algo extremamente complexo para outra. Aproveitaremos a dicotomia da linguagem feita por Compagnon para uma melhor elucidação do comportamento dela dentro da literatura.

Compagnon utiliza-se da divisão da linguagem feita por Jakobson, onde ele a divide em duas partes: a linguagem cotidiana e a linguagem literária. Segundo ele: “A linguagem cotidiana é mais denotativa, a linguagem literária é mais conotativa (ambígua, expressiva, perlocutória, auto-referencial)” (1999, p. 40). Ou seja, a linguagem literária tem o poder de significar mais do que diz, ou concentra maior significação com poucos signos. A linguagem cotidiana por sua vez, é uma linguagem com maior naturalidade, não é tão pensada.

A literatura deve ser pensada como uma obra aberta, sempre inacabada, de apreciação de um discurso, como salienta Machado: “A possibilidade de entender o discurso literário como a representação de um discurso dentro de outro discurso” (1995, p. 41). É na literatura que cada leitor constrói sua significação por meio de inúmeras questões que o tornam ímpar perante a obra. Essas questões vão desde o mais simples conceito até a mais forte filosofia. É da experiência de mundo de cada um que se traçam as diferentes significações nas obras literárias.

Ler como se o livro nunca tivesse acabado. Nenhum livro está, por mais bem-sucedido que pareça. O texto fechado e perfeito não existe: o acabamento, no sentido artesanal, faz com que se busquem os lugares de construção em seu avesso e se apresente o problema do sentido de outra maneira (PIGLIA, 2006, p. 158).

O leitor sempre inicia a obra confiando no narrador, como afirma Fernandes: “A relação inicial do leitor é sempre de humildade e de ‘silêncio’” (1996, p. 9). O narrador é sempre digno da confiança do leitor, até que ele lhe prove o contrário. Uma espécie de acordo é firmado entre os dois, como mostra Fernandes (1996, p. 9): “Mas há um acordo tácito entre narrador e leitor de que o primeiro entreterá o segundo, informará

sobre pessoas, fatos e coisas que o leitor desconhece ou, se conhece, não a versão do narrador”.

Nenhum leitor inicia uma narrativa sabendo quais as informações lhe serão trazidas pelo narrador. É feito um pacto, uma vez que o relator é o detentor da narrativa. Como aponta Fernandes (1996, p. 8): “Por menos que saiba, o narrador de algo sabe. Mesmo que seja uma versão de um fato que outros já narraram ou que seja a expressão de sentimentos”.

A partir da primeira linha de um romance, vão sendo apresentados os elementos que irão compor a narrativa, todavia, nenhum leitor espera que esses elementos sejam apresentados na sua totalidade (e muitas vezes nem o são), para que se iniciem as inferências durante a obra.

O teórico inglês Terry Eagleton, em seu livro *Teoria da Literatura: Uma Introdução*, nos mostra um pouco sobre esse processo de inferências que fazemos ao ler: “Mas o processo de especulação e dedução a que somos levados pela nossa ignorância é, no caso, simplesmente um exemplo mais intenso e dramático daquilo que fazemos sempre que lemos.” (2006, pp. 104 - 105). A cada avanço que o leitor dá na narrativa, são elucidadas algumas das dúvidas, outras se tornam cada vez mais fortes, e outras novas surgem, as quais geram novas especulações. Como diz Eagleton: “embora raramente percebamos, estamos sempre formulando hipóteses construtivas sobre o significado do texto” (2006, p. 105). Essas hipóteses são o que nos fazem interpretar o texto de diversas maneiras.

Ainda citando Eagleton: “O leitor estabelece conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições” (2006, p. 105). Tudo isso faz parte da construção do texto, porém o leitor não se utiliza somente do conteúdo da obra para criar essas significações, é usado todo o conhecimento de mundo particular do leitor, para que este crie as suas significações particulares a partir do texto.

Para Roman Ingarden, em *The Literary Work of Art* (1931, p. 111): “o texto já vem com as suas indeterminações, e o leitor deve concretizá-lo ‘corretamente’. Isso limita bastante a atividade do leitor, reduzindo-o por vezes a pouco mais do que uma espécie de decodificador literário, capaz de completar qualquer indeterminação”, e nos remete a problemas de significações. Segundo essa afirmação, a obra literária reduziria sua interpretação a uma só, sendo a única “correta”, condenando qualquer outro tipo de interpretação por parte do leitor. Já a visão de Wolfgang Iser é mais flexível quanto à participação do leitor perante o texto: “Para Iser, muito mais liberal, concedendo ao

leitor um maior grau de participação no texto: diferentes leitores têm liberdade de concretizar a obra de diferentes maneiras, e não há uma única interpretação correta que esgote o seu potencial semântico” (EAGLETON, 2006, p. 111). Esse modelo proposto por Iser é extremamente funcionalista: as partes devem ser capazes de se adaptar coerentemente ao todo.

Para Angelini, o leitor contemporâneo deve realizar sua “leitura enquanto prática, exercício. Dessa forma, a literatura contemporânea acaba por contemplar esse novo tipo de leitor ideal, aquele que consegue interagir com a obra” (2008, p. 40).

Compagnon afirma que “A literatura, ou a arte em geral, renova a sensibilidade linguística dos leitores através de procedimentos que desarranjam as formas habituais e automáticas da sua percepção.” (1999, p. 41). Dessa maneira, estabelece-se o estranhamento, essencial para a percepção e abrangência do conteúdo da literatura contemporânea.

Para uma boa compreensão de *Cemitério de Pianos*, é necessário ser esse leitor contemporâneo, que gosta de uma leitura cheia de provocações, de inquietações. José Luís Peixoto, a cada linha escrita, vai fazendo com que seu leitor monte seu quebra-cabeça fragmentário. Esse “encaixar das peças” só é possível com um trabalho intenso de vai e vem dentro do texto, assim como é feito pelos narradores, o leitor deve estar disposto a esse exercício, pronto para disputar essa maratona.



## ALTERNÂNCIA – TRÊS MAESTROS, UM ROMANCE

cada um  
deles é um lugar vazio nesta mesa onde  
como sozinho, mas irão estar sempre aqui.  
José Luís Peixoto

José Luís Peixoto graduou-se na Universidade Nova de Lisboa, onde se tornou licenciado em Línguas e Literaturas Modernas (inglês e alemão). Suas obras estão traduzidas em mais de vinte idiomas, tornando-o um autor conhecido mundialmente. *Cemitério de Pianos* recebeu o Prêmio Literário *Prémio Cálamo Otra Mirada*, de melhor romance traduzido publicado na Espanha em 2007.

Entre as diversas temáticas abordadas ao longo de sua obra, destacamos duas: a saudade e as relações familiares, em especial a relação pai e filho. Peixoto, em uma entrevista para o site especializado em literatura Alagamares, toca no assunto:

A saudade é algo que faz parte da minha matriz. Uma parte grande do meu trabalho é feita com o passado. Tento fixá-lo, transportá-lo intacto para o futuro. Sei que não chegará inteiro, sei que sou incapaz de moldá-lo tal como ele era, mas tento. E sinto-o. Tenho o passado dentro de mim, em cada palavra, cada gesto. Isso é a saudade. (PEIXOTO, 2010)

Essa saudade que tanto o inspira ganha traços autobiográficos na obra *Morreste-me*, texto intenso e comovente no qual o enfrentamento da morte do pai e o relato do luto do filho trazem à tona uma memória cheia de significações e remetem a alguns trechos que, posteriormente, seriam desenvolvidos em *Cemitério de pianos*.

Percebemos, em alguns momentos, uma espécie de diálogo entre as duas obras. Os cenários físicos, assim como a maneira dos personagens portarem-se, descritos por Peixoto em ambas as narrativas são bem semelhantes. Já a questão pai e filho também é abordada: esse filho vem para dar continuidade à vida do pai, para ser seu prolongamento, para assumir o seu lugar e a sua posição. Vejamos um trecho de *Morreste-me*:

E esta tarde, e esta terra agora cruel. Na nossa rua, a nossa casa. A porta do quintal parada à minha frente, fechada, desafiante. Dizia

nunca esquecerei, e esta tarde lembrei-me. Com os teus movimentos, tirei do bolso o teu molho de chaves e, como costumavas, usei todos os cuidados para escolher a chave certa, examinando cada uma, orgulhando-me de cada uma (PEIXOTO, 2012, p. 12).

E o trecho de *Cemitério de Pianos*:

A estrada de terra da oficina. A taberna estava aberta, mas não tinha ninguém [...] Não parei. O molho de chaves no bolso. Abri o portão. Os meus passos de todos os dias, os meus gestos de todos os dias, tão diferentes, tão desconhecidos, porque aqueles eram momentos presentes e concretos [...]. A serradura que cobria o chão do pátio tornava-me silencioso. (PEIXOTO, 2008, p. 12).

Sobre a relação escrita inventiva ou escrita autobiográfica, Peixoto dá a seguinte declaração na entrevista já citada:

A escrita é uma outra vida que para mim, felizmente, é tão real como a vida. Lembro-me de situações em que já nem distingo bem se a vivi, se as sonhei ou se as escrevi. Porque a escrita é intensa. Tanto como a vida. (PEIXOTO, 2010)

Em *Cemitério de Pianos*, José Luís Peixoto utiliza uma narrativa fragmentada para a construção da obra sobre a história de três gerações de uma mesma família, narrativa essa que vai se compondo a partir de vozes, tempos e perspectivas variadas e, aparentemente, desconexas, embora caminhem juntas e completem-se. Os narradores de *Cemitério de pianos* são múltiplos e complementares. Fica difícil precisar quem é o portador da palavra que conduz o leitor durante o romance. E quando imaginamos que uma resposta está nos sendo dada, percebemos que estamos sendo “enganados”, que o narrador se utiliza de máscaras para a construção de uma face indefinida.

O centro das variadas narrativas encontra-se em um personagem histórico, o maratonista português Francisco Lázaro, que morreu de insolação durante a maratona dos Jogos Olímpicos de Estocolmo, em 1912, depois de completar 30 quilômetros da prova. É a partir dessa personalidade real, que José Luís Peixoto começa a criar sua ficção, imaginando um passado a Lázaro, personagem real, dando voz a um pai; não obstante a isso, cria um futuro filho, também lhe dando voz. No entanto, ficamos com a sensação de que as vozes desses três personagens narradores estão fundidas umas nas outras, como se fossem a mesma. Como percebemos na passagem:

Era ainda de manhã. Eu estava sozinho e parado na estrada, frente ao portão aberto da oficina. Tinha os braços estendidos ao longo do corpo e um cartão abandonado nas mãos. Pedacos de vento traziam badaladas de sinos que assinalavam horas distantes. Tinha vinte e dois anos, tinha os braços estendidos ao lado do corpo, nunca tinha consertado um piano e não me conseguia imaginar a ser capaz de fazê-lo.

Diante da porta da sala, sem que parasse realmente, foi como se a minha mulher tivesse parado porque, um único instante, uma imagem, inteira e nítida, suspendeu-se diante de si: a Íris, pequena, sentada, com a boca aberta num grito contente; (PEIXOTO, 2008, p. 28)

Assim, os fragmentos apresentados são narrados por personagens diferentes. Mesmo sendo apresentadas de uma maneira fragmentada no decorrer do romance, sugerem-nos uma unidade por uma completar e depender da outra, deixando ao leitor uma sensação de continuidade, de completude, de ciclo. Aos leitores mais atentos, é permitida uma identificação desses narradores por meio de referências designativas por outros personagens. Marta e Maria servem como exemplo, pois serão referidas por um narrador como filhas (narrador pai), pelo segundo como irmãs (narrador Francisco Lázaro maratonista), pelo terceiro como tias (narrador neto).

A ideia de ciclo não se restringe somente aos três narradores. O narrador pai usa de violência para com a mulher e os filhos, em uma tentativa de expressar as emoções que não conseguem ser assumidas, jogadas para a exterioridade. Temos um exemplo no excerto seguinte narrado por Francisco Lázaro maratonista, no qual existe uma grande confusão depois de o pai chegar da taberna e encontrar a família à mesa, jantando:

O nosso pai perguntou à nossa mãe porque é que não esperámos por ele. Ela não respondeu. O nosso pai levantou a colher cheia, esperou e atirou-a para dentro do prato. E perguntou porque é que não esperámos por ele. A nossa mãe não respondeu. Levantou-se de repente, a cadeira caiu de costas. Deu dois passos na direcção da nossa mãe e agarrou-a pelo braço, apertou-lhe o braço. Virou-a para ele. Havia um muro de inferno nos seus olhos. Voltou a fazer-lhe a mesma pergunta. Ela parecia pouco assustada. Voltou a fazer-lhe a mesma pergunta. Um momento parado: a respiração. E empurrou-lhe as costas. A nossa mãe caiu de joelhos no chão da cozinha. (PEIXOTO, 2008, pp. 214-215)

A mulher, por sua vez, mantém o silêncio, permitindo as grosserias e os maus-tratos na frente de toda a família. O reflexo dessas atitudes se manifesta com a repetição

dessa rotina em relatos posteriores: as filhas, Marta e Maria, reproduzem este mesmo modelo em suas relações conjugais.

Maria, escolhendo um marido que repete os gestos de violência do pai, agredindo e sendo agredida:

A minha mulher não consegue, volta a aproximar-se:  
 - Então? O que é que o pai dela tem a ver com o assunto?  
 Ele vira-se e de repente: fúria: e empurra-a. A minha mulher cai bate com a cintura no lava-loiças, cai. A minha mulher sentada no chão.  
 - Deixa-me!  
 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. (PEIXOTO, 2008, p. 285)

Marta identificando-se com a passividade da mãe, procura resposta para suas frustrações através da comida em excesso.

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. (PEIXOTO, 2008, pp. 231-232)

Porém a ideia de ciclo está mesmo forte na relação entre os três narradores.

São essas vozes narrativas, formadas por pais e filhos, que constituem uma colcha de retalhos narrativos. Esses retalhos vão sendo lançados ao leitor, que tem a sensação de presenciar narrativas independentes, embora complementares.

Para que essas vozes narrativas sejam entendidas, é necessário analisar a obra como um todo e, logo na epígrafe, já começamos a reunir pistas para a montagem desse quebra-cabeça. Vejamos:

But for those like us, our fate is to face the world as orphans, chasing thorough 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.  
 Kazuo Ishiguro, *When we were orphans* (PEIXOTO, 2008, p.7)

Mas para aqueles como nós, nosso destino é encarar o mundo como órfãos, buscando, por muitos anos, as sombras dos pais desaparecidos. Não há nada [o que fazer] senão tentar e ver, através de nossas

missões, até o fim, da melhor forma possível, mas até que façamos isso, não nos é permitido ficar calmos.

Kazuo Ishiguro, *When we were orphans* (tradução minha)

A epígrafe nos apresenta o destino dos órfãos, buscando encontrar e conhecer os pais que há muito desapareceram, e *Cemitério de Pianos* trata disso, dessa busca incessante de entender e aceitar o seu destino. Essa compreensão só é alcançada na realização da história do outro, na completude com o outro. Só assim alcança-se a paz de espírito. De certa forma, perceberemos que esse mal-estar gerado pela sensação de orfandade é o que motiva os narradores a tornarem-se quem são.

Logo em seguida, há a citação bíblica, de um trecho do capítulo dezessete do Evangelho de São João, no qual lemos a seguinte passagem:

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 sejamos um como Nós somos Um. (PEIXOTO, 2008, p. 9)

Essa citação nos indica uma pista para traçar um perfil do comportamento dos narradores: os três narradores, pai, filho e neto perderam os pais; contudo, a vida desses pais mortos ainda se reflete nas vidas dos respectivos filhos. Essa passagem bíblica, todavia, ecoará durante todo o romance, ou seja, pela palavra de um narrador, faz-se a construção de outro, pois um está no outro; completada cada construção dos narradores, eles tornar-se-ão um só, a plenitude, que podemos considerar aqui como sendo o romance em sua totalidade. Podemos também dizer que cada personagem funciona como uma espécie de piano, em uma afinação diferente, porém tocando a mesma música, e os narradores são os maestros, os quais conduzem esses pianos em uma questão rítmica e temporal.

Essa sensação vai sendo orquestrada para que pai, filho e neto sejam um só, inclusive ao receberem o mesmo nome, para que suas histórias sejam, não só confundidas umas com as outras, como também complementares: “O nome. Demos-lhe o meu nome para que o tornasse seu. Esse nome que foi meu e que agora lhe pertence completamente. O nome e todas as pessoas que o pronunciam: Francisco Lázaro. Depois, depois, o orgulho” (PEIXOTO, 2008, p. 20). O nome agora passa a pertencer completamente ao filho, visto que o pai, que é quem narra neste instante, já está morto.

O nome que se tornará a sua identidade, não deixa de ser também um reflexo do seu passado.

O pai, narrador que inicia o livro, relata o dia de sua morte. Na primeira linha, revela-nos que já tem conhecimento do seu destino: “Quando comecei a ficar doente, soube logo que ia morrer” (PEIXOTO, 2008, p. 20). É com essa atmosfera que lemos a narrativa póstuma do pai de Francisco Lázaro. Ele expõe a espera da família por receber o telefonema com a notícia de sua morte, ao mesmo tempo em que aguarda também a notícia do nascimento de mais um de seus netos.

Nesta parte inicial, como em quase todo o decorrer do livro, o tempo do discurso prima sobre o tempo da história; ou seja, a ordem não é cronológica. Na história, esse episódio que nos é mostrado nas primeiras páginas, “Quando comecei a ficar doente, soube logo que ia morrer.” (PEIXOTO, 2008, p. 11) tem uma duração especificada, e ocorre muito depois cronologicamente; identificamos em um trecho do livro *O tempo na narrativa*, de Benedito Nunes, publicado em 2000, uma relação com este trecho:

“no *discurso*, ele é o primeiro, como cena que se quer lenta – uma espécie de prólogo, remissivo e igualmente antecipatório: *remisso*, porque se refere ao que sucedera antes, e *antecipatório* porque o narrador anuncia que isso vai ser contado.” (NUNES, 2000, p. 29).

Atentamos aqui para o narrador antecipando um dado futuro importantíssimo para a sua caracterização: a sua morte.

A primeira presença da dicotomia vida e morte já nos é apresentada no início do livro e ela estará presente em todo o desenrolar do romance. Sempre que um personagem da narrativa está com a vida por acabar, existe algum outro membro prestes a nascer, acontecimento que vai dando a sensação de que o ciclo nunca termina, que ele é sempre contínuo. Podemos observar um exemplo deste fato, na seguinte passagem:

“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. 15)

A narrativa segue, com Francisco Lázaro pai a narrar, porém agora o tempo é impreciso, existe uma mistura de relatos, são apresentadas cenas após a sua morte e lembranças de fatos presentes em sua memória. É com doçura que vão sendo

apresentadas algumas peças que ajudarão o leitor a entender quem são os maestros que irão reger esse concerto.

Para melhor entendermos alguns processos empregados neste trecho (e também no decorrer deste capítulo) utilizaremos alguns conceitos presentes na obra *O fluxo da consciência*, de 1976, do autor norte-americano Robert Humphrey. O narrador pai utiliza-se de sua memória para tecer a sua narrativa. Muitas vezes, essa memória intercala-se com uma fase pré-falada. Esta é uma circunstância que chama atenção de Humphrey: “Mas a coisa mais importante que merece nossa atenção é a aceitação da realidade da vida interior, dos níveis da consciência que antecedem a fala, como tema apropriado para a ficção.” (HUMPHREY, 1976, p. 140). Perceberemos esse fator inúmeras vezes durante *Cemitério de Pianos*, manifestando-se não só no primeiro narrador, como em todos os outros.

No trecho a seguir, reparamos na construção da imagem de Francisco Lázaro filho, através das recordações do pai:

Era o nosso Francisco a dar pontapés dentro da barriga.

Eu dizia:

- Quando for grande, há-de ser jogador de futebol.

Mal eu sabia.

Anos mais tarde, recordando-se dos pontapés que, à noite, lhe desenhavam ângulos na pele da barriga redonda, a minha mulher repetiu muitas vezes:

- O meu Francisco começou a treinar-se para correr ainda antes de nascer (PEIXOTO, 2008, pp. 21-22).

É explícita a utilização da memória para a apresentação do novo personagem, que futuramente também aparecerá como narrador, todavia, com essa apresentação existe uma quebra na linearidade da narrativa. Passamos de um relato anterior à morte do narrador, para uma reflexão anterior ao nascimento do filho. Em um jogo de desrespeito temporal.

Dentro da própria memória, o tempo flutua sem qualquer indicação mais concisa que oriente a leitura. É necessário que o leitor esteja atento a cada mudança, a cada detalhe. A obra requer paciência e atenção para que seu quebra-cabeça seja montado.

É depois desse trecho que temos a primeira troca de narrador. De uma maneira sutil, quase não se percebe que a música passa agora a ser conduzida por outro regente, porém, alguns detalhes vão dando conta a um leitor mais atento: “O meu pai morreu longe da minha mãe, exausto, no mesmo dia em que eu nasci” (PEIXOTO, 2008, p. 23).

Essa informação torna-se essencial para que o leitor saiba que quem narra a história agora é o filho de Francisco Lázaro corredor, ou seja, o neto do primeiro narrador. Contudo, em um primeiro momento, esta troca na condução da narrativa não é nítida. Precisaremos conhecer a história de Francisco Lázaro corredor para nos darmos conta dessa mudança na voz narrativa.

A grande virtude da construção narrativa dá-se em um problema criado para o leitor: as vozes desses dois narradores (pai e neto) são tão parecidas em vários aspectos, que fica complicado de se identificar a quem pertence cada uma delas, se é a do neto ou a do pai, o qual estaria imerso em sua memória trazendo relatos da sua juventude. Essas duas vozes parecem sempre andar em harmonia, uma completando a outra: o neto vai preenchendo os vazios que vão sendo deixados pelo pai e vice-versa.

A diferenciação entre uma voz e outra se dá, como já mencionamos antes, através de elementos e referências designativas por outros personagens, mas principalmente pela presença de um espaço físico no livro entre quem comanda a narrativa, espaço marcador, como se pulassem duas linhas em branco.

Anos mais tarde, recordando-se dos pontapés que, à noite, lhe desenhavam ângulos na pele da barriga redonda, a minha mulher repetiu muitas vezes:

- O meu Francisco começou a treinar-se para correr ainda antes de nascer

Era de manhã que eu chegava à oficina. Abria o portão e o eco das voltas da fechadura era natural nas paredes cobertas de serradura e de pó. Com os primeiros passos das botas na terra da entrada, havia dois ou três pardais que voavam (...) (PEIXOTO, 2008, pp. 21-22).

Com o acréscimo destas linhas em branco, existe uma espécie de silêncio que proporciona essa troca de condutor narrativo, no caso do exemplo, sendo o primeiro narrador o pai, e o segundo, o neto. É nesse silêncio que o leitor é convidado a observar o comportamento de ambos os narradores. É no não dito que percebemos a explicação de muitas coisas que, se fossem escritas, não teriam o mesmo efeito narrativo. Todavia isso não basta para determinar as vozes, uma vez que, na narrativa do pai, existe esse mesmo espaçamento que separa o que foi vivido por ele e o que está apenas sendo observado depois de sua morte:

Por baixo dos gritos estridentes da Íris, as batidas rápidas do coração da minha mulher a aproximar-se. O seu corpo atravessa o corredor



com os mesmos movimentos de quando vai a andar, mas muito mais depressa, porque essa é a sua maneira de correr.

Era a nossa casa. A minha mulher sentava-se nos degraus das escadas do quintal, passavam fins de tarde amenos do início de agosto, e ficava compenetrada a fazer malha. (PEIXOTO, 2008, pp. 20-21)

Por apresentarem as mesmas características de separação, essa quebra entre *narrador pai x narrador neto*, *memória pai x observação pai* 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 já mencionada nessa obra. 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.

A narrativa segue o seu compasso normal, intercalando as vozes do pai e do neto, até a página 89<sup>1</sup>. Nesse momento, adentra o palco o nosso narrador central, a figura central do eixo narrativo, o Francisco que une pai e neto. A ação que transcorre é a da maratona, e aqui o leitor tem o seu trabalho facilitado, visto que esse narrador se difere um pouco dos demais.

A própria estrutura narrativa tem uma modificação, uma espécie de marcação do desenrolar do percurso da corrida que vai dando o ritmo do que é narrado. Nessa primeira aparição de Francisco Lázaro filho e corredor como narrador, são relatados os primeiros quinze quilômetros da maratona. Francisco Lázaro maratonista inicia sua narrativa no ponto chamado partida: “Partida [...] não quero apenas ter este nome, quero ser dono dele.” (PEIXOTO, 2008, p. 89). Mais adiante temos a narrativa interrompida para a contagem do primeiro quilômetro:

“Olhei para minha mãe iluminada pelo

Quilómetro um

Candeeiro de petróleo, Não disse nada. Vesti o meu casaco e saí.”  
(PEIXOTO, 2008, p. 96)

E assim vai acontecendo quilômetro após quilômetro; essa marcação vai sendo executada durante todo o período em que Francisco Lázaro participa da maratona. Apesar de toda essa marcação diferenciada, seu relato também flutua ao longo do

---

<sup>1</sup> Edição publicada no Brasil em 2008.

tempo, ora fixando-se na narrativa de seu percurso na maratona, ora contando fragmentos de sua vida, assim como fazem pai e neto. O relato é cadenciado pela progressão de sua corrida, por vezes interrompido por reflexões acerca da vida, por outras traçando estratégias de como melhorar seu desempenho durante a prova. Como observamos:

A respiração ainda não nos pesa. Temos cabeça para olhar em volta. Não olhamos. Completamos uma volta à pista e a confusão dos primeiros metros ficou para trás. Corremos suficientemente espaçados para sermos homens

estás linda dentro do meu coração.

na pele, as vozes do estádio a esmorecerem. Aos poucos, começam os sons da cidade: uma parelha de cavalos seguros pela arreata que, à nossa passagem, quase se espantam, que dão dois passos nervosos; o motor da buzina de um automóvel entusiasmado; cães a ladrarem raivosos; crianças

depois do trabalho, já tinha ido treinar, já tinha voltado para casa depois do treino (...) (PEIXOTO, 2008, p. 96)

O tempo parece ter vida própria, parece controlar a vontade de quem está narrando. É o próprio corredor narrador quem nos traz uma reflexão de como o tempo deve ser encarado dentro deste romance: “O tempo desloca-se dentro de si próprio movido pela angústia e pelo desejo. O tempo não tem vontade, tem instinto. O tempo é menos do que um animal a correr. Não pensa para onde vai. Quando pára, é a angústia ou o desejo que o obrigam a parar” (PEIXOTO, 2008, p. 90).

O tempo no romance possui um papel importante. Na já citada obra de Benedito Nunes, *O Tempo na Narrativa*, o tempo é dividido em três planos, o da história (conteúdo), o do discurso (forma de expressão) e o da narração (ato de narrar). O tempo de um plano corre paralelamente ao do outro. Segundo Nunes (2000, p. 18), “A experiência do movimento exterior das coisas prepondera na elaboração do conceito de tempo *físico*”. Tempo *físico* é o tempo em ordem cronológica, um processo objetivo, independente da consciência do sujeito. Em contrapartida temos “a experiência da sucessão dos nossos estados internos” (NUNES, 2000, p. 18) ato este, ainda segundo Nunes (2000, p. 18), que “leva-nos ao conceito de *tempo psicológico* ou *tempo vivido*”. Esses dois tempos convivem simultaneamente e em oposição. Como nos aponta Nunes:

“O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente. [...] Variável de indivíduo para indivíduo, o *tempo psicológico*, subjetivo e qualitativo, por oposição ao *tempo físico* da Natureza.” (NUNES, 2000, pp. 18-19)

Na narrativa, é o tempo quem controla a memória, é ele quem tem o instinto de trazer à tona, no momento em que quiser, as reflexões sobre o passado, seja ele bom ou ruim. Esse instinto temporal só existe quando há presença de angústia dentro do narrador. Voltamos aqui a citar a epígrafe de Kazuo Ishiguro: “Mas para aqueles como nós, nosso destino é encarar o mundo como órfãos, buscando, por muitos anos, as sombras dos pais desaparecidos” (ISHIGURO APUD PEIXOTO, 2008, p. 7). Uma leitura possível é interpretar essa angústia como o medo de encarar o mundo dos órfãos. Quanto mais o medo dominar o ser, maior será a busca por esses pais desaparecidos, ou seja, quanto mais tentarmos fugir do passado, mais estaremos fortalecendo-o e mais ele se fará presente.

É nesse trecho do livro que encontramos uma espécie de diálogo direto entre pai e filho. O corredor afirma em sua primeira frase: “não quero apenas ter este nome, quero ser dono dele” (PEIXOTO, 2008, p. 89). Uma referência direta ao fato de ter herdado o nome do pai, mas também uma negação de todas as coisas que também herdou do pai. É uma tentativa nova de escrever a sua história própria, de ser diferente do pai. É na “Partida” da maratona, no início, no quilômetro zero, que Francisco Lázaro nos conta o quanto esperou pelo dia que nos está a narrar, o quanto imaginou aquela cena:

Imaginei este dia durante todas as vezes que tive esperança: quando estava deitado ao lado da minha mulher, minha mão pousada sobre a sua barriga redonda, grávida do nosso filho, ou quando era rapaz, voltava da oficina com meu pai e via-o entrar na taberna, ouvia-o mandar-me para casa e continuava sozinho pelo caminho de terra [...]; ou quando era pequeno e me sentava sozinho no cemitério de pianos, ao lado do tempo (PEIXOTO, 2008, p. 89).

Temos aqui a marca temporal fazendo o caminho inverso. Saímos do tempo presente e gradualmente vamos recuando, passando pela gravidez da mulher, a convivência com o pai até chegarmos ao Francisco Lázaro pequeno. É apontada aqui também a diminuição de companhia. Estamos em um local lotado de pessoas, “Imaginei este dia durante todas as vezes que tive esperança [...]Tinha esperança, imaginava este

dia e acreditava que não iria ter medo [...] e via com nitidez, claramente, este instante, estes rostos.” (PEIXOTO, 2008, p. 89); para uma cena em que existem três, Francisco, mulher e filho, “quando estava deitado ao lado da minha mulher, a minha mão pousada sobre a sua barriga redonda, grávida do nosso filho” (PEIXOTO, 2008, p. 89); para outra diminuição, Francisco e pai, “ou quando era rapaz, volta da oficina com meu pai e via-o entrar na taberna, ouvia-o mandar-me para casa (PEIXOTO, 2008, p. 89); para enfim, chegarmos ao Francisco menino sozinho, tendo apenas a presença do tempo como testemunha, “ou quando era pequeno e me sentava no cemitério de pianos, ao lado do tempo.” (PEIXOTO, 2008, p. 89).

Notamos a presença dos narradores não só exercendo este papel dentro da narrativa, mas também como um personagem. Usando o termo de Dal Farra, existe uma espécie de “ensimesmação” do narrador:

Como seu representante e porta-voz, o narrador se torna, então, mais que a personagem fictícia assentada como tal: ele se transforma no verbo criador da linguagem, no espírito onisciente e onipresente que cria e governa o mundo romanesco (DAL FARRA, 1978, p. 19).

Acompanhando o relato, percebemos a importância deste dia para Francisco Lázaro, mas também notamos que Lázaro tem a consciência de que talvez não consiga chegar ao seu tão sonhado triunfo: vencer a maratona.

E acredito que todos os instantes em que imaginei este dia, juntos, somados, são mais longos do que este dia, mas acredito também que este momento, agora, é mais profundo, é um poço infinito e, se mergulhasse nele agora, demoraria a minha vida inteira a cair no seu tamanho e morreria antes de tocar o seu fim (PEIXOTO, 2008, p. 89).

Temos aqui a reflexão do que será essa maratona. O narrador tem a consciência de que não será apenas uma corrida, mas sim uma volta a toda a sua vida, uma digressão a tudo que foi vivido até ali. Morrer antes de tocar o seu fim pode significar que ele não chegará ao fim da maratona, mas que também sua vida não termina com ele, ela continuará com o seu filho, na já mencionada ideia de ciclo presente na obra. Em outro trecho, Francisco Lázaro volta a reforçar essa reflexão:

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. Desconhecerei a distância do tempo (PEIXOTO, 2008, pp. 94-95).

A partir da contagem dos quilômetros, a narrativa proferida pelo corredor vai ganhando complexidade e, em certos momentos, vai se tornando quase que um amontoado de pensamentos desconexos, em alguns casos sem pontuação final, e em todo o parágrafo, a frase inicia com letra minúscula:

a outra rua, outras casas. Corro mais depressa para que o tempo passe mais depressa. A cor das casas altas. Os telhados das casas. A minha respiração. Não quero fixar-me na minha respiração. A cor das casas: amarelo torrado, cor de laranja quase castanho, cor de barro

este sol permanente, este calor, sinto uma aragem fresca que vem da água e que se parece com a lembrança súbita de um dia de inverno, com a memória do dia em que meu pai morreu.

do meu pai deitado sob a luz de velas. Eu a olhar para o seu rosto morto e lembrar-me apenas do seu rosto vivo (PEIXOTO, 2008, p. 97).

Esse recurso tem o efeito de mostrar a complexidade dos pensamentos humanos. Nem sempre tudo segue uma lógica cronológica, não existe um “respeito” temporal, tudo se mistura, não é regra que um pensamento tenha de acabar para que se inicie o outro.

Este tipo de técnica é utilizado pelos autores da chamada escrita do fluxo da consciência.

Para a compreensão de *Cemitério de Pianos*, será necessária uma reflexão sobre a técnica conhecida como fluxo da consciência. Para tal, recorreremos novamente ao autor norte-americano Robert Humphrey.

Segundo nos aponta Humphrey: “A intenção de introduzir consciência humana na ficção é uma tentativa moderna para analisar a natureza humana” (1976, p. 06). E, como sabemos, a consciência humana é recheada de dubiedade, de imprecisão e incertezas. É através desta intenção que surgem romances com funções mais complexas.

O conteúdo destas obras pode ser um fator identificador para que sejam considerados romances do fluxo de consciência. Conforme Humphrey:

Os romances a que se atribui em alto grau o uso da *técnica* do fluxo da consciência provam, quando analisados, serem romances cujo assunto principal é a consciência de um ou mais personagens; isto é, a

consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances. (HUMPHREY, 1976, p. 2)

Ou seja, é a própria consciência quem servirá de pano de fundo para que essa prática seja realizada, para que seja contada.

A experiência nunca está tão completa, encerrada, porém, ela nunca é limitada. É na consciência que atingimos o conhecimento da capacidade humana. Todavia, é nela que essa aptidão se torna fugaz, uma vez que a consciência é um estado de não verbalização e um campo deveras complexo.

Para tentarmos esclarecer mais ainda o conceito de fluxo da consciência, trabalharemos com alguns pensamentos psicológicos, porém sem um aprofundamento complexo, visto que não é objetivo deste trabalho analisar a fundo a consciência humana, mas sim o seu uso na representação na literatura. Recorremos mais uma vez a Humphrey para elucidarmos o conteúdo do que seria o fluxo da consciência no viés literário:

Podemos definir a ficção do fluxo da consciência como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens. (HUMPHREY, 1976, p. 4)

É tarefa complicada fazer a verbalização de um processo que é um estágio de pré-fala, no qual o babélico impera, ou seja, a sua natureza é ser caótico. Contudo, esse método tem uma finalidade bastante enriquecedora para o fazer literário: “O objetivo dos romancistas, quando estão escrevendo fluxo da consciência, consiste em ampliar a arte da ficção descrevendo os estados interiores de seus personagens.” (HUMPHREY, 1976, p. 7). A descrição dos estados interiores revela uma experiência mental e espiritual, o que possibilita aos escritores apresentarem o personagem de uma forma diferente de como vinham sendo expostos. Torna a sua configuração mais convincente e realista, com a qual o leitor pode se identificar (ou renegar) a figura do personagem. Esses personagens, por mais infantis que sejam, ganham uma complexidade superior, englobando melhor essa ideia de maior realidade.

Todavia, o fluxo da consciência se distingue dos demais textos de simulação psicológica, como podemos ver na afirmação de Humphrey: “A ficção do fluxo da consciência difere de qualquer outra ficção psicológica precisamente por dizer respeito aos níveis menos desenvolvidos do que a verbalização racional – os níveis à margem da atenção.” (1976, p. 3).

O objetivo do escritor vinculado a essa escola é, como o de todos os outros escritores, expor alguns fatos, acontecimentos. O que os difere é na maneira como o fazem:

O escritor de ficção do fluxo de consciência, como todo escritor que se preza, tem algo a dizer, algum senso de valores que deseja comunicar ao leitor. Mas, ao contrário do que acontece com os outros escritores, escolhe o mundo interior da atividade psíquica para ali dramatizar esses valores. (HUMPHREY, 1976, p. 58)

Percebemos esses valores no narrador/personagem Francisco Lázaro maratonista:

à procura, procura do vento. Porque a minha vontade tem o tamanho de uma lei da terra. Porque a minha força e determinação a passagem do tempo. Eu quero. Eu sou capaz de lançar um grito dentro de mim, que arranca árvores pelas raízes, que explode veias em todo os corpos, que me trespassa o mundo. (PEIXOTO, 2008, p. 205)

Em concordância com o que afirma o autor norte-americano, Virginia Woolf apresenta um relato de como o escritor que faz uso desta técnica trabalha com o fluxo da consciência:

Registremos os átomos à medida que caem sobre a mente na ordem em que caem, tracemos o padrão, por mais desconexo e incoerente que possa parecer, que cada visão ou incidente se registra na consciência. (WOOLF, 1925, p. 213)

Existe, então, um elemento de incoerência, isto é, as referências e os significados são vagos e inexplicados; estão também presentes alguns elementos de desunião, de desvio de um único assunto, de uma produção de várias temáticas. Conforme Humphrey nos explica:

A psique, cuja atividade é quase ininterrupta, não pode ser concentrada por muito tempo em seus processos, mesmo quando é fortemente dominada; exercendo-se pouco esforço para concentrá-la, seu foco permanece sobre uma única coisa por uma questão de instantes apenas. Contudo, a atividade da consciência deve ter conteúdo, o qual é fornecido pelo poder que tem uma coisa de sugerir outra, através de uma associação de qualidades em comum ou contrastantes, em todo ou em parte – mesmo a mais vaga das sugestões. São três os fatores que controlam a associação: primeiro, a memória, que é sua base; segundo, os sentidos, que a guiam; e terceiro, a imaginação, que determina sua elasticidade. (HUMPHREY, 1976, pp. 38-39)

Todos esses elementos são intencionalmente trabalhados pelo autor do fluxo de consciência. Cabe a ele tentar organizar essa miscelânea que surge na mente.

A tentativa de padronização e representação dos pensamentos foi uma contribuição dos escritores que se utilizam do fluxo da consciência. Como nos faz notar Humphrey:

Os escritores criaram uma ficção centrada no núcleo da natureza humana que, se não era o domínio comum da ficção, também não é, conforme eles provaram, inadequado. Talvez o fator mais significativo que os escritores do fluxo da consciência demonstraram com respeito à mente, eles o fizeram de maneira oblíqua: provaram, por meio de suas contribuições, que a mente humana, sobretudo a do artista é demasiado complexa e indócil para jamais ser canalizada através dos padrões convencionais. (HUMPHREY, 1976, p. 20)

Todavia, por tratar-se de uma matéria relativamente nova e completamente abstrata, a consciência gera problemas e complicações aos artistas que tentam simbolizá-la. “O maior problema do escritor do fluxo da consciência está em captar a qualidade irracional e incoerente da consciência íntima não-pronunciada e, ao fazê-lo, ainda comunicá-la aos leitores” (HUMPHREY, 1976, p. 57). Isso gera uma adversidade, uma vez que o leitor espera por uma ordem cronológica e uma sintaxe conhecida.

A forma de como mostrar esses pensamentos também gera uma adversidade aos artistas, visto que:

Para o romancista do fluxo da consciência, o problema da forma é o problema de como impor a ordem sobre a desordem. Ele começa por descrever aquilo que é caótico (a consciência humana a um nível incompleto) e é obrigado a evitar que a sua descrição seja caótica (para produzir uma obra de arte). (HUMPHREY, 1976, p. 77)

A tentativa de Peixoto em colocar ordem na desordem resulta desta maneira:

Olhava para ele e custava-me a acreditar que a voz dele nunca mais seria ouvida.

ainda mais depressa e sei que, por causa disso, as pessoas envelhecem mais depressa, morrem, nascem crianças. Há apenas um corredor à minha frente. Cada passada minha é maior ou mais rápida do que duas passadas desse corredor assustado, ainda

o meu pai morto, branco, parado, e tentava guardar a imagem dessa tristeza que me destruíra (PEIXOTO, 2008, p. 98)



Podemos considerar que grande parte de *Cemitério de Pianos* é feita por uma espécie de monólogo interior, porém, segundo Humphrey, existe uma técnica ainda mais flexível: o solilóquio.

O solilóquio difere do monólogo interior principalmente no sentido de, embora seja pronunciado em *solo*, supor uma plateia formal e imediata. Isto, por sua vez, lhe confere características que o distinguem do monólogo interior. Destas, a mais importante é uma maior coerência, de vez que sua finalidade consiste comunicar emoções e ideias que se relacionam a uma trama e ação; ao passo que a finalidade do monólogo interior consiste, antes de mais nada, em comunicar identidade psíquica. (HUMPHREY, 1976, p. 20)

A partir desta definição, encaixamos os monólogos interiores de *Cemitério de Pianos* na categoria de solilóquio, uma vez que existe a intenção de comunicar a trama para uma plateia através da consciência dos personagens. Então, “O solilóquio no romance de fluxo de consciência pode ser definido como a técnica de representar o teor e os processos psíquicos de um personagem diretamente do personagem para o leitor.” (HUMPHREY, 1976, p. 32).

A tudo isso, podemos incluir o fato da necessidade de “burlar” o tempo que os autores de fluxo de consciência têm, já parcialmente abordado nesta obra. A consciência tem a capacidade de mover-se livremente no tempo, ou seja, ela possui uma tendência para encontrar seu próprio sentido de tempo. É pressuposto que os processos psíquicos, antes de serem controlados racionalmente com finalidades comunicativas, não obedecem à ordem comum de um calendário. Toda consciência “age” no “momento presente”, não importa quanto tempo ele ocupe no relógio, pode ser prolongada se for fragmentada em partes, ou pode ser comprimida em um lampejo de reconhecimento.

Ou seja, a consciência nunca permanece estática, ela está sempre em um estado de inteiro movimento. Esse deslocamento ocorre, na maioria das vezes, em uma movimentação temporal.

Alguns parágrafos são incompletos para que depois a narrativa tenha a sequência, aspecto salientado por Humphrey:

As associações muitas vezes não são explicadas na ocasião em que o processo é indicado. As explicações podem estar escondidas a centenas de páginas da associação. Portanto, no momento em que a associação é feita, o efeito será de incoerência, a menos que o leitor seja dotado de uma memória fora do comum. Parecerá simplesmente não haver uma razão lógica para aquela ligação. A razão está na aparente falta de lógica da livre associação psicológica e na

egocentricidade com a qual ela funciona nos processos psíquicos. (HUMPHREY, 1976, p. 61)

Podemos observar este apontamento em trechos como na página 104: “Era de manhã. Chegaram perto do portão de ferro” (PEIXOTO, 2008), o qual só continuará mais adiante, na página 107: “da casa da Marta. Assim que a Marta abriu o portão, a Ana largou-lhe a mão e entrou sozinha” (PEIXOTO, 2008).

Observamos esse mesmo exemplo, em uma passagem mais longa, com mais fragmentos entre um intervalo e outro, e, para gerar uma dificuldade ainda maior na montagem desta fragmentação, com diferença de pontuação.

A Marta ouvia a voz do marido, depois de uma parede, abafada, distante, a cumprimentar o nosso pai. Só depois, devagar, viu a mulher que saía do cemitério de pianos. Era a Maria. Vinha a acertar a blusa, a limpar pó da saia. Apressada, sem reparar em nada, saiu pelo portão. (PEIXOTO, 2008, p. 226)

Este fragmento tem continuação algumas páginas depois, porém ele inicia-se com uma letra minúscula, intrincando o seu entendimento e encaixe no fragmento anterior. Todavia o leitor atento dar-se-á conta de que são complementares, vejamos:

entrou sem palavras na carpintaria, extinguiu uma conversa desinteressante. O marido dela, que tinha estado no cemitério de pianos com a Maria, que tinha estado no cemitério de pianos com a Maria, olhou-a e irritou-se. (PEIXOTO, 2008, p. 230)

O efeito provocado com a ausência, ou aparente anormalidade da pontuação deve ser encarado com uma maneira de gerar uma nova significação, e não como um “erro” do escritor. “A falta de pontuação é um controle inteiramente visual, pois que na verdade o monólogo em si é cuidadosamente redigido.” (HUMPHREY, 1976, p. 54).

Puxou a Maria pelo. Pulso e levou-a pelo corredor e entraram no quarto onde dormiam todas. As noites e apontou. Para a estante cheia de romances. De amor que a Maria. Guardava desde menina. E que organizava por. Ordem alfabética e todas as histórias. Que conhecia de cor e que seria capaz de contar. Com todos os pormenores e. Apontou para a estante cheia. E Limpa e sem pó. E disse:

- A culpa. É deste lixo. A culpa. Toda a culpa. É deste lixo.

E nervoso. Engasgando-se nas. Palavras. E como se. Gaguejasse. Atirou um 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 enquanto repetia:

- Lixo. A culpa é toda. Deste Lixo. (PEIXOTO, 2008, p. 184).

Alguns aspectos possuem bastante recorrência na técnica aplicada e utilizada em *Cemitério de Pianos*. Existem elementos de incoerência e ao mesmo tempo de fluidez que são salientados pela contínua interrupção de uma ideia pela outra. É através desta incoerência e fluidez que encontramos exatamente o que se deseja comunicar, e não uma ideia específica. É rigorosamente essa “confusão” / “caoticidade” mental que deve ser absorvida pelo leitor. Observamos um exemplo disso no trecho extraído do livro:

filho. Sinto-te na palma da mão, por baixo da pele da tua mãe. Nos seus olhos, vejo os teus.

na estrada. As sapatilhas assentam tortas sobre a estrada. Os pés de lado, tortos, incapazes de reconhecer a superfície da estrada.

os degraus de madeira. A Maria a abrir-me a porta. A minha mãe. A Ana. A Íris. A Maria a dizer-me: menino. Eu a olhar o rosto de cada uma delas.

as notas tocadas no piano, agora amontoadas dentro de mim, e nós, deitados sobre o tapete, os nossos corpos (PEIXOTO, 2008, p. 251).

Outro exemplo desses parágrafos incompletos encontra-se na mesma narração, páginas à frente, na altura do quilómetro quatorze, quando Maria (irmã de Francisco Lázaro corredor) passa a ler um poema ao marido:

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 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, pp. 135/136).

Nesta breve passagem, as muitas frases que parecem incoerentes poderão ser compreendidas por análise, indo e voltando nas páginas do livro, partindo do princípio de que são associações individuais e que seu código se encontra em outra parte do romance. Essa outra parte pode ser duas linhas abaixo do que foi dito ou quarenta páginas anteriormente.

Fica evidente ao leitor que o poema, escrito em itálico, é interrompido pela reação violenta do marido. Esse entrecruzamento fica mais fácil de ser identificado pela formatação, porém lança ao leitor um novo poema, se lido de forma contínua.

Valemo-nos novamente de Humphrey:

Este sistema de suspender impressões e ideias sentidas na memória por tanto tempo que reapareçam em lugares inesperados e aparentemente irracionais serve para preservar a aparência de intimidade. Na verdade, funciona no sentido de dar ao leitor alerta alguma coisa a que se prender. (HUMPHREY, 1976, p. 61)

Por sua vez, este poema chamado “na hora de pôr a mesa” já fora publicado por José Luís Peixoto em 2001, no livro *A Criança em Ruínas*. Podemos considerá-lo com uma espécie de um embrião, de um ponto de partida para todo o romance *Cemitério de Pianos*. É nos apresentada uma temática bem semelhante à que permeia todo o livro: a relação familiar.

Como já mencionamos anteriormente, esta relação familiar vai ecoando, repercutindo em grande parte da produção literária de Peixoto, como em *Morreste-me*, *A Criança em Ruínas* e *Cemitério de Pianos*.

A própria utilização de um poema já publicado é proposital na estrutura de *Cemitério de Pianos*. Por se tratar de uma obra que retrata a consciência humana, José Luís Peixoto emprega todo o seu talento em multiplicar as simbologias existentes na obra. O autor deixa pistas ao leitor, para que haja uma “costura” nas significações. Segundo Humphrey: “A consciência íntima tem todo um arquivo de símbolos e associações que são confidenciais e que estão inscritos em um código secreto.” (HUMPHREY, 1976, p. 57). O que se tem como produto desse arquivo de símbolos é uma série de símbolos individuais para cada consciência, ou seja, de tentativa de representação da consciência por meio de símbolos, gera-se, em outras consciências, um novo arquivo de símbolos totalmente individual e tão enigmático quanto o primeiro.

A literatura contemporânea utiliza-se de diferentes linguagens para exercitar a sua atividade. Um desses sistemas, com o qual a literatura busca uma nova significação e tentativa de representar a consciência humana, é o cinema. Conforme testemunhamos nos pensamentos de Humphrey:

Outra série de artifícios para controlar o movimento da ficção do fluxo de consciência é um grupo que, por analogia, pode ser chamado de artifícios “cinematográficos”. A interpretação entre o cinema e a ficção no século XX oferece material para um estudo esclarecedor e valiosíssimo. (HUMPHREY, 1976, p. 44)

Para entendermos melhor o uso desses artifícios, continuamos com o raciocínio de Humphrey em relação à montagem de espaço e tempo:

Um artifício básico no cinema é o da montagem. Entre os artifícios secundários temos controles como os de “multipleview” (vista múltipla), “slow-ups” (câmera lenta), “fade-outs” (dissolvença em negro), “corte”, “close-ups” (vista de perto), “panorama” e “flash-backs” (vista para trás, recordação). (HUMPHREY, 1976, p. 44)

São esses métodos utilizados no cinema com os quais os escritores de fluxo da consciência trabalharão para dar uma ideia de como a consciência humana se porta no decorrer da vida. É importante salientar que são técnicas parecidas, porém não completamente iguais, pois cinema e literatura se tratam de linguagens diferentes.

A sobreposição de imagens é o tipo de representação mais utilizado em *Cemitério de Pianos*, no qual os narradores vão desenrolando o seu devaneio voltando e avançando no tempo, através de saltos temporais, exigindo uma liberdade no adiantar-se e retroceder temporal, buscando sempre representar a dualidade da vida humana. Os escritores dessa corrente acreditam que desta maneira conseguem obter uma fidelidade dos pensamentos existentes na consciência, representando a vida interior simultaneamente com a vida exterior.

a outra possibilidade, evidentemente, é o tempo permanecer fixo e o elemento espacial mudar, resultando na montagem de espaço. Este último método não implica necessariamente a representação da consciência, embora seja frequentemente usado como técnica auxiliar na ficção do fluxo de consciência. É chamado “olho da câmera” ou “vista múltipla”. (HUMPHREY, 1976, p. 45)

Portanto, esta segunda possibilidade reporta-se a quando o escritor necessita figurar a possibilidade de ter uma confluência de várias imagens a um ponto específico no tempo, gerando uma convivência, quebrando assim com o funcionamento do tempo físico. Ou nas palavras de Humphrey:

A montagem consiste em manifestar movimento e coexistência. Foi esse dispositivo já existente para representar o não-estático e o não-focalizado que os escritores do fluxo de consciência aproveitaram para ajudar-lhes a realizar aquilo que, no final das contas, é a sua finalidade fundamental: apresentar o aspecto dual da vida humana – a vida interior simultaneamente com a vida exterior. (HUMPHREY, 1976, p. 45)

Se olharmos alguns trechos do romance *Cemitério de Pianos*, teremos uma ideia de como José Luís Peixoto se apropria do método cinematográfico e o transfere para a ficção. Nas primeiras páginas do relato de Francisco Lázaro maratonista, o método básico do solilóquio é usado para apresentar o corredor ao leitor. Somos convidados a permanecer no interior da consciência do maratonista, como podemos observar no seguinte exemplo:

finalmente. Imaginei este dia durante todas as vezes em que tive esperança: quando estava deitado ao lado da minha mulher, a minha mão pousada sobre a sua barriga redonda, grávida do nosso filho; ou quando era rapaz, voltava da oficina com o meu pai e via-o entrar na taberna, ouvia-o mandar-me para casa e continuava sozinho pelo caminho de terra, com as roupas, o rosto e os cabelos cobertos de serradura; ou quando era pequeno e me sentava no cemitério de pianos, ao lado do tempo. Tinha esperança, imaginava este dia e

acreditava que não iria ter medo; repetia mil vezes dentro de mim próprio: não irei ter medo, não irei ter medo: e via com nitidez, claramente, este instante, estes rostos. E acredito que todos os instantes em que imaginei este dia, juntos, somados, são mais longos do que este dia, mas 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. 164)

Este fragmento nos evidencia que a relação espacial é estática. Logicamente sabemos que Francisco Lázaro está competindo na maratona olímpica em Estocolmo, porém o fato relevante é que a sua mente desloca-se em uma velocidade, e também em um espaço (distinto do espaço físico), muito mais rápidos e dinâmicos que o seu corpo. É surpreendente o número e a abundância de imagens geradas pela sua consciência.

Só deste pequeno excerto, obtemos um resumo de algumas das inúmeras imagens que aparecem durante todas as páginas da narrativa. Atentamo-nos para o efeito de montagem bastante complexo, no qual Peixoto utiliza-se de quase todos os artifícios cinematográficos presente na explicação de Humphrey.

A seguir, tentaremos traçar um esboço das imagens principais que ilustram o princípio da montagem cinematográfica proposta pela teoria do autor norte-americano. Conforme Humphrey: “O objetivo unificador, como acontece em quase todos os trechos de fluxo de consciência, é a consciência egocêntrica do personagem” (1976, p. 45).

Iniciando o trecho, temos Francisco Lázaro no tempo real, na linha de partida da maratona. Logo em seguida, porém, já temos o primeiro “flashback” – “quando estava deitado ao lado da minha mulher” (PEIXOTO, 2008, p. 164). Esse primeiro momento é um retorno aproximado, que cada vez mais vai se distanciando do tempo presente, até o retorno ao menino pequeno sozinho no cemitério de pianos. Após o recorte feito, temos o primeiro corte na narrativa do maratonista e passamos à outra parte da narrativa:

“dentro do mármore. Pousei a mão na superfície branca desta parede: tanto cimento: e é como se tocasse o interior gelado da cal. Cheguei aqui. Pousei a mala de cartão em cima de um banco corrido. É uma mala nova que a minha mulher comprou, com dinheiro que poupava e me escondia: o troco da mercearia. Fiquei zangado, feliz, zangado, feliz, só feliz, no momento em que me ofereceu: a mala pousada sobre a mesa da cozinha. Ao lado do fecho, por baixo da pega, tem a figura em estanho de um homem a correr: o olhar da minha mulher a sorrir quando reparei no pequeno homem a correr e levantei a cabeça para vê-la. Foi a minha mulher: as suas mãos, a voz o rosto que sorria antes de ser beijado: foi a minha mulher: a minha mulher: que comprou um homem de estanho e o guardou embrulhado num papel, escondido no

fundo de uma caixa, até ao momento em que o colou na mala nova, ao lado do fecho, por baixo da pega, onde brada, os calções, as sapatilhas, o relógio de bolso do meu pai e a lata de graxa especial. Tive a ideia quando

tudo: ainda acreditamos. O tempo não passou. Os dias voltaram a ser superfície sobre a qual sonhamos. As tardes

Também durante aqui que desejo. [...]. (PEIXOTO, 2008, p. 90)

Entre os relatos abordados pelo corredor, notamos a presença do corte entre um e outro, sem aviso, sem preparação. Ainda no passado, mas em um dia específico, ele relembra o momento em que sua esposa lhe presenteia com uma mala. “Foi a minha mulher: as suas mãos, a voz o rosto que sorria antes de ser beijado: foi a minha mulher: a minha mulher: que comprou um homem de estanho e o guardou embrulhado num papel [...] (PEIXOTO, 2008, p. 90). Aqui temos o “close-up” em funcionamento; a utilização dos dois pontos nos remetem a uma aproximação, a uma imersão na cena, cada vez mais próximos, mais íntimos. Segue-se uma visão para o futuro próximo,

Estava a imaginar o rosto do nosso filho quando nascesse. E voltava a pensar nas corridas. Estocolmo, pensava eu. E essa era uma palavra que não tinha qualquer ligação com nada que conhecesse. Estava quase a adormecer quando fui acordado por esta ideia. Pela minha vontade, tinha-me levantado e tinha começado, logo ali, a preparar a graxa; mas foi só no dia seguinte que fui comprar uma parte de óleo, outra de sebo e outra de graxa. (PEIXOTO, 2008, p. 91)

Na passagem, entre um pensamento e outro, notamos uma espécie de “fade-out” de seus devaneios para com o rosto do filho, passando para um de seus maiores feitos, que está bem próximo, a maratona em Estocolmo. “Fade-out” novamente e encontramos com o narrador no dia seguinte preparando a graxa que provavelmente causará a sua derrocada.

Regressando à narrativa, no quilómetro quatorze temos uma reflexão muito importante para o desenrolar dos narradores. Francisco Lázaro corredor faz uma digressão até a sua idade de quatro anos:

Acredito que consigo lembrar-me do momento em que o meu corpo de quatro anos se levantou para, com as duas mãos, puxar o arame da terra. [...] Segurava o arame e comecei a encontrar-lhe formas desajeitadas. [...] Ouvi os movimentos da porta da rua a abrir-se. Era o meu irmão a sorrir. [...] Disse-me qualquer cumprimento antes de reparar que eu tinha o arame na mão (PEIXOTO, 2008, p. 140).



A ambientação vai sendo criada para que seja dado ao leitor o relato de uma culpa que carrega o narrador maratonista. É através da corrida que ele foge e reflete sobre a sua vida, sobre suas dificuldades. Conhecemos aqui um ponto muito importante que desencadeia um misto de rancor, raiva, tristeza, culpa entre os irmãos, mas também entre o pai e os filhos.

Quando meu irmão viu com o arame na mão, deu três passos rápidos na minha direcção. A partir daqui, foi tudo rápido, mas agora, ao recordar-me, é tudo muito lento. As mãos de Simão eram maiores do que as minhas e tentavam tirar-me o arame. Não sei quais foram as palavras que ele escolheu para dizer que não devia brincar com arames [...]. Continuei a segurá-lo com as duas mãos. Sentia a força do meu irmão no arame ferrugento que apertava com toda a força na palma das minhas mãos. [...] A ponta do arame avançou na direcção da cara do meu irmão (PEIXOTO, 2008, p. 141).

Essa culpa fica mais evidenciada na passagem:

um peso nunca desaparece. Ainda era pequeno, os rapazes da minha idade pensavam em brincadeiras, não queriam que chovesse e eu, sempre, sempre, com um peso negro no peito. Por um momento, a Maria a dizer alguma coisa engraçada, a nossa mãe contente, eu contente e, logo a seguir, ou nesse mesmo momento, a lembrar-me do peso negro: chumbo: nunca me desaparecia do peito. A ser talvez inverno, noite, a cozinha, e a Marta a falar de algo apenas bom. O nosso pai num silêncio satisfeito. E eu, quase bem, excepto pelo peso 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. (PEIXOTO, 2008, pp. 246-247)

Todavia, Francisco Lázaro maratonista não é o único personagem a sentir culpa no romance, muito pelo contrário, *Cemitério de Pianos* é um livro farto em figuras que se sentem culpadas de alguma maneira.

Esta culpa é gerada pelo peso do ressentimento e só vai sendo relatada com o passar das páginas do romance, no já aludido esquema de suspensão da significação. Em um trecho sobre uma viagem da família ao Rossio, temos a culpa do narrador avô expressada pela frase: “O castigo que escolhi para mim próprio é saber aquilo que aconteceu a seguir.” (PEIXOTO, 2008, p. 59), não por acaso, essa culpa fica ecoando e é repetida na próxima página, através da mesma frase: “O castigo que escolhi para mim próprio é saber aquilo que aconteceu a seguir.” (PEIXOTO, 2008, p. 60).

Esse castigo vai sendo explicado com o desenrolar das narrativas. Ficamos sabendo que o narrador avô expulsa Simão de casa, e esse é o motivo da culpa que o consome, a ausência do filho no seio familiar.

Porém é na figura da neta Íris que entendemos o porquê de o narrador avô sentir-se culpado. Podemos relacionar o nome do personagem com o ato de ver, uma vez que é Íris ainda bebê quem possibilitará ao leitor conhecer melhor o narrador avô, pois ela manterá duas longas conversas com ele nas quais lhe aponta os seus erros sem nenhum pesar: ela atingirá o avô de forma impiedosa.

- Ninguém pode viver a vida dos outros.
- Não é verdade. Não viveste só a tua vida. Já viste a avó? Gastaste-a. Envelheceste-a antes de todas as mulheres da sua idade. Podes dizer o que quiseres: a luz turvava-te os olhos, não vias, havia uma força que te levava os movimentos, não sentias: podes dizer o que quiseres, mas a verdade continuará a existir: a verdade. (PEIXOTO, 2008, p. 200)

Esta conversa é realizada dentro do cemitério de pianos, e só é possível em tal espaço. À Íris são permitidas essas reflexões por ser criança, representando a falta de sociabilidade, porque não se encontra ainda corrompida pela vida que mal começou a viver, por não ter noção das consequências que seu ato gerará.

Todavia, Francisco Lázaro avô não aceita os questionamentos levantados por Íris e tenta defender-se, como nos mostra o trecho a seguir:

- 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 ou não dizer. Tens medo de quê? Não acredito que tenhas esquecido as manhãs em que saías e deixavas a avó a perder a esperança de qualquer carinho, nem os serões em que chegavas tarde, com o cheiro da taberna entranhado nas roupas e na pele, nem as semanas seguidas em que apenas saías de manhã e chegavas à noite, sem mais nada. As conversas durante e depois do jantar a serem cada vez mais curtas, cada vez mais curtas, até serem apenas a sopa sorvida da colher e sombras na cozinha: até serem nada. E se a sopa estivesse demasiado quente, se estivesse a chover na rua, se estivesse contrariado, podias atirar o prato ao chão, podias empurrar a avó, derrubá-la, fazê-la chorar e fingir que não ouvias, que não te incomodava, que a tristeza dela não tinha nenhum valor. Não queres ouvir, mas tens de ouvir. E a minha mãe? E a tia Marta? Ensinaste-lhes que o pai, o único pai, pode agarrar a mãe pelo braço, pode olhá-la com desprezo e empurrá-la de encontro a uma parede. (PEIXOTO, 2008, pp. 200-201)

A partir deste trecho, o leitor passa a conhecer o primeiro narrador do romance de uma maneira diferente, é a visão de uma neta que não tem recordações boas do avô, que nem o reconhece: “- Como é que te chamas, senhor? / - Eu? / Silêncio. - Sou o teu avô.” (PEIXOTO, 2008, p. 199). É Íris quem nos mostra a degradação que o patriarca causou a família. O avô segue na sua defesa, tentando argumentar para a neta os motivos que o levaram a agir de tal forma:

- Ensinei-lhes muitas outras coisas. Gostei sempre das minhas filhas. Pensei sempre nelas. Quis sempre que fossem felizes.
- É pouco. Nunca as ouviste realmente, nunca olhaste para elas realmente. Tiveste medo. Continuas a ter medo. O mais triste não é mentires às pessoas que lêem o livro, que não te conheceram e que nunca poderão conhecer-te. O mais triste é mentires a ti próprio. Triste é veres o tio Francisco a preparar-se para correr na maratona dos Jogos Olímpicos sem lembrares que nunca, em nenhum instante, lhe disseste que tinhas orgulho nele. Tudo o que consegui foi sem ti, contra ti. E o tio Simão? Não podes ter esquecido todo o mal que lhe fizeste. Não o perdeste na noite que jamais poderás esquecer. Perdeste-o muito antes. E também eu, a minha irmã, a Elisa, o Hermes. Tu morreste, estás morto, mas os teus erros continuam vivos. Os teus erros continuam.
- Não sou culpado de tudo, ou sou?
- Eu é que ainda nem tenho três anos, ou já te esqueces-te? Tu eras o marido, o pai, o avô.
- Sim, mas eu não era apenas marido, pai e avô, também era outras coisas.
- Eras aquilo que sempre foste e que ainda és: egoísta. (PEIXOTO, 2008, pp. 201- 202)

O leitor agora tem conhecimento da culpa que o narrador carrega, o motivo pelo qual ele escolheu o castigo para si próprio foi saber aquilo que aconteceu a seguir. É a neta Íris quem lhe mostra outra perspectiva da realidade, a visão do narrador como sendo um egoísta.

O instinto de proteção causa a “ruína” da visão de Simão e, de certa forma, gera um sentimento de culpa em Francisco Lázaro, apesar de ser um sentimento velado, escondido. A oportuna representação do tempo, na passagem: “A partir daqui, foi tudo rápido, mas agora, ao recordar-me, é tudo muito lento.” (PEIXOTO, 2008, p. 141), manifesta a utilização do fluxo de consciência: “A própria qualidade da consciência exige um movimento que não acompanha o rígido avanço de um relógio. Ao invés disso, exige a liberdade de adiantar-se e retroceder, de misturar passado, presente e futuro imaginário” (HUMPHREY, 1976, p.45). Depreendemos que a consciência de Lázaro corredor faz com que o tempo fique lento, mas também existe este salto

temporal, esta liberdade de caminhar sobre o período destacado. Existe um desacordo entre o tempo do relógio e o tempo do espírito.

Este deslocar-se não necessariamente é feito em ordem cronológica, como verificamos nas afirmações de Nunes:

Enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas, que se baseiam em estalões unitários constantes, para o cômputo da duração, o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, “intervalos heterogêneos incomparáveis”. (NUNES, 2000, p. 19)

É também em Nunes que percebemos a importância do tempo nessa cena: “A história que leva um tempo imaginário breve, cronologicamente delimitado, pode desenvolver-se num discurso longo, em desproporção com aquela, e ainda assim parecer de curta duração.” (NUNES, 2000, p. 33). E o inverso também é verdadeiro: “A partir daqui, foi tudo rápido, mas agora, ao recordar-me, é tudo muito lento.” (PEIXOTO, 2008, p. 141). Fica realçado no trecho anterior o pensamento oposto à afirmação de Nunes, porém, não são ideias adversas, elas convergem para o mesmo ponto, de provar que o tempo imaginário não obedece à “lógica temporal” real. “O tempo da história para e o do discurso prossegue na *pausa* que corresponde à *descrição*, um quadro estático” (NUNES, 2000, p. 35). Importante frisar também que “A consciência é considerada fluida em seu movimento e livre de conceitos arbitrários de tempo.” (HUMPHREY, 1976, p. 38), ou seja, ela independe do tempo, ela possui sua própria efemeridade.

A negridão da noite vai sendo cada vez mais escurecida pelo acontecimento, que estremece a relação de Simão com seu pai.

Num momento, o meu pai entrou na cozinha. Ninguém poderia pará-lo. Apenas se ouvia a sua respiração. Passou entre as pessoas, segurou o meu irmão por um braço e, com os homens que estavam na cozinha a seguirem-nos, foram para o hospital. [...]Ao fim do serão, o meu pai e o Simão chegaram em silêncio. O meu irmão tinha o lado direito da cabeça envolto em ligaduras que lhe cobriam o olho. Ninguém disse nada. Fomos dormir. Havia um peso fundo dentro de nós a puxar-nos para o nosso interior mais negro. Passaram meses. O meu irmão

Quilómetro quinze

nunca mais voltou a trabalhar com meu pai na oficina. (PEIXOTO, 2008, pp. 142-143)

Este tremor na relação entre Simão e o pai tem o ápice na narrativa, na altura do quilômetro dezoito, quando Simão é expulso de casa:

“O nosso pai perguntou à nossa mãe porque é que não esperámos por ele. Ela não respondeu [...] Voltou a fazer-lhe a mesma pergunta. [...] E empurrou-lhe as costas. A nossa mãe caiu de joelhos no chão da cozinha. O nosso pai voltou levantou a mão para bater-lhe onde a apanhasse. [...] Tinha o braço erguido no ar quando sentiu uma mão a segurar-lhe o pulso. Era o Simão.” (PEIXOTO, 2008, pp. 214-215).

Pela primeira vez existe um enfrentamento da autoridade paterna, Simão recusa-se a ver sua mãe apanhando. Observamos aqui também a primeira interação entre pai e filho após o acidente com o olho. “Os olhares do nosso pai e do Simão, um de encontro ao outro, eram uma única barra de ferro” (PEIXOTO, 2008, p. 215). Todo o rancor e raiva reprimidos vão sendo expelidos por ambos, apenas com seus olhares. “Durante um instante, o nosso pai entendeu frases inteiras nesse olhar, e quis calá-las, e quis apagá-las para sempre daquele olhar cego” (PEIXOTO, 2008, p. 215).

Não se trata de um enfrentamento meramente físico, mas também de uma disputa hierárquica, contestadora:

A força de nosso pai contra a força de Simão. Sangue a correr nas veias. O nosso pai. Fúria, raiva, sem conseguir fazer nada. Com as duas mãos, o meu irmão empurrou-o. O nosso pai ficou caído, humilhado, incrédulo. Levantou-se, correu para o Simão, e foi outra vez empurrado, e caiu outra vez (PEIXOTO, 2008, p. 215).

Com a derrota e humilhação, só cabe ao pai uma decisão, expulsar o filho de casa: “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 de nomes, todos os nomes e gritou: rua!” (PEIXOTO, 2008, pp. 215-216).

Simão acata as ordens de seu pai, vai embora, mas faz uma promessa que custa caro a toda a família:

“O Simão a gritar: nunca mais ponho os pés nesta casa amaldiçoada! E o nosso pai sem parar de gritar: rua! Sem parar: rua! E o Simão, sem levar nada, nem sequer um casaco, saiu: a noite: e bateu com a porta. [...] O nosso pai perdeu as forças e transformou-se na sua própria sombra. Depois dessa noite, o Simão nunca mais voltou a casa e nunca mais viu o nosso pai” (PEIXOTO, 2008, p. 216).

Talvez seja esse também um motivo para as reflexões do maratonista. Essa ponderação ocorre durante um bom tempo sem nenhuma interrupção, sem nenhuma

quebra, é um fato repleto de detalhes muito presentes no relato do narrador maratonista, algo como se realmente o perturbasse.

Após o quilômetro quinze da maratona, há um novo corte narrativo e temos a volta do relato do neto. O corte do narrador Francisco Lázaro corredor para os outros dois narradores é sempre bem definido, bem marcado, não causando confusão ao leitor da obra. É nesse segmento do livro que descobriremos que o narrador neto encontra uma caixa de sapatos cheia de medalhas, que supostamente foram de seu pai. Entretanto, ele não tem conhecimento de quem fora seu pai, nunca ninguém lhe falara:

Antes de qualquer palavra, estendeu-me a caixa. Era pesada. [...] Pousei a caixa sobre a mesa. [...] Enfiei a mão dentro da caixa e tirei-a cheia de medalhas. [...] Eu não tinha respostas. Ergui o olhar na direcção do rosto da minha mulher e, sem palavra, mostrei-lhe que também eu não sabia que medalhas eram aquelas e o que faziam no sótão (PEIXOTO, 2008, pp. 157-158).

Percebemos aqui que o narrador neto ficou até a vida adulta sem conhecer nenhuma história de seu pai, e é o seu tio Simão quem dará início ao fim desse mistério, começando a atar as partes das vidas separadas.

Foi nessa manhã que soube que o meu pai morreu longe da minha mãe, exausto, no mesmo dia em que eu nasci. Ao ouvir 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. 164).

Durante a narrativa, identificamos que o espaço tem um papel importante, tanto na ambientação da trama, quanto na caracterização dos narradores. A partir dessa identificação, recorreremos a um conceito presente na obra *A poética do espaço*, publicada em 1957, pelo escritor francês Gaston Bachelard.

É através do pensamento de Bachelard que começamos a desvendar esse enigma:

A verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão. As marcas dessa polaridade são tão profundas que, de certo modo, abrem dois eixos muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão. [...] todos os pensamentos ligados ao telhado são claros. (BACHELARD, 2005, p. 36)

Como observamos, a representação da casa funciona como um entendimento para a mente humana. Como diz Bachelard “todos os pensamentos claros estão ligados ao sótão”, nada mais natural que a resolução da vida do neto viria do sótão, onde estavam guardadas as fotos e objetos do seu pai, Lázaro corredor, conforme os parágrafos abaixo:

Naquela tarde, subi ao poial da minha casa, abri a porta e ela já me esperava. Não sorria porque segurava uma caixa de sapatos com as duas mãos e esse parecia ser um objecto demasiado sério. Antes de qualquer palavra, estendeu-me a caixa. Era pesada. Só depois disse:

- Já viste isso?

A minha mulher começou a arrumar e a limpar a casa ainda antes de nos casarmos. (...) Quando a barriga começou a ser demasiado pesada: dores nos rins e nas costas: só faltava limpar o sótão. (...) Na primeira vez que subiu, bem segura à escada, não conseguiu pousar a ponta de um pé no sótão. Toda a sua superfície, até às vigas de madeira, até às telhas, estava repleta de objectos empilhados partidos, inúteis, soterrados por pó. Todos os dias, devagar, aos poucos, a minha mulher subia ao sótão e, curvada debaixo da inclinação do telhado, a transpirar, retirava cadeiras sem uma perna, alguidares rachados, caixotes e toda a espécie de trastes, montes que eu, noutra dia, carregava para a estrumeira. Foi no sótão já quase vazio que a minha mulher encontrou a caixa de sapatos que me estendeu. (PEIXOTO, 2008, pp. 157-158)

Se a racionalidade está ligada ao sótão, é a partir da entrada da esposa em sua vida, que o narrador neto começa a colocar o seu senso em ordem. Como podemos observar no trecho “Toda a sua superfície, até às vigas de madeira, até às telhas, estava repleta de objectos empilhados partidos, inúteis, soterrados por pó.” (PEIXOTO, 2008, p. 158), percebemos que a racionalidade do narrador neto está completamente desorganizada e repleta de coisas que não lhe fazem bem. Esses objetos prejudicam diretamente o uso da sua racionalidade, podemos inferir que ele praticamente não a usava, visto que os objetos todos estavam “acumulando pó”.

O trabalho de organizar o raciocínio não é rápido, “Todos os dias, devagar, aos poucos, a minha mulher subia ao sótão (PEIXOTO, 2008, p. 158)” é um ato contínuo que vai sendo realizado pela esposa, para que a vida do filho de Francisco Lázaro corredor ganhe uma nova cara, um novo sentido após a descoberta da caixa. O início da descoberta fora dado, porém ainda em um estágio incubatório, visto que descoberta da caixa por si só não teve um grande significado para o neto.

Pousei a caixa sobre a mesa. O rosto da minha mulher esperava uma reação. Com a ponta dos dedos, levantei a tampa. Enfiei a mão dentro da caixa e tirei-a cheia de medalhas. (...) Eu não tinha respostas. Ergui o olhar na direção do rosto da minha mulher e, sem palavras, mostrei-lhe que também eu não sabia que medalhas eram aquelas e o que faziam no sótão. (PEIXOTO, 2008, p. 158)

A partir deste fato, passamos a ter a procura por esta resposta, passamos a ter um início da junção do pai e do filho, a ressurreição de Francisco Lázaro corredor para que seu filho o conheça, para que seu descendente consiga entender-se e significar-se um pouco mais. “Às escuras, deitado na cama, decidi que iria perguntar ao meu tio. Ele havia de saber alguma coisa. Ele teria histórias para contar. De certeza que havia uma explicação simples. Adormeci descansado.” (PEIXOTO, 2008, p. 159)

São as palavras de Simão que proporcionam o encontro entre pai e filho.

Interrompi uma história que o meu tio contava e que nem ele ouvia. Abri a caixa de sapatos e chamei-o. Não precisei de fazer-lhe nenhuma pergunta. Admirado, triste de repente, segurou algumas medalhas.

Foi nessa manhã que soube que o meu pai morreu longe da minha mãe, exausto, no mesmo dia em que eu nasci.

Ao ouvir 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. 164)

Inicia-se aqui a busca pela sombra do pai desaparecido, pelo pai ignorado: “E morreu. Deixou de respirar e de pensar. Não deixou de ser meu pai.” (PEIXOTO, 2008, p. 165). A partir de agora só existirá paz no momento em que eles tornarem-se um só.

Essa união só é possível após a descoberta de um espaço físico que se torna muito importante na narrativa: o cemitério de pianos. A descoberta se dá por meio de uma necessidade, quando o neto e seu tio são convocados a repararem um piano avariado. Assim, o jovem narrador carpinteiro é levado a abrir uma porta que jamais tinha sido mexida em sua oficina. Fato esse que o leva a conhecer o velho e empoeirado cemitério de pianos, onde são guardadas as peças e pianos antigos. É dentro desse espaço que o neto vai descobrindo cada vez mais os seus antepassados.

Podemos considerar o cemitério como sendo um lugar obscuro; somos capazes de dizer que existe uma relação entre o cemitério de pianos (espaço escondido, trancado) com um porão. Logo, utilizaremos os conceitos de Bachelard para nos ajudar a uma interpretação: “No porão também encontraremos utilidades, sem dúvida. (...) Mas



ele é a princípio o *ser obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas.” (BACHELARD, 2005, p. 37.)

À entrada da oficina, à direita, havia uma porta fechada, tapada pelo tempo e por cadeiras a que faltava uma perna, por tampos de mesas e outros restos que se foram acumulando num monte desordenado. Nesse início de tarde, eu e o meu tio afastámos tudo e, como não sabíamos da chave, fui eu que arrombei a porta com dois pontapés na fechadura.

O cemitério de pianos. A minha mãe evitava falar dessa divisão fechada da oficina. Se o fazia, dizia sempre que não havia lá nada que me interessasse. Quando essa explicação deixou de ser suficiente, falou-me de sustos. Disse:

- Há sustos lá dentro.

Com dez anos, essa explicação chegava-me. Depois, passaram verões e invernos. Deixei de fazer perguntas. Havia uma porta fechada à entrada da oficina, lentamente tapada por tábuas, por trastes, e eu não pensava nisso. (PEIXOTO, 2008, p. 31)

É no cemitério de pianos que Francisco Lázaro conheceria os seus antepassados, como foi acontecendo quando ele, descumprindo a ordem da mãe, resolveu entrar lá.

Nas primeiras vezes, a voz da minha mãe, repetida pela memória, voltava a dizer-me as palavras de quando eu era criança e lhe falava daquela porta fechada na minha oficina. Depois, aos poucos, fui-me convencendo com as palavras do meu tio:

- O teu pai iria ficar tão feliz se aqui estivesse.

E comecei a acreditar que, qualquer que fosse a ideia da minha mãe: proteger-me, proteger a lembrança do meu pai: eu estaria a respeitá-la porque estava a dar uma vida nova aos sonhos do meu pai, da mesma maneira que estava a dar uma vida nova às peças mortas daqueles pianos. (PEIXOTO, 2008, p. 35)

A partir dessa “união” entre Francisco Lázaro corredor e seu filho, os dois narradores parecidos, narrador pai e narrador neto começam a confundir-se dentro da narração. A separação que era feita por linhas em branco, em alguns determinados momentos deixa de existir, misturando os dois narradores, como se fossem uma mesma pessoa, em uma espécie de fusão.

O meu tio dizia todas as palavras que pensava. Era de manhã. O meu tio interrompeu uma palavra depois da primeira sílaba quando a minha vizinha entrou a correr:

- Pa...

Larguei as ferramentas em cima do banco, dei as chaves da oficina ao meu tio e passei pela minha vizinha. O caminho até casa foi feito rápido e foi lento. A porta da rua estava encostada. Num canto da cozinha, a Marta era pequena e estava sentada numa cadeira, séria, com os pés no ar, e havia uma mulher que tomava conta dela. [...] A Maria tinha acabado de nascer (PEIXOTO, 2008, pp. 185-186).

Alguns fatos chamam atenção nesse trecho, como, por exemplo, a presença do tio, sendo ele Simão, faz com que as primeiras linhas sejam narradas pelo neto. Todavia, o filho que nasce chama-se Maria, que viria a ser a irmã mais velha de Simão. Uma explicação plausível para este fato seria que o neto, ao chamar a filha de Maria, estava querendo homenagear a tia. No entanto, na continuação do relato, a versão soará como falsa:

Só muito mais tarde percebi que alguma coisa tinha mudado no rosto do meu tio. Só muito mais tarde percebi que, a partir de certa altura, todos os seus gestos e todas as suas palavras eram fragmentos de uma despedida.

As minhas filhas eram pequenas. Faltavam poucos meses para nascer o Simão. [...]

Parado no centro da carpintaria, o meu tio ficava muito sério: o olho esquerdo aberto, a ausência do olho direito tapada pela pálpebra branca, lisa, fundida com a pele do resto: e dizia-me que ia nascer um menino (PEIXOTO, 2008, p. 189).

Como sabemos, Simão ficou cego em um acidente no quintal de casa envolvendo o seu irmão Francisco Lázaro. Fica agora a presença dos dois narradores juntos no mesmo espaço de narrativa. Sem a divisão de nenhum recurso físico, neto e pai tornam-se um só nesse momento da narrativa. Notamos que isso tudo ocorre após o neto tomar ciência de quem é seu pai, ao conhecer o seu passado, ele fica mais próximo de seu avô, chegando a confundirem-se, a tornarem-se um só.

E esse fenômeno vai sendo recorrente no restante do livro, como podemos observar no episódio do nascimento de Simão:

Quando cheguei a casa, quando entrei no quarto, a minha mulher tinha já o Simão nos braços. As nossas filhas rodeavam-na e eu aproximei-me da felicidade. Segurei a felicidade nos meus braços.

No dia seguinte, meu tio não chegou à oficina de manhã, nem a meio da manhã. Não chegou na semana seguinte, nem no mês seguinte, nem no ano seguinte, nem nunca mais. O tempo passou. Durante o resto de minha vida, durante todos os dias que haviam de passar até ao domingo em que morri naquela cama de hospital, nunca mais voltei a ver o meu tio.

O piano que começou a arranjar era a parte de mim que ainda esperava. 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, pp. 196-197).

Notamos novamente a mistura entre pai e neto como narradores. O piano, nesse caso, pode funcionar como uma metáfora para os próprios personagens, “o piano que

começou a arranjar era a parte de mim que ainda esperava” (PEIXOTO, 2008, p. 197). A ausência fica presente até depois de sua morte, de algo que não foi completado, não foi consertado. Esse fato leva ao pó, à igualdade dos outros pianos, sem destaque. Nota-se também a presença da morte, porém é uma morte temporária, visto que o piano/personagem será consertado assim que o filho voltar. Por isso também o cemitério de pianos é um lugar tão importante, significando uma espécie de portal atemporal. Segundo Jean Chevalier, em seu *Dicionário de Símbolos*, de 2001:

A porta simboliza o local da passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além... (CHEVALIER, 2001, p. 734)

É ainda em Chevalier que encontramos uma relação direta entre a significação do portal no catolicismo (fato recorrente em *Cemitério de Pianos*): “Nas tradições judaicas e cristãs, a importância da porta é imensa, porquanto é ela que dá **acesso à revelação**” (CHEVALIER, 2001, p. 735).

É lá dentro que está a solução para que esses pianos voltem a encantar, a emitir sons. O cemitério funciona como uma espécie de refúgio, de isolamento, de possibilidade de solidão. Solidão tão necessária para uma reflexão, um devaneio. É em uma citação de Bachelard que recorreremos para uma elucidação sobre a importância destes momentos em solidão:

“E todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los.” (BACHELARD, 2005, p. 29).

Esta solidão é que proporciona o devaneio. A casa é o lugar da segurança, lugar de reviver lembranças para se reconfortar. É através dessa imagem e desse espaço que o narrador reproduz as memórias; é de dentro do cemitério de pianos que ele vê o mundo a sua volta; e é a partir do cemitério que ele faz suas reflexões, as quais só são permitidas na calma e paz daquele esconderijo, como se o mundo lá fora não pudesse invadir essa fortaleza, ainda que o narrador esteja ligado ao mundo exterior.

Mesmo sem pianos para consertar, havia manhãs e tardes em que eu entrava no cemitério de pianos para ficar sozinho. [...] E olhava para os pianos, e pensava.

Olhava para os pianos mortos, lembrava-me de como havia peças que ressuscitavam dentro de outros pianos e acreditava que a vida poderia ser reconstruída dessa maneira. (PEIXOTO, 2008, p. 272).

Essa relação *pai x filho*, mesmo quando existe a proximidade física, não se dá por completo, não é plena. Existe sempre um conflito entre os participantes. Percebemos uma complexidade entre os envolvidos na realização de algum tipo de afeto:

E parecia já um homem porque me disse:  
 - Está com medo de morrer?  
 E parecia um rapaz porque, quando eu estava de pé, quis abraçar-me.  
 Disse-lhe:  
 - Eu não sou de abraços.  
 Em frente um do outro, ficámos a debater-nos de braços esticados, sem que se conseguisse distinguir qual de nós era o homem e qual era o rapaz, quase a abraçarmo-nos (PEIXOTO, 2008, pp. 282-283)

Aqui está uma passagem importante, na qual percebemos a distância entre pai e filho, essa incompletude existente entre os dois, essa necessidade de refazer no presente os erros cometidos no passado. Essa culpa do filho maratonista pode ser notada quando, em uma montagem da fragmentação, lemos o seguinte trecho:

“corro  
 [...] o mais depressa que consigo, 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, corro  
 [...] o mais depressa que consigo, corro” (PEIXOTO, 2008 pp. 114-115-116).

Essa tentativa de desertar através da corrida, essa impossibilidade de não ter para onde fugir, não alcançar a paz, não ter sossego, gera no filho um mal que o corrói, que o desespera. Ele tenta alcançar a sua tranquilidade por meio da corrida.

Como afirma Irene Graça Tomás Afonso, em sua dissertação *O olhar do fotógrafo: imagem e memória em Cemitério de Pianos*, publicada em 2011:

Em Cemitério de Pianos, encontra-se, em nossa opinião, modelarmente consumado esse desejo, transversal à obra do autor, de devolver ao presente o passado, exumando-o e encontrando-o quase sempre incorrupto. Não são as memórias espectrais e fantasmagóricas aquelas que o romance disseca – são, antes, as visões estáticas que cristalizam obsessivamente o momento capturado (AFONSO, 2011, p. 5).

Acreditamos que não se trata apenas de devolver um passado ao presente, mas também que é necessário conhecer o passado para que se construa um presente melhor.

A partir do quilômetro vinte e sete, acompanhamos o martírio de Francisco Lázaro, a sua luta para manter-se em pé e terminar a maratona, cruzar a linha de chegada e registrar o seu nome para sempre em Portugal. Aqui o maratonista começa a fazer relatos acerca do filho, e faz uma relação interessante, uma comparação entre o seu filho e o seu pai, no caso filho e avô:

O nosso filho estava: está: nesse lugar antes de nascer, talvez misturado com a terra, com o céu, com o sol. Talvez ao lado do meu pai, talvez a ver-me através dele. Os olhos do meu pai a serem os seus, os seus olhos a serem os olhos do meu pai: a mesma escuridão, a mesma luz incandescente (PEIXOTO, 2008, p. 245).

Esse trecho evidencia a consciência da fusão de pai e neto em uma só pessoa, nesse “limbo” sem espaço definido, que pode vir a ser o cemitério de pianos. Conforme a memória vai lhe apresentando as dificuldades da vida, Francisco Lázaro vai sendo castigado também pelo sol. Essa dupla perturbação vai piorando de acordo com o tempo que vai passando. Os desgastes com o pai, a culpa por ter tirado a visão do irmão e a graxa espalhada pelo corpo vão fazendo com que o corredor se desestabilize.

o meu pai a chamar-me

no meu corpo a perder a forma de correr; nos meus cotovelos a já não serem um ângulo recto, a serem figuras descoordenadas, cada um dos meus braços, sozinhos, destacados do corpo, a tentarem sobreviver, a tentarem agarrar-se a qualquer imagem invisível que os amparasse; as minhas pernas a caírem sobre a estrada em cada passo, a espetarem-se na estrada sob o desequilíbrio do meu próprio corpo um peso que nunca desaparece (PEIXOTO, 2008, p. 246).

A partir desse momento, o narrador maratonista passa a enfrentar os seus piores medos. É então que percebemos que ele está à beira da morte. 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.

Ele ficou parado a ver-me com o seu olho firme, feito de ferro, e disse: deixaste-me cego. Fui atravessado por essas palavras que apenas me disse duas vezes, mas em todos os dias, desde aquela tarde, quando ainda era pequeno, quando a minha voz já tinha mudado, quando nosso pai começou a ficar doente, quando morreu [...] tenho um peso

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

A seguir, Francisco Lázaro corre em direção à morte, e seu pensamento vai unindo todos os três narradores, todos os três maestros desse moderno concerto. Pai, filho e neto vão se juntando, todos fragmentados, na junção dos pensamentos quebrados e interrompidos de Francisco Lázaro: “filho no dia em que morreu” (PEIXOTO, 2008, p. 248), “o céu desfaz-se sobre Estocolmo filho o céu desfaz-se sobre Estocolmo antes de nascer” (PEIXOTO, 2008, p. 250), “filho. Sinto-te na palma da mão, por baixo da pele da tua mãe. Nos seus olhos, vejo os teus.” (PEIXOTO, 2008, p.251) “pai pai tenho de ir ao encontro do meu pai” (PEIXOTO, 2008, p. 252).

A percepção do pai sobre a morte de Francisco Lázaro durante a maratona reforça essa ideia de união entre os três:

O Francisco cai exausto. O seu corpo deitado é rodeado por pessoas. As minhas filhas, o Simão e a minha mulher levantam-se das cadeiras e correm para a telefonia, como se pudessem entrar dentro dela. Tenho de ir ao encontro do meu filho (PEIXOTO, 2008, p. 298).

Essa ligação é tão grande, tão relacionada que em muitos momentos os narradores estão juntos dentro da mesma passagem. A ideia de ressurreição está bem clara na passagem que transcrevemos a seguir:

Olhava para os pianos mortos, lembrava-me de como havia peças que ressuscitavam dentro de outros pianos e acreditava que a vida toda poderia ser reconstruída dessa maneira. Ainda não estava doente, os meus filhos cresciam e tornavam-se nos rapazes que, havia tão pouco tempo, eu próprio tinha sido. O tempo passa. 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 parte dele continuava a viver em mim, ressuscitava-a todos os dias nos meus gestos, nas minhas palavras e nos meus pensamentos. Uma parte do meu pai ressuscitava quando me via ao espelho, quando existia e quando as minhas mãos continuavam tudo aquilo que ele, secreto, tão próximo e tão distante, tinha começado. Então, pensava que havia uma parte do meu pai que me permanecia em mim e que entregava aos meus filhos para que permanecesse neles até que um dia a comessem a entregar aos meus netos. (PEIXOTO, 2008, pp. 272 – 273).

“Ainda não estava doente, os meus filhos cresciam e tornavam-se nos rapazes que, havia tão pouco tempo, eu próprio tinha sido.” (PEIXOTO, 2008, p. 272). Aqui temos a presença do narrador avô, uma vez que é ele o narrador doente, morto. Contudo, na frase mais à frente, “Então, lembrava-me do meu pai: o seu rosto na fotografia, a caixa de medalhas” (PEIXOTO, 2008, p. 273), a voz narrativa pertence ao Francisco Lázaro neto, filho de Francisco maratonista. Fica claro que já houve uma mistura entre os dois narradores, assegurando a ideia de mescla, de ter partes de um funcionando dentro de outro. Aqui a ressurreição de um narrador em outro fica confirmada. Como podemos averiguar, é o próprio narrador quem nos elucida: “Éramos perpétuos uns nos outros.” (PEIXOTO, 2008, p. 273).

A semelhança entre os narradores se dá em vários momentos. Além de possuírem o mesmo nome, podemos destacar que todos são casados com mulheres com descrições parecidas e as suas esposas não têm seus nomes citados durante todo o romance; são tratadas apenas por *minha mulher*, *minha esposa*.

Reparemos em uma descrição da esposa do primeiro narrador:

A minha mulher passa. Não repara na agitação invisível e luminosa de notas de piano que deixa à sua passagem. Leve, passa com as mangas arregaçadas até aos cotovelos. Sem reparar, leva a claridade da manhã em seu rosto. [...] A minha mulher fica assim durante um momento. (PEIXOTO, 2008, p. 17)

Páginas à frente, temos o relato de Francisco Lázaro maratonista sobre a sua companheira:

Foi a minha mulher: as suas mãos, a voz, o rosto que sorria antes de ser beijado: foi a minha mulher: a minha mulher: que comprou um homem de estanho e guardou embrulhado num papel, escondido no fundo de uma caixa. (PEIXOTO, 2008, p. 90)

E por último quem aparece tratando a sua esposa por “*minha mulher*” é o terceiro narrador, Francisco Lázaro neto:

Neste caminho breve, eu sabia exatamente aquilo que encontraria no momento em que subisse ao poial e abrisse a porta: o rosto da minha mulher, corado, sorria-me: madeixas de cabelos que lhe caíam a testa, que lhe atravessavam o olhar, que lhe tocavam as faces: [...] (PEIXOTO, 2008, p. 156)

A forma de tratamento das esposas ajuda a confundir e a dar ideia de continuidade entre os três narradores.

Outro ponto de interesse à interpretação do texto levado pelos narradores, são as alusões à Bíblia. Essas referências já começam a ser apontadas ao leitor na página de abertura (que pode ser lida como um subtítulo para a obra). Temos uma palavra escrita em latim “*RESURRECTURIS*”, que significa “ressurreição” e nos denuncia a primeira das inúmeras referências bíblicas e uma possível chave de leitura para o romance.

Essa ideia de ressurreição vem ao encontro da nossa percepção de ciclo, já exaustivamente trabalhada durante este trabalho, pois a vida de um pai não acaba com a morte, mas se renova com o início da vida do filho.

Duas histórias encontradas na Bíblia referem-se ao nome Lázaro. A primeira passagem bíblica da ressurreição de Lázaro é um ponto importante para uma chave de leitura, e acudirá na elucidação das lacunas deixadas no decorrer do romance:

Estava, porém, enfermo um certo Lázaro, de Betânia, aldeia de Maria e de sua irmã Marta. E Maria era aquela que tinha ungido o Senhor com unguento, e lhe tinha enxugado os pés com os seus cabelos, cujo irmão Lázaro estava enfermo. Mandaram-lhe, pois, suas irmãs dizer: Senhor, eis que está enfermo aquele que tu amas. (Cf. João 11:1-57)

Assim como o Lázaro bíblico, o corredor narrador Francisco Lázaro também tem duas irmãs, Maria e Marta. A virtude de José Luís Peixoto se dá na mistura do personagem bíblico, com os três diferentes narradores. Como já sabemos, no início do romance, o primeiro narrador, Lázaro avô, está doente (assim como o Lázaro bíblico), o que reforça ainda mais a noção de frequência, de ressurreição. Logo, temos características da história bíblica misturando-se nos dois narradores.

Recorremos ao dicionário: a palavra “lázaro” significa aquele que tem chagas ou lepra, que está à margem da sociedade (Dicionário Aulete Digital). A partir desta inferência, do nome Lázaro derivam palavras pejorativas como “lazarento” e “lazareto”, que por sua vez são sinônimos de leprosários e/ou alguém que vive à margem da sociedade. O termo tem origem em uma parábola presente na Bíblia:

“Havia um homem rico que se vestia de púrpura e de linho finíssimo e que todos os dias se banqueteara esplendidamente. Havia também um certo mendigo, chamado Lázaro, coberto de chagas, que jazia à porta daquele, esperando alimentar-se das migalhas que caíam da mesa do rico; até os cães vinham lamber-lhe as úlceras”. (Cf. Lucas, 16: 19-31)



A parábola continua, e os dois morrem, o mendigo Lázaro é levado para o céu, enquanto o homem rico, que alimentava os cães primeiro que Lázaro, vai para o inferno. Com o passar dos anos, é interessante ver como as chagas do lendário Lázaro bíblico, aos poucos, foram sendo interpretadas como a doença lepra, o que associou o personagem à doença.

Não podemos deixar de lembrar que o maratonista português utiliza, em sua pele, uma pasta antes de iniciar a corrida:

graxa especial. É uma mistura de óleo e de sebo e de graxa. [...] Começo a espalhar a graxa pelo corpo. Mergulho os dedos dentro da lata cheia de graxa e, quando os deslizo pelas pernas, braços, ombros, faces, torno-me brilhante. O meu corpo transforma-se em músculos a brilhar. As mangas da camisola marcam uma linha onde a pele muda de castanha para branca. As minhas mãos espalham graxa sobre essa linha e dão-lhe brilho. É esta ciência que me vai fazer ganhar. (PEIXOTO, 2008, p. 92).

E este fato nos leva a crer que tenha sido um dos motivos de sua morte por insolação. Existe aqui uma possível interpretação e um intertexto ligado à Bíblia. Como vimos anteriormente, Lázaro leva as marcas do nome em sua pele.

Interessante lembrar que Francisco Lázaro maratonista sofre não só por ter sua pele ardendo pelo sol, mas seu corpo vai padecendo pela tortura e expiações da culpa que carrega.

Voltamos então à passagem onde Jesus trata da ressurreição de Lázaro:

E Jesus, ouvindo isto, disse: Esta enfermidade não é para morte, mas para glória de Deus, para que o Filho de Deus seja glorificado por ela. Ora, Jesus amava a Marta, e a sua irmã, e a Lázaro. Ouvindo, pois, que estava enfermo, ficou ainda dois dias no lugar onde estava. (Cf. João 11:1-57)

A esta passagem, relacionaremos ao Lázaro corredor, uma vez que a sua intenção é virar um herói nacional conforme evidenciamos a seguir: “Pensava no nosso filho como se falasse com ele e pensava nas corridas e pensava no que é ir a Suécia, representar o país na maratona dos melhores corredores do mundo: os Jogos Olímpicos.” (PEIXOTO, 2008, p. 92). Porém, torna-se um herói falho, que perece durante a sua maior provação. Francisco Lázaro só possui seu nome glorificado após o seu fracasso na maratona olímpica. O maratonista entra para a história por morrer

correndo, tornando-se conhecido para a nação portuguesa. O seu heroísmo não vem do seu sucesso, mas de sua derrota, de sua queda.

Assim falou; e depois disse-lhes: Lázaro, o nosso amigo, dorme, mas vou despertá-lo do sono. Disseram, pois, os seus discípulos: Senhor, se dorme, estará salvo. Mas Jesus dizia isto da sua morte; eles, porém, cuidavam que falava do repouso do sono. Então Jesus disse-lhes claramente: Lázaro está morto; E folgo, por amor de vós, de que eu lá não estivesse, para que acrediteis; mas vamos ter com ele. (Cf. João 11:1-57)

Neste momento da parábola bíblica, temos a certeza da morte de Lázaro. Assim como em *Cemitério de Pianos* conhecemos as duas mortes de Francisco Lázaro:

“Quando comecei a ficar doente, soube logo que ia morrer” (PEIXOTO, 2008, p. 20) e “Passou uma hora. O telefone tocou de novo. Eu tinha acabado de morrer” (PEIXOTO, 2008, p. 15). Essas duas passagens evidenciam a morte do primeiro Lázaro, o Lázaro avô, primeiro narrador desta jornada.

Já seu filho, Francisco Lázaro maratonista desfalece longe da sua casa, porém a família acompanha seu martírio pelo relato do rádio.

“Depois de pousarem o Francisco numa maca e de o levarem para o hospital, o locutor falou em morte. Disse que de certeza. [...] Mas o locutor voltou a falar em morte. Exaustão. [...] E o locutor falava com uma voz pesarosa. Já não havia domingo. A maratona tinha terminado” (PEIXOTO, 2008, p. 299)

Nesta mesma passagem bíblica, faremos referência ao terceiro narrador de *Cemitério de Pianos*, o Francisco Lázaro neto. Na passagem: “Assim falou; e depois disse-lhes: Lázaro, o nosso amigo, dorme, mas vou despertá-lo do sono.” traçamos um paralelo com a “sonolência” dele em relação ao seu passado. Sabemos que Francisco Lázaro neto não sabe nada sobre seu pai, e em um determinado momento é “despertado” para algumas questões sobre seus ancestrais, passando assim a reconhecer-se.

Chegando, pois, Jesus, achou que já havia quatro dias que estava na sepultura. (Ora Betânia distava de Jerusalém quase quinze estádios.) E muitos dos judeus tinham ido consolar a Marta e a Maria, acerca de seu irmão. Ouvindo, pois, Marta que Jesus vinha, saiu-lhe ao encontro; Maria, porém, ficou assentada em casa. (Cf. João 11:1-57)

Marta é uma personagem que durante todo o romance não perde sua fé. Assim como a Marta bíblica “perdoa” Jesus pelo atraso, a Marta de *Cemitério de Pianos* perdoa sua irmã Maria pela traição com o marido.

Disse, pois, Marta a Jesus: Senhor, se tu estivesses aqui, meu irmão não teria morrido. Mas também agora sei que tudo quanto pedires a Deus, Deus te concederá. Disse-lhe Jesus: Teu irmão há de ressuscitar. Disse-lhe Marta: Eu sei que há de ressuscitar na ressurreição do último dia. Disse-lhe Jesus: Eu sou a ressurreição e a vida; quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá; (Cf. João 11:1-57).

Há também a já mencionada citação bíblica, de um trecho do capítulo dezessete do Evangelho de São João, no qual se lê a seguinte passagem:

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 sejamos um como Nós somos Um. (PEIXOTO, 2008, p. 9)

Em *Cemitério de Pianos*, os filhos são a ressurreição dos pais. “Não rogo somente por estes, mas também por aqueles que, pela sua palavra, hão-de crer em Mim, para que todos sejam um só” (PEIXOTO, 2008, p. 9). Observamos aqui uma espécie de prelúdio da narrativa. Existe um pedido para que aqueles que hão de saber esta história pelo relato escrito, pela narrativa do romance, creiam não só nestes narradores, mas acreditem também que todos eles formam um só.

Podemos relacionar ainda o sofrimento sentido por Francisco Lázaro no caminho percorrido da maratona, com a desgraça de Jesus Cristo no percurso do Pretório até o Calvário, realizado na *via crucis*.

Francisco Lázaro também cai durante seu caminho, como podemos ver a seguir:

Os pés a tocarem o chão, a elevarem-me, a fazerem-me avançar. As pernas. Tropeço em mim próprio. Caio sobre as palmas das mãos

Quilómetro vinte e um

e levanto-me. Não posso parar. (PEIXOTO, 2008, p. 223)

Conseguimos notar uma semelhança com a história de Jesus Cristo, que assim como o nosso narrador-personagem cai na terceira estação da *via crucis* – Jesus cai pela

primeira vez (Cf.: Is 50, 5-7). Como sabemos da história bíblica, Jesus cai outras duas vezes durante o seu martírio: na sétima estação, onde o nazareno cai pela segunda vez (Cf.: Is 53, 4-5), e na nona estação, onde Jesus cai pela terceira vez (Cf.: Is 53, 8-9).

A segunda queda do narrador maratonista dá-se no quilómetro vinte e cinco da narrativa:

Caio: a minha face assente o chão, o sol a empurrar-me os ombros e a não deixar que me levante, agora, o tempo, os meus joelhos ardem, as palmas das minhas mãos sobre o chão, uma chapa incandescente, em brasa, o ar pesado e fervente que me preenche (PEIXOTO, 2008, p. 223).

E a terceira e última vez que Francisco Lázaro vai ao solo é ao completar o trigésimo quilómetro da corrida:

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 peito a respirar (PEIXOTO, 2008, p. 252).

Outro fator com o qual nos deparamos neste trecho é que Francisco Lázaro ao encerrar a sua maratona, cai exausto no chão pronunciando a frase: “tenho de ir ao encontro do meu pai.” (p. 252). Podemos interpretar isso como sendo também o sentido bíblico de Jesus Cristo crucificado ao final de sua *via crucis*.

Sabidamente Jesus Cristo era filho de carpinteiro, e ele próprio acaba exercendo essa atividade. Não por acaso, os três narradores também têm por profissão a carpintaria. A primeira relação com o ofício é demonstrada por Francisco Lázaro avô:

sentava-me numa pilha de tábuas e, sem ser capaz de ajudar nas coisas mais simples: aplainar o aro de uma porta, pregar um prego: ficava a ver o Francisco a trabalhar compenetrado, dentro de uma névoa de pontos de serradura. (PEIXOTO, 2008, p. 11)

Em seguida observamos a descrição do neto:

No meu banco de carpinteiro, as ferramentas estavam onde as tinha arrumado. O trabalho esperava-me no ponto exacto onde, no dia anterior, tinha decidido parar. Era de manhã e, quando segurava cada ferramenta pela primeira vez: o martelo, o formão, o serrote: sentia na palma da mão o início ameno de mais um dia. (PEIXOTO, 2008, p. 22)

E por último conhecemos a carpintaria pelos olhos de Francisco Lázaro maratonista:

Durante as manhãs e as tardes, tentava ver apenas as pranchas de madeira que carregava ao ombro e que estendia à minha frente, sobre o banco de carpinteiro, tentava ver apenas as ferramentas, apenas as linhas onde imaginava cortes, apenas os pontos onde imagina pregos espetados (PEIXOTO, 2008, p. 102).

Não menos relevante do que isso, logo no início do romance, temos outro aspecto que fortalece a comparação com o texto bíblico.

Na mesinha-de-cabeceira, sobre o tampo de ferro cinzento, 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 aberta. Mordido com toda a força que tinha e o Francisco surpreendeu-se por sentir pela última vez a minha força. (PEIXOTO, 2008, p. 13)

Os soldados romanos tinham como prática, para matar a sede dos homens que estavam crucificados, o uso de uma espécie de esponja embebida em água e pregada a um pedaço de pau, mesma técnica utilizada por Francisco Lázaro ao dar água ao seu pai no leito de morte.

Outro personagem que tem extrema importância no romance é Simão. Entretanto, Simão é um personagem difícil de identificar e definir. A sua presença é constante durante toda a narrativa, aparecendo em diferentes momentos. Tal qual os outros personagens, Simão também é um nome de referência bíblica. Como podemos perceber no seguinte trecho do livro sagrado: “Respondeu Jesus: ‘Aquele a quem eu der este pedaço de pão molhado no prato’. Então, molhando o pedaço de pão, deu-o a Judas Iscariotes, filho de Simão. (Cf. Jo 13: 26:)”.

Segundo esta passagem, Simão é o pai de Judas Iscariotes, ou seja, o pai do traidor de Jesus Cristo. Sua personalidade enigmática faz o leitor questionar-se a todo instante quem é essa figura, conforme Afonso:

“Numa narrativa onde proliferam mortos e memórias, ele é o único que constitui um verdadeiro espectro, encontrando-se presente em momentos e espaços onde seria empiricamente impossível estar. Será tio, irmão, afinador de pianos: em muitas destas aparições, a sua identificação inequívoca como Simão é problemática, sendo o seu olho vazado por um acidente na infância e o seu rosto sujo os únicos traços distintivos identificadores.” (AFONSO, 2011, p. 67)

Contudo, a presença de Simão, não só na narrativa como também na Bíblia, não é facilmente interpretada. Existe outra passagem, no Evangelho de São Marcos, em que nos é apresentada uma nova figura histórica chamada Simão. Vejamos:

Estando Jesus em Betânia, reclinado à mesa na casa de um homem conhecido como Simão, o leproso, aproximou-se dele certa mulher com um frasco de alabastro contendo um perfume muito caro, feito de nardo puro. Ela quebrou o frasco e derramou o perfume sobre a cabeça de Jesus. Alguns dos presentes começaram a dizer uns aos outros, indignados: “Por que este desperdício de perfume? Ele poderia ser vendido por trezentos denários, e o dinheiro ser dado aos pobres”. E eles a repreendiam severamente. “Deixem-na em paz”, disse Jesus. Por que a estão perturbando? Ela praticou uma boa ação para comigo. Pois os pobres vocês sempre terão com vocês e poderão ajudá-los sempre que o desejarem. Mas a mim vocês nem sempre terão. Ela fez o que pôde. Derramou o perfume em meu corpo antecipadamente, preparando-o para o sepultamento. Eu asseguro que onde quer que o evangelho for anunciado, em todo o mundo, também o que ela fez será contado em sua memória.” (Cf. Ma 14: 3-9:)

Lembramos aqui então a semelhança entre Simão e Francisco Lázaro, uma vez que ambos são irmãos. Todavia, nas referências bíblicas, os dois também possuem o mesmo problema: a lepra.

Outra semelhança entre o Simão bíblico e o presente em *Cemitério de Pianos* são os problemas físicos. Em *Cemitério de Pianos* Simão é cego, já na Bíblia é identificado como leproso.

A família é formada por Francisco Lázaro (primeiro narrador) e sua esposa. Esses, por sua vez, são pais de Marta, Maria, Simão e o caçula, Francisco Lázaro (maratonista). Seguindo este cenário, temos pai, mãe, duas irmãs e dois irmãos, totalizando seis personagens. Todavia não é o panorama que encontramos no poema presente na obra:

*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, 2008, p. 135)*

No poema apresentado, a família é composta por apenas cinco pessoas. Este fator de não reconhecimento do irmão ajuda a criar uma aura enigmática sobre a figura de Simão.

Talvez essa ausência à alusão de Simão se dê pelo fato de ele ser tão diferente da família, não só por sua imperfeição física (ser cego), mas também por ter um comportamento distinto do restante da família. Não podemos esquecer que Simão é o único a não compactuar com as agressões sofridas pela mãe por parte do pai. Simão possui a coragem e destemor que o singularizam, que o tornam diferente em relação aos demais.

Simão aparece sempre como sendo um ser inferior aos outros familiares, tendo sua importância familiar rebaixada. Podemos observar um exemplo disso no relato que o pai faz sobre o filho:

As tuas irmãs hão-de ser alguém e tu não hás-de ser ninguém. As tuas irmãs hão-de ter vergonha de ti. Duas irmãs que serão alguém a terem um irmão que não será ninguém.  
Ele virava-nos as costas. E subia para o quarto. Eu e a minha mulher ficávamos sem dizer nada um ao outro. (PEIXOTO, 2008, p. 266)

Ou como podemos ver na descrição de uma fotografia: “Estaremos para sempre naquele instante. O Francisco está muito sério. Tenho a mão sobre o seu ombro. Do lado, está a minha mulher entre as nossas filhas. Do lado do Francisco, está o Simão, afastado, quase a sair da fotografia” (PEIXOTO, 2008, p. 59).

O irmão cego parece não pertencer àquela família, estando sempre deslocado entre os familiares:

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 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. (PEIXOTO, 2008, p. 127)

Não raro no romance Simão aparece sempre como o alvo da ira familiar, mais precisamente do pai:

Numa dessa tarde, eu já tinha adormecido e acordei com uma lamúria estridente. A Maria vinha a empurrar a bicicleta do Simão e vinha a chorar [...].  
- Então, o que foi? – perguntou a minha mulher.  
A Maria não parou de chorar. Mais perto, notou-se que tinha a cara e o braço esfolados. [...]  
- Como é que caístes?

Tremeu sob a minha voz.  
 - O Simão não me avisou que a bicicleta não tem travões...  
 Levantei-me de repente. Arranquei um ramo do pinheiro que estava por cima de mim e fui à procura dele. (PEIXOTO, 2008, p. 171)

Apesar de não ter a intenção de prejudicar a irmã, Simão recebe a culpa por um ato que não lhe dizia respeito. E esses atos repetem-se durante toda a narrativa

O Simão não teve tempo, nem palavras para dizer. A nossa mãe, antes de agarrar a Maria pela mão e antes de entrar outra vez na cozinha, disse-lhe: quando o teu pai chegar, vais ver. (...)  
 No início da noite, o nosso pai entrou na cozinha e, assim que a minha mãe lhe contou, saiu para o quintal à procura do Simão. Não procurou muito. Encontrou-o colhido num canto da capoeira, a tapar a cara, mas sem esconder o terror nos olhos. O nosso pai tirou o cinto e, de encontro à parede suja da capoeira, bateu-lhe por onde o apanhou. (PEIXOTO, 2008, pp. 128-129)

A recusa de emprego do pai após o acidente que o deixou Simão cego é um fato impactante na relação de ambos.

No hospital, o doutor disse-lhe que podia voltar a fazer tudo o que fazia antes; mas quando o Simão falava de voltar para a oficina como aprendiz, o meu pai falava de muitas coisas e, sempre por palavras, mostrava-lhe que não podia ser. Pedia-lhe que esperasse um pouco mais e mudava de assunto. (PEIXOTO, 2008, p. 143)

Cabe aqui uma referência com a figura bíblica de Simão, o leproso. Por causa de sua doença as pessoas se afastam dele. O mesmo acontece com Simão em *Cemitério de Pianos*. A família o isola por não conseguir conviver com a própria culpa de tê-lo deixado nesta situação. Consequentemente, é excluído.

Simão é tratado por sua família como um coitado, um mendigo. Podemos observar um pouco disso no trecho a seguir:

A voz dele era calma e macia. Era a voz do meu irmão. Perguntava-me: ainda há alguma coisa que se coma na cozinha? Eu não precisava de responder. Voltava atrás e, se o meu pai já tivesse ido dormir, pedia à minha mãe comida para o Simão. O candeeiro de petróleo transformava os movimentos da minha mãe em sombras. Eu esperava um instante e ela colocava-me nas mãos um tabuleiro com uma refeição completa, coberta por guardanapos. Se o meu pai ainda estivesse acordado, era eu que, discretamente, refundia um naco de pão e qualquer conduto. (PEIXOTO, 2008, p. 117).

Em muitos relatos dos narradores, Simão aparece com muitas características de quem está a narrar uma história, tão parecidas como as marcas dos próprios narradores



do romance *Cemitério de Pianos*: “As manhãs passavam com o meu tio a contar histórias que, às vezes, repetia e que, às vezes, não terminava: passavam sob as histórias que o meu tio contava e que eu, às vezes não ouvia.” (PEIXOTO, 2008, p. 23). Ou ainda: “Durante as manhãs seguintes meu tio ficou em silêncio. Numa manhã, começou a contar uma história que nunca mais terminou e o tempo continuou a passar.” (PEIXOTO, 2008, p. 25). E também perceptível em: “o meu tio a contar histórias coladas a histórias coladas a histórias: correntes de palavras a serpentearem na carpintaria.” (PEIXOTO, 2008, p. 70).

Essas marcas são características relevantes de todos os Franciscos presentes em *Cemitério de Pianos*. As histórias são repetidas, são reeditas, revividas pelos narradores. E Simão também conta a sua versão da história.

Da mesma maneira, prestava atenção a todas as histórias que o meu tio contava. Quando se perdia em pormenores e começava a esquecer-se de contar o fim de alguma, eu perguntava-lhe o que tinha acontecido depois do ponto em que se afastara. Ele não estranhava meu interesse súbito pelas suas histórias e continuava. Nas histórias que o meu tio contou durante esses dias, percebi um pouco mais da minha própria história. (PEIXOTO, 2008, pp. 33-34)

Agora existe um interesse pelas histórias do tio. Conforme o narrador Francisco neto vai juntando a sua história com as que são contadas pelo tio, passa a existir uma significação para aquelas narrativas desconexas de Simão. Assim como o leitor de *Cemitério de Pianos*, que só reconhece a história do romance com a junção das narrativas de todos os narradores.

Na última parte do livro, narra-se a notícia da morte de Francisco Lázaro por exaustão durante a maratona. O momento da morte, da aniquilação, do desaparecimento do pai é um instante de finitude, de término, porém, ao mesmo tempo, essa morte não significa interrupção, mas continuidade. Ela se dá com a notícia do nascimento do seu filho. O final do romance dá-se do mesmo modo como ocorre o final da primeira parte, com o anúncio quase que simultâneo da morte e da vida com a continuidade sempre presente.

Não podemos esquecer-nos de que essas narrativas estão contaminadas por afetividade, raiva, vergonha, mas acima de tudo, pelo tempo, conforme observamos: “O passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, ‘intervalos heterogêneos incomparáveis’” (NUNES, 2000, p. 19).

Logo, não podemos acreditar friamente em tudo que nos é trazido pelos narradores, como fica claro a partir do trecho abaixo:

O tempo mistura verdade com a mentira. Aquilo que aconteceu mistura-se com aquilo que eu quero que tenha acontecido e com aquilo que me contaram que aconteceu. A minha memória não é minha. A memória sou eu distorcido pelo tempo e misturado comigo próprio: com o meu medo, com a minha culpa, com o meu arrependimento (PEIXOTO, 2008, p. 139).

Essa seja talvez a tônica do romance, a vontade de recontar a história, não propriamente como ela aconteceu, mas da maneira como cada um acha que ela aconteceu. E é através dessas histórias fragmentadas, circulares, entre pais e filhos, dessas linhas sem fim, que José Luís Peixoto cria uma atmosfera com um tempo todo particular.

## FINALE

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.  
José Luís Peixoto

Ao longo deste trabalho, o objetivo foi uma investigação de como se comportam os narradores presentes em *Cemitério de Pianos*. Para tal averiguação, utilizamos os conceitos de narrador presentes nas obras *A Retórica da Ficção* de Wayne Booth, *O Narrador Ensimesmado*, de Maria Lúcia Dal Farra, *O Tempo e Narrativa*, de Paul Ricoeur, entre outros.

No decorrer desta dissertação, houve a tentativa de mostrar o comportamento dos diferentes narradores presentes no romance de José Luís Peixoto. Pouco importando se são três ou dois narradores, o que mais se buscou neste trabalho foi a maneira de como eles estão estruturados, o seu comportamento dentro da obra.

O que se constatou foi que em *Cemitério de Pianos* os narradores não oferecem ao leitor uma brandura na hora da realização da leitura. Muito pelo contrário, os narradores destituem o leitor de seu lugar seguro, ou seja, esses narradores estabelecem uma desacomodação a quem os lê, exigindo um leitor pronto para se exercitar dentro da obra. O leitor que aceita essa proposta está prestes a um novo desafio. Ele recebe um papel diferenciado e se vê de maneira diferente diante da obra.

Os narradores de *Cemitério de Pianos* fazem uso de múltiplas linguagens dentro da obra, como poemas e fotos, que ajudam na contextualização e na identificação temporal e a qual voz narrativa a narração pertence.

Conforme Dal Farra nos aponta:

Se o romance deve dar a impressão de que a vida está sendo representada em toda a sua totalidade intensiva, a ação deve estar localizada no passado e o narrado – enquanto controlador da estória – não pode estar confinado ao lugar do seu discurso. Ele manterá os olhos abertos para os dois lados do tempo, adquirindo a flexibilidade necessária para se mover num circuito de ida e volta entre três elementos temporais: passado-presente-futuro. (Dal Farra, 1978, p. 22)

Em *Cemitério de Pianos*, estes três elementos temporais ganham uma intensidade ainda maior, visto que todas as vozes narrativas presentes no romance movem-se nesse circuito passado-presente-futuro.

Os narradores também se utilizam de diferentes estratégias, como a ausência de letras maiúsculas, juntamente com o desaparecimento da pontuação:

“Em vez disso, continuei a caminhar até a casa, como noite, como horas

através do calor de julho, a tarde

através do frio de dezembro, a noite” (PEIXOTO, 2008, p. 206)

Ou mesmo a abundância dela: “E nervoso. Engasgando-se nas. Palavras. E como se. Gaguejasse.” (PEIXOTO, 2008, p. 184) para algum tipo de efeito desejado ou mesmo para a marcação do seu estilo próprio.

São esses recursos, essas artimanhas que conquistam e ao mesmo tempo embaralham as expectativas do leitor. É a percepção dessa série de táticas similares, propostas por esses narradores, que desestabilizam o leitor, confundindo-o, intrigando-o quanto a presença no número de vozes narrativas. Essa caoticidade é proposital e o autor joga com ela para baralhar a percepção do leitor:

Às vezes, reparamos numa voz que fica para trás; depois, reparamos noutra que também fica para trás. Passamos como se não víssemos os seus rostos, mas vemo-los sem olhar para eles. (PEIXOTO, 2008, p. 95)

Ou ainda no trecho: “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). Esse jogo vai, ao mesmo tempo, informando e ludibriando o leitor.

Percebemos que o autor pensa em um leitor para sua obra, ou seja, podemos considerar que ele cria um leitor ideal para o seu romance. O leitor criado por José Luís Peixoto para *Cemitério de Pianos* é aquele que se conduz, que se cria e se recria durante a narrativa. Sobre isso afirma Ricardo Piglia: “A narrativa de vanguarda tem frequentemente tentado não apenas perturbar as nossas expectativas de leitores mas, até, criar leitores que esperam uma total liberdade de escolha do livro que estão a ler” (PIGLIA, 2006, p. 14). Embora exista o pensamento no leitor, é ele quem tem a liberdade de traçar o seu próprio caminho dentro do romance.

O que se observa em *Cemitério de Pianos* é que os narradores presentes necessitam da cumplicidade e boa vontade do leitor para que a obra ganhe maior valor de significação. Com a significação ampliada, o romance torna-se mais rico e cheio de interpretações, que por sua vez acentuarão o papel dos narradores diante da narrativa.

A importância dos narradores de *Cemitério de Pianos* não está na identificação de quantos são, o que fica proposto por José Luís Peixoto é justamente essa ideia de caoticidade presente no comportamento deles. É a perspectiva de integrar ainda mais o leitor dentro do livro. É fazer com que ele participe da maratona, indo e voltando através das páginas e do tempo.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**, tradução Jorge M B de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AFONSO, Irene Graça Tomás. **O olhar do fotógrafo: imagem e memória em Cemitério de Pianos**, 2011 - Universidade de Aveiro

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. **Capelas Imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI**. 2008.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 2<sup>a</sup> Ed. São Paulo: Ed. UNESP/Hucitec, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BÍBLIA Sagrada: O Antigo e o Novo Testamento. São Paulo: Sociedade Bíblica Internacional, 2000.

BOOTH, Wayne C. **A Retórica da Ficção**. Lisboa-Portugal: Arcádia. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro, 1980.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**, São Paulo: Ática, 1978.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. 6<sup>a</sup>ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIOT, T. S. **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira, São Paulo. Art Editora, 1989.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O Narrador do Romance**, Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da Consciência**, Recife. Editora McGraw-Hill do Brasil, LTDA. 1976.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção;** tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LOURENÇO, Eduardo. **A nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_, **O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português.** Publicações Dom Quixote: Lisboa, 1982, 2ª ed.

\_\_\_\_\_, **Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MACHADO, Irene A. **O Romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin.** Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.

MANN, Thomas. **A montanha mágica.** 3ª Ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

NUNES, Benedito. **O Tempo na Narrativa.** São Paulo: Editora Ática, 2000.

PEIXOTO, José Luís. **A Criança em Ruínas.** Lisboa: Quetzal, 2012

\_\_\_\_\_, **Cemitério de Pianos.** Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_, **Morreste-me.** Lisboa: Quetzal, 2012.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa.** São Paulo: Papyrus, 1994.

ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e problemas da obra literária.** São Paulo, Perspectiva, 1976.

WOOLF, Virginia. **The common reader.** Nova York, Harcourt, Brace, 1925.

#### **Internet e entrevistas:**

<http://www.alagamares.net/alagamares-informacao/artigos/cultura/407-entrevista-com-jose-luispeixoto>

<http://www.joseluispeixoto.net/>

## ANEXOS

*Árvore Genealógica*