

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

GABRIELA KIRST

**NARRADORES EM *CEMITÉRIO DE PIANOS*:
A INDEFINIÇÃO DOS CONTORNOS**

PORTO ALEGRE

2015

GABRIELA KIRST

NARRADORES EM *CEMITÉRIO DE PIANOS*:

A INDEFINIÇÃO DOS CONTORNOS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Línguas Clássicas e Vernáculas do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Licenciada em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Jane Fraga Tutikian

PORTO ALEGRE

2015

Dedico este trabalho a vocês, pai e mãe. Apesar do tardar da idade (a minha), do tempo muito além do razoável, vocês continuaram me apoiando. Não sei se sempre com esperanças de me ver formada, mas sempre comigo.

Muito obrigada!

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora, professora Jane Fraga Tutikian, por ter me aceitado como orientanda e, principalmente, por ter dito o que eu precisava ouvir para continuar este trabalho. E, é claro, por todo o incentivo!

Aos meus professores de literatura, em especial à professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, ao professor Antônio Barros de Brito Júnior e à professora Denise Mallman Vallerius, pelas ótimas aulas, pelas visões críticas de mundo e de literatura, fundamentais na minha formação. Ao professor Paulo Ricardo Kralik Angelini, pelas mesmas razões e por ter me apresentado José Luís Peixoto e o *Cemitério de Pianos*.

Ao pessoal do Dilza, muito especialmente à Mônica e à Nádia, pelo espaço que me ofereceram, pelo precioso convívio no ambiente escolar, por tantas coisas que pude aprender por lá, e que teriam se transformado num TCC muito diferente deste que aqui está.

Às minha amigas Sílvia, Paula e Marinez, por todas as trocas, conversas, apoio e carinho ao longo dos anos.

Aos meus filhos, Marcel e Joshua, por serem exatamente quem são e por compreenderem a minha falta de tempo para eles nos últimos meses.

À minha irmã, Júlia, importante interlocutora sempre, apesar da enorme distância geográfica que nos separa. Ao meu irmão, pelo apoio sempre, apesar de circularmos em universos tão diferentes.

Aos meus alunos de agora, pela compreensão por todas as aulas canceladas e pelas palavras de incentivo.

A **todos, todinhos**, os meus alunos, os que ainda são e os que já foram, por me ensinarem as mais diversas maneiras de ser, de ver, de aprender e de compreender, tão fundamentais na minha formação quanto todas as lições que possa ter aprendido durante os estudos.

- [...] senão tu vais ficar assim pra sempre!

...

- Vó, o que é "pra sempre"?

(conversa ouvida ao acaso numa
rua de Porto Alegre)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o efeito narrativo criado pelos narradores do romance *Cemitério de Pianos*, de José Luís Peixoto. A ideia do trabalho partiu do fato de que existe uma indefinição, na crítica leiga e especializada, quanto ao número exato de narradores do romance. Inicia-se o trabalho fazendo um levantamento teórico que embasa a análise: o narrador, em Wayne Booth; a personagem, em Antonio Candido; o espaço, em Roland Bourneuf e o tempo, em Adam A. Mendilow. Depois são apresentados alguns aspectos concretos do romance como o enredo, a estrutura do romance e um comentário sobre a controvérsia do narrador, com o objetivo de situar a discussão que segue, já que o romance tem uma construção bastante peculiar. Em seguida faz-se a análise do efeito narrativo, lançando mão de ideias de Umberto Eco, sobre o que ele chama de efeito-névoa. Constatase que, para compreender o efeito narrativo, é necessário fazer uma relação entre os narradores, que são também personagens, o tempo e o espaço, uma vez que esses três elementos estão estreitamente ligados. Por fim são analisadas algumas características das outras personagens, já que também contribuem para o efeito-névoa. Pode-se concluir que, neste romance, um número exato de narradores não pode ser definido e que este resultado é intencional por parte do autor do romance.

Palavras-chave: José Luís Peixoto, *Cemitério de Pianos*, narrador, efeito narrativo.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyse the narrative effect created by the narrators of *Cemitério de Pianos*, a novel by José Luís Peixoto. The idea for this work came from the fact that there is an indetermination, in lay and specialized critics, as to the exact number of narrators in the novel. We start by making a survey of the theories underlying the analysis: the narrator in Wayne Booth; the character in Antonio Candido; the space in Roland Bourneuf and the time in Adam A. Mendilow. Then we present the plot and the structure of the novel, and we comment on the narrator's controversy, in order to situate the discussion that follows, since the novel has a very peculiar construction. We continue with the analysis of the narrative effect, using Umberto Eco's ideas about what he calls the mist-effect. It appears that, to understand the narrative effect, it is necessary to establish a relationship between the narrators, who are also characters, time and space, since these three elements are closely linked. Finally some of the other characters' features are analyzed, as they also contribute to the mist-effect. It can be concluded that, in this novel, an exact number of narrators cannot be defined and that this result is intended by the author of the novel.

Key words: José Luís Peixoto, *Cemitério de Pianos*, narrator, narrative effect.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	UMA BASE TEÓRICA PARA A ANÁLISE DE NARRATIVAS	10
2.1	Narrador	10
2.2	Personagem	13
2.3	Espaço	15
2.4	Tempo	19
3	ALGUNS ASPECTOS CONCRETOS DE <i>CEMITÉRIO DE PIANOS</i>	24
3.1	O enredo	24
3.2	A estrutura	25
3.3	A controvérsia sobre o narrador	27
4	EXPLORANDO AS DOBRAS	31
4.1	O efeito narrativo	31
4.2	O tempo	36
4.2.1	Os tempos verbais e os advérbios de tempo	37
4.2.2	A angústia do tempo	39
4.3	O espaço	43
4.3.1	O espaço de vivência	44
4.3.2	O espaço nos objetos	46
4.3.3	O sótão e o cemitério de pianos	49
4.4	As personagens	51
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
	Referências bibliográficas	59

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta uma análise de alguns aspectos do romance *Cemitério de Pianos*, particularmente do narrador, do tempo e do espaço, além do efeito criado na relação que se estabelece entre eles. Dedico alguma atenção também às personagens e suas características gerais que contribuem para o efeito narrativo.

Quarto romance de José Luís Peixoto, jovem autor português, este romance foi publicado em 2006 e no ano seguinte recebeu, na Espanha, o Prémio Cálamo - Otra Mirada, atribuído ao melhor romance estrangeiro publicado naquele país. Peixoto tem já uma vasta produção literária, principalmente no gênero romance, com onze livros publicados até o momento. O primeiro deles, *Morreste-me*, foi publicado em 2000, seguido de *Nenhum olhar*, pelo qual recebeu o Prémio Literário José Saramago em 2001. Muitos outros prêmios se seguiram ao primeiro e seus livros já foram traduzidos para vários idiomas. *Cemitério de Pianos* foi publicado no Brasil pela editora Record.

Pode-se dizer, para começar, que um dos temas centrais deste romance é o tempo, pois conta a trajetória de uma família portuguesa ao longo de gerações. O tempo é um tema caro à literatura, o que não poderia ser diferente, visto que esta é uma questão fundamental da existência humana. É um tema recorrente nos trabalhos de José Luís Peixoto. No entanto, seria um pouco arriscado afirmar que este é o assunto do romance em questão. Lendo críticas e comentários a respeito deste texto, é muito interessante verificar a diversidade de interpretações e opiniões que existem sobre ele, seus temas, suas ênfases, seus pontos de vista. De fato, o interesse por este romance em particular surgiu de um "confronto" de interpretações. Como tarefa para uma disciplina, apresentei este livro em sala de aula, afirmando que os narradores são dois. Logo no início de minha apresentação, o professor da disciplina contestou, dizendo que, na verdade, são três. Intrigada, voltei a reler todo o romance e fui a procura de outras opiniões para tentar averiguar esta questão que, no entanto, não se resolveu. No texto encontrava evidências para uma e outra opinião, o que só fez acentuar a dúvida. Textos sobre o romance, críticas e trabalhos acadêmicos, também se dividiam. Quando o momento se apresentou de escolher o tema para o Trabalho de Conclusão de Curso, foi natural pensar em retomar este problema e este foi o ponto de partida.

No primeiro capítulo, *Uma base teórica para a análise de narrativas*, apresento algumas ideias de teóricos que escreveram sobre quatro elementos fundamentais da narrativa: narrador, personagem, espaço e tempo. Começo com Wayne Booth, que tratou do narrador

em sua obra *A retórica da ficção*, onde contesta certas concepções de narrador que foram muito difundidas e dá ênfase ao estudo do efeito narrativo criado por diferentes tipos de narrador. O segundo autor que apresento é Antonio Candido, que escreve sobre a personagem na obra *A personagem de ficção*, e da qual retenho principalmente a questão da incompletude do ser humano e como esta característica se transfere para o texto narrativo. Em terceiro lugar, trago um artigo de Roland Bourneuf, *L'organisation de l'espace dans le roman*, em que ele defende a necessidade de se aprofundar o estudo do espaço, principalmente no que tange à relação deste elemento com a organização interna da narrativa. Por último exploro algumas ideias de Adam A. Mendilow, que teorizou sobre o tempo, em *O tempo e o romance*, insistindo na questão da seleção que o escritor é obrigado a fazer para representá-lo. As ideias destes quatro autores, servem como base e ponto de partida para a análise que é feita no segundo capítulo.

No segundo capítulo, *Alguns aspectos concretos de Cemitério de Pianos*, apresento elementos concretos do romance que dão suporte à análise que segue: uma breve descrição do enredo, a forma como o romance está estruturado (item essencial para a discussão) e um comentário sobre a controvérsia acerca do número de narradores. No terceiro capítulo, *Explorando as dobras*, aprofundo a análise do efeito narrativo produzido na relação entre narradores, tempo, espaço e personagens. Para isto, lanço mão também de algumas ideias de Umberto Eco sobre o que ele chamou de efeito-névoa, apresentadas no seu ensaio intitulado *As brumas do Valois*. O objetivo deste trabalho é, portanto, procurar compreender como se constrói o narrador de *Cemitério de Pianos* em sua ligação com os outros elementos fundamentais da narrativa e qual o efeito narrativo que essa construção provoca.

2 UMA BASE TEÓRICA PARA A ANÁLISE DE NARRATIVAS

Uma narrativa, para ser tal, deve compor-se de alguns elementos fundamentais: tempo, espaço, personagem, narrador e enredo. Não pretendo, neste trabalho, enveredar pela análise do enredo, embora seja imprescindível lançar mão dele, não existisse e não haveria as demais categorias. Interessa-me, particularmente, a categoria de narrador, tratada de forma muito próxima à categoria de personagem, uma vez que no romance em questão elas se fundem e são responsáveis pela "confusão" com que se depara o leitor a certa altura do texto. Tempo e espaço serão tratados também, pois são os elementos que podem, ao mesmo tempo, esclarecer e confundir o leitor e conclusões a que pode chegar ao longo da leitura a respeito do narrador.

2.1 Narrador

Davi Arrigucci Jr., em um artigo no *Jornal de Psicanálise da SBPSP*¹, afirma que uma das questões básicas ao se contar uma história é "como narrá-la, de que ângulo narrá-la" (1998, p.10). Creio que é possível pensar no narrador como ponto de partida de uma narrativa, pois que ela só existe no momento em que alguém a conta. Nesse sentido, Arrigucci Jr. acrescenta que a "posição do narrador é o centro da técnica ficcional: quem é o narrador? De que ângulo ele fala? De que canais se serve para narrar?" (*ibid*, p.11). Ou seja, não apenas uma narrativa depende do narrador para existir, mas para ser o que é. O que o leitor lê e percebe dessa leitura depende de diversos outros aspectos ligados diretamente ao narrador - na mesma medida em que depende do leitor, considerando que o leitor é um espaço ocupado por pessoas de diferentes histórias, sensibilidades e conhecimentos.

A definição do dicionário eletrônico de Carlos Ceia para *narrador* é a seguinte: "**O narrador é a instância da narrativa** que transmite um conhecimento, [...]" e "[...] faz parte da narrativa"² (grifo meu). É fundamental, para tratar do narrador, estar ciente de que ele não é um elemento exterior ao texto e não se confunde com o autor. Ainda na definição de Ceia, "trata-se de um sujeito com existência textual". Portanto, é um sujeito tão fictício quanto as

¹ Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo

² Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>

personagens, que narra de dentro da própria história, posicionado de alguma forma em relação a ela.

Arrigucci apresenta ainda como aspectos básicos da técnica ficcional o que ele chama de problema do tom (que é a atitude que o narrador assume diante do que tem para contar) e o problema do ponto de vista, que também pode ser referido como foco narrativo (1998, p.11). Este diz respeito à "relação entre o narrador e o narrado, ou a enunciação e o enunciado" (*ibid*, p.12). Em outras palavras, trata-se da "articulação entre aquilo que é contado e o ato de contar" (*ibid*, p.13).

Partindo de Aristóteles, Davi Arrigucci Jr. aborda também as definições de sumário e cena, sendo o primeiro o modo indireto de narrar (contar os eventos) e a segunda, a dramatização cênica dos eventos (imitar as personagens) (*ibid*, p.13). Está implicada nesta distinção, uma outra, entre contar e mostrar, respectivamente. Tal distinção é explorada por muitos autores nas suas teorias da narrativa, assim como outras que a ela se vinculam: entre modo de narração indireto e dramatizado, entre geral e particular, entre relato sucinto e genérico ou particularidades concretas (*ibid*, p.14).

A questão da narrativa vem sendo discutida desde que se tem notícia de obras sobre o que mais tarde se convencionou chamar literatura (*Poética* de Aristóteles, por exemplo), e a questão do narrador sempre esteve incluída nessa discussão de uma forma ou outra. As opiniões são diversas o que provavelmente reflete, entre outros, o fato de a narrativa ter se modificado substancialmente ao longo do tempo. Norman Friedman, um dos autores mais importantes e mais citados em textos sobre esse assunto, propôs uma tipologia do narrador, que é, talvez, a mais difundida, pelo menos nas instâncias escolares. São dele termos como autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, narrador testemunha, narrador protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva entre outros. Conforme Ligia Chiappini Moraes Leite (2002, p.25), sua categorização baseia-se, em grande parte, na tendência do narrador a utilizar a cena ou o sumário na sua narração. Embora essa classificação seja muito popular, não me parece a mais adequada para o romance em análise, por isso busco o apoio teórico de outro autor importante nesta área, o americano Wayne Booth, principalmente por sua obra *A retórica da ficção*.

Segundo Booth, o autor não escolhe "se vai, ou não, afectar as avaliações dos leitores" (1980, p.165); ele o faz de qualquer forma "através da sua escolha de modo narrativo" (*ibid*, p.165). Essa maneira de perceber a narração parece-me bastante adequada a uma análise do narrador no romance *Cemitério de pianos*: mais do que discernir quem são, ou quantos são os

narradores no romance, é de maior interesse entender o efeito que a indefinição causa no leitor.

Booth critica classificações propostas por outros teóricos por considerá-las de pouca importância ou pouco úteis. Por exemplo, a tradicional classificação de ponto de vista "em três ou quatro tipos" (1980, p.165) é rejeitada por ele por serem apenas variações de pessoa e grau de onisciência e não darem conta das muitas diferenças possíveis entre pontos de vista que estariam classificados dentro do mesmo tipo. Ele, então, se propõe a "elaborar um quadro mais completo das formas que a voz do autor pode assumir" (*ibid*, p.166). Nesta linha de pensamento, considera que:

[...] dizer que uma história é contada na primeira ou terceira pessoa nada nos diz de importante, a menos que sejamos mais precisos e descrevamos o modo como qualidades particulares de cada narrador se relacionam com efeitos específicos. (*ibid*, p.166)

Abandonando, assim, a distinção fechada entre narradores de primeira e terceira pessoa, ele propõe uma série de "distinções funcionais" que se aplicam tanto a um quanto a outro. Para começar, distingue e define autor implícito, narrador dramatizado e não dramatizado e discute as diferenças de **efeito narrativo** que cada um provoca. Além disso, afirma que "o fato de autor implícito e narrador partilharem ou não crenças e características" (*ibid*, p.167) tem impacto sobre o efeito narrativo.

O autor implícito nada mais é do que o autor que transparece no texto - "director de cena, operador de marionetas ou Deus indiferente" (*ibid*, p.167) - e que não é, naturalmente, a pessoa real. Assim como o narrador, ele está no texto e não fora dele. É um *alter ego* criado pelo próprio escritor.

Um narrador não dramatizado pode sempre, de alguma forma, ser identificado no texto (seja como "eu", primeira pessoa, ou como "ele", terceira pessoa). É uma consciência que se percebe e que se coloca "entre nós e o acontecimento" (*ibid*, p.167) e que pode eventualmente se confundir com o autor implícito.

Booth observa que "muitas vezes, sentimos tanto interesse no efeito sobre a mente e coração do narrador, como em vir a saber que *mais* o autor tem a contar-nos" (*ibid*, p.167). Também é possível, penso, que tenhamos *mais* interesse no efeito que os fatos narrados têm sobre o narrador, do que na sequência dos fatos em si.

O narrador dramatizado, por sua vez, é definido como aquele que "se refere a si próprio como 'eu'" (*ibid*, p.168). Segundo Gilda N. da S. Bittencourt, esses são narradores que "se imiscuem no universo ficcional tal como uma personagem, e cuja participação além de ser perceptível, revela características pessoais, tornando evidente a sua posição ideológica"

(1999, p.109). Isto significa que mesmo um narrador distante, que não faz mais do que observar, se dramatiza em certo grau, no momento em que se define como "eu". Booth vai além, afirmando que certos escritores dramatizam de tal modo seus narradores que os transformam "em personagens tão nítidos como aqueles sobre os quais falam." (1980, p.168)

Tais narradores podem se apresentar sob as mais diversas formas, inclusive "muitos narradores dramatizados nunca são rotulados de narradores" (*ibid*, p.168). São aqueles que "são usados para dizer à audiência aquilo que precisa de saber, enquanto desempenhando ostensivamente os seus papéis" (*ibid*, p.168). Booth refere-se a estes como "narradores disfarçados" e acrescenta que poderíamos "dizer que, de certo modo, todas as falas, todos os gestos narram; [...]" (*ibid*, p.168). Em relação ao narrador dramatizado, Booth faz ainda uma distinção entre observadores e agentes narradores, "que produzem efeitos mensuráveis no curso dos acontecimentos" (*ibid*, p.169) e que, novamente, numa espécie de gradação, vão de um envolvimento menor na trama até o papel central. Esses mesmos narradores podem ainda se diferenciar pelo grau de consciência que têm de si próprios, inclusive como escritores, se é que o tem (*ibid*, p.171).

Pode-se entender daí que Booth considera que o que existe de fato não é exatamente uma distinção, ou uma fronteira precisa entre autor implícito, narrador dramatizado e não dramatizado, e sim uma espécie de gradação que tende mais para um ou outro. Portanto, um narrador não é simplesmente dramatizado ou não dramatizado, mas mais ou menos dramatizado ou não dramatizado.

Há dois elementos-chave, creio, no pensamento de Booth: a questão do efeito que as escolhas do escritor provocam no leitor e a questão do envolvimento do narrador com a história que conta (se olha o que narra de uma grande distância, se está diretamente envolvido na trama que narra ou se está em algum ponto a meio caminho).

2.2 Personagem

Para a análise da personagem, baseio-me na obra *A personagem de ficção*, coletânea que reúne quatro ensaios sobre este tema. No primeiro ensaio, o filósofo Anatol Rosenfeld coloca que, na leitura de ficção, o leitor se depara com "seres humanos de contornos definidos e definitivos" (1987, p.45), que vivem toda sorte de situações essencialmente humanas e com quem ele tem uma relação bastante ambígua, pois ao mesmo tempo em que vive com eles em

grande intimidade (por exemplo, acompanhando-os em situações em que ninguém mais os vê, em que estão a sós com seus pensamentos), mantém-se uma distância intransponível que apenas lhe permite contemplá-los. E assim como tem uma noção coerente dos seres humanos que o cercam e com quem convive, o que lhe permite ter com eles relacionamentos equilibrados e aceitáveis (no mais das vezes), também dos seres ficcionais tem uma noção coerente, embora os elementos de que dispõe para formar um conhecimento a seu respeito sejam muito mais limitados.

Paradoxalmente, como coloca Antonio Candido no segundo ensaio da coletânea, não é possível ter uma visão completa do ser humano. Fazendo uma interessante aproximação entre a percepção física e a espiritual, ele diz que:

Quando abordamos o conhecimento direto das pessoas, um dos dados fundamentais do problema é o contraste entre a **continuidade** relativa da percepção física (em que fundamentamos nosso conhecimento) e a **descontinuidade** da percepção, digamos, espiritual, que parece frequentemente romper a unidade antes apreendida. No ser uno que a vista ou o contato nos apresenta, a convivência espiritual mostra uma variedade de modos-de-ser, de qualidades por vezes contraditórias. (1987, p.55; grifos meus)

Ou seja, o conhecimento que se tem do outro é sempre incompleto, aproximativo, descontínuo. Daí a experiência de, por vezes, haver a surpresa a respeito de pessoas que se julga conhecer (e, às vezes, a respeito não do outro, mas de si mesmo). Candido reforça:

Esta impressão se acentua quando investigamos os, por assim dizer, fragmentos de ser, que nos são dados por uma conversa, um ato, uma sequência de atos, uma afirmação, uma informação. Cada um desses fragmentos, mesmo considerado um todo, uma unidade total, não é uno nem contínuo. Ele permite um conhecimento mais ou menos adequado ao estabelecimento da nossa conduta, com base num juízo sobre o outro ser; permite, mesmo, uma noção conjunta e coerente deste ser; mas essa noção é oscilante, aproximativa, descontínua. (*ibid*, p.56)

Antonio Candido chama atenção, reiteradamente, para o paradoxo (embora ele não utilize esse termo) entre a noção coerente que se tem dos outros seres humanos e a incompletude, ou oscilação, do conhecimento que se tem sobre eles. Porém, estou tratando aqui de personagens e posso perguntar como a ficção alcança representar esse paradoxo na elaboração das personagens. Existe, para fins desta discussão, uma diferença profunda entre seres humanos reais e os seres da ficção: nossa incompletude é imanente; a do ser fictício, por outro lado, "é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor" (*ibid*, p.58). O que o romancista faz, segundo Candido, nada mais é do que "retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes" (*ibid*, p.58). Para tanto o autor precisa estabelecer para

sua personagem uma estrutura elaborada, uma "linha de coerência" (1987, p.59) que será necessariamente simplificada por escolhas que ele se vê obrigado a fazer de um número limitado de elementos essenciais (por exemplo, gestos, frases, objetos significativos). O leitor tem apenas esses elementos para estabelecer uma ligação com a personagem e:

No entanto, a sua combinação, a sua repetição, a sua evocação nos mais variados contextos nos permite formar uma ideia completa, suficiente e convincente daquela forte criação fictícia. (*ibid*, p.58)

Percebe-se que, apesar de toda a limitação técnica imposta pela própria escrita, pode-se ter um ser fictício que se acredita carregar em si todas as contradições, oscilações e riquezas de um ser humano real ao mesmo tempo em que se o percebe "como um todo coeso ante a nossa imaginação" (*ibid*, p.59).

É claro que estou falando de personagens bem construídas e bem acabadas. A tendência a complexificar personagens, aproximando-as sempre mais do ser humano real é o que se observa na literatura do nosso tempo, onde se inclui o romance de José Luís Peixoto. Candido observa a esse respeito:

O romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista. (*ibid*, p.59; grifo do autor)

Creio que é possível ampliar essa observação para todos os elementos do romance: o narrador, que já foi discutido, assim como o espaço e o tempo, que vem a seguir.

2.3 Espaço

Para a reflexão sobre o espaço, tomarei Roland Bourneuf, estudioso canadense, como referência. No seu artigo intitulado *L'organisation de l'espace dans le roman*³, ele inicia comentando obras que trataram do espaço na narrativa e constata que, afinal, não se estudou, ou muito pouco, o espaço enquanto elemento constitutivo do romance, no mesmo nível que personagem, enredo e tempo. No mais das vezes, o espaço foi estudado em trabalhos consagrados a um autor específico, ou a uma época, tendência ou subgênero, permanecendo, portanto, parcial e servindo principalmente a "esclarecer a psicologia dos personagens ou as

³ A *organização do espaço no romance*. O texto original é em francês; todas as citações foram traduzidas pela autora deste trabalho.

ideias do autor"⁴ (1970, p.78). Ele adverte que não pretende, em um artigo, esgotar o assunto, mas tão somente abrir pistas para um campo a ser explorado. Tentarei seguir algumas dessas pistas para entender o que se passa em *Cemitério de Pianos*.

Bourneuf sugere que a questão do espaço no romance pode ser abordada de três perspectivas diferentes: sua relação com o autor, com o leitor e com os outros elementos que constituem a narrativa, salientando que na prática essas perspectivas frequentemente se entrecruzam. O autor cita a *Poética do espaço*, de Bachelard, como uma espécie de ponto de partida para uma intensificação dos estudos do primeiro tipo de perspectiva, que diz respeito, principalmente, à significação psicológica da representação do espaço, e que foi, segundo ele, o mais estudado.

O segundo tipo de perspectiva, para o qual este autor toma o romancista francês Michel Butor como referência, refere-se à relação entre o espaço que se abre por meio do texto e o espaço real, onde o leitor se encontra a ler. Em outras palavras, diz respeito à distância necessária entre o espaço real e o espaço da ficção. Bourneuf sustenta que o conhecimento do espaço real deve ser suspenso para que o conhecimento do espaço descrito no romance possa substituí-lo (*ibid*, p.81), e cita Michel Butor para explicá-lo:

"Le lieu romanesque est donc une particularisation d'un *ailleurs* complémentaire du lieu réel où il est évoqué." Ce phénomène de lecture fait comprendre pourquoi le voyage, ou plus exactement le "périple", constitue "le thème fondamental de toute littérature romanesque". D'où la nécessité pour le romancier de suggérer cet espace, d'assurer l'unité de ses diverses composantes, d' "organiser des parcours" en ne traitant plus ces décors comme des "lieux statiques", mais en utilisant leurs ressources dynamiques.⁵ (*ibid*, p.81; grifo do autor)

A terceira perspectiva, a qual Bourneuf considera ter sido quase totalmente ignorada até o momento, exige que se procure mais do que motivações psicológicas para o deslocamento das personagens. Segundo ele, é preciso "descobrir à qual *necessidade interna* do romance responde a organização do espaço"⁶ (*ibid*, p.82; grifo do autor). Ele questiona:

[...] l'espace doit être considéré au même titre que l'intrigue, le temps ou les personnages comme un élément constitutif du roman et sa présence appelle une série de questions: quels liens attachent l'élément espace aux autres,

⁴ Original: "éclairer la psychologie des personnages ou les idées de l'auteur."

⁵ Tradução: "O lugar romanesco é, pois, uma particularização de um *alhures* complementar do lugar real onde ele é evocado'. Este fenômeno de leitura permite compreender porque a viagem, ou mais exatamente o 'périple', constitui 'o tema fundamental de toda literatura romanesca'. Daí a necessidade, para o romancista, de sugerir este espaço, de assegurar a unidade de seus diversos componentes, de 'organizar percursos' não mais tratando esses cenários como lugares estáticos, mas utilizando seus recursos dinâmicos."

⁶ Original: "découvrir à quelle *nécessité interne* du roman répond l'organisation de l'espace".

quelles interrelations s'établissent avec lui et en quoi contribue-t-il à créer dans le roman une unité dynamique?⁷ (1970, p.82)

Bourneuf propõe então organizar as pesquisas acerca do espaço no romance nas perspectivas sincrônica e diacrônica, e

[...] suivant cinq axes principaux: description de l'organisation de l'espace; inventaire des procédés mis en oeuvre pour le traduire; ses fonctions dans le roman; sa nature et son sens; l'espace romanesque considéré como l'image d'une certaine conception du monde.⁸ (*ibid*, p.82)

Seguindo, na ordem, estes cinco eixos, se poderia, primeiramente, reconstituir a topografia, ou mapa geográfico do romance através do estabelecimento de ligações entre os dados espaciais, sempre fragmentários, para se chegar a uma representação gráfica. Esta ainda estaria por ser interpretada, tanto do ponto de vista dos lugares por onde circulam as personagens, quanto das mudanças ou continuidades dos espaços de um capítulo/cena a outro. Este segundo ponto de vista tende a ser mais útil à análise, segundo Bourneuf, pelo fato de acompanhar também o desenrolar do tempo da narrativa. Ele também aponta que "a maioria dos romances apresenta espaços 'encaixados'"⁹ (*ibid*, p.85), onde se desenvolve a parte mais visível do enredo, e outros ambientes, mais ou menos distantes que servem para "esclarecer o passado das personagens ou para introduzir novos mecanismos dramáticos"¹⁰ (*ibid*, p.85).

O segundo eixo de estudo do espaço diz respeito à descrição dos lugares, ou seja, dos procedimentos adotados pelo escritor que permitem ao leitor perceber que o espaço em que as personagens circulam é, por exemplo, amplo ou apertado, aberto ou fechado, agradável ou hostil. As possibilidades são infinitas e terão exigido do romancista escolhas de diversas ordens. Por exemplo, pode-se encontrar o espaço dado em um bloco, descrito com minúcia ao longo de várias páginas (*ibid*, p.86) ou disperso ao longo da narrativa, com descrições fragmentadas que seguem a movimentação das personagens. Da mesma forma, o escritor escolhe o enquadramento e o ângulo de visão que vai proporcionar ao leitor; ele decide sobre a luz e as cores, sobre o foco em certos elementos e a mera sugestão de outros, sobre diferentes planos. Ele também pode introduzir personagens estrangeiras ao enredo que trazem consigo diferentes perspectivas de espaço (*ibid*, p.87).

⁷ Tradução: "[...] o espaço deve ser considerado como elemento constitutivo do romance, do mesmo modo que o enredo, o tempo ou as personagens, e sua presença suscita uma série de questões: que elos ligam o elemento espaço aos outros, quais inter-relações se estabelecem com ele e em que medida ele contribui para criar uma unidade dinâmica no romance?"

⁸ Tradução: "[...] seguindo cinco eixos principais: descrição da organização do espaço; inventário dos procedimentos utilizados para traduzi-lo; suas funções no romance; sua natureza e seu sentido; o espaço romanesco considerado como a imagem de uma certa concepção de mundo."

⁹ Original: "la plupart des romans présentent des espaces 'emboîtés'".

¹⁰ Original: "éclairer le passé des personnages ou pour introduire de nouveaux ressorts dramatiques".

O terceiro eixo pretende "definir aproximadamente as funções do espaço, estudando-o em sua relação com as personagens e as situações, com o tempo, com a ação e o ritmo do romance"¹¹ (1970, p.87). Não é o acaso que faz com que certa personagem se encontre num porão escuro, caminhando numa rua de cidade grande ou pegando um trem para bem longe de seu ambiente familiar. Segundo Bourneuf, o espaço pode influenciar diretamente os eventos da narrativa, ao modificar a situação em que se encontram os protagonistas, ao aumentar ou diminuir as distâncias que os separam, ao condicionar a cena restringindo as personagens em seus movimentos, ou, ao contrário, dando-lhes espaço. Mudanças no espaço também podem indicar uma mudança no ânimo dos eventos e podem ser a deixa para interrupções na cronologia e a introdução de *flashbacks*, por exemplo. De qualquer forma, independentemente do fato de o espaço ter uma influência marcada ou não na cronologia, a simples presença do espaço sensibiliza o leitor para a passagem do tempo. E a forma como o escritor elabora essa relação está ancorada nos fundamentos estéticos da obra.

O quarto eixo do estudo sugerido por Bourneuf vai em busca da definição da natureza e do sentido do espaço romanesco. Ele refere-se à distinção entre espaços diretamente descritos, onde as personagens estão e onde as ações acontecem, e espaços imaginados, evocados pela consciência das personagens, e que podem estar ligados tanto a lembranças (passado) quanto a antecipações (futuro) (*ibid*, p.92). Sobre a fronteira entre esses dois tipos de espaço, ele observa que ela tende a "se apagar à medida que nos aproximamos do nosso decênio"¹² (*ibid*, p.92) no sentido de que a obra deixa de ser testemunho de uma realidade exterior para ir ao encontro da subjetividade "de uma consciência observante"¹³ (*ibid*, p.92). Este movimento, porém, faz surgir uma outra distinção: de um lado o espaço autônomo, de fronteiras bem marcadas, que pré-existe às personagens e continua a existir depois delas - e que pode ser denominado espaço-cenário; de outro lado, aquele que existe apenas pela intermediação da personagem consciente dele, e que se cria e se esvai ao mesmo tempo que a personagem - um espaço-sujeito.

Finalmente, o quinto eixo, ao qual todos os outros conduzem, seria o da concepção de mundo que se traduz por todas essas escolhas relativas ao espaço. Bourneuf questiona o clichê do espaço abolido pelos meios de transporte e de comunicação, lembrando que filósofos continuam falando, por exemplo, da distância que separa os indivíduos ou do abismo que separa nações ricas e pobres. E conclui assim seu artigo:

¹¹Original: "définir approximativement les fonctions de l'espace en l'étudiant dans ses rapports avec les personnages et les situations, avec le temps, avec l'action et le rythme du roman".

¹²Original: "s'effacer à mesure que nous rapprochons de notre décennie".

¹³Original: "d'une conscience observante".

Certes nous ne pouvons plus rêver sur les régions non explorées et sur les blancs des cartes de géographie, mais notre terre a toujours ses Amazonas et ses Tibets inaccessibles et pour le romancier, l'ailleurs commence au coin de la rue.¹⁴ (1970, p.94)

2.4 Tempo

Chego, enfim, ao elemento tempo, que é, sem dúvida, um elemento privilegiado pelos estudos da narrativa ficcional; inúmeros autores se dedicaram a ele, desde o ponto de vista dos tempos verbais usados para narrar até a questão filosófica aí envolvida. Baseio-me na obra de A. A. Mendilow, *O tempo e o romance*, para discutir esse tema.

A relação tempo x ficção, assim como qualquer outra que se estabeleça em um estudo de narrativa, é complexa. Assim como há vários espaços em jogo na feitura de um romance, há também vários tempos envolvidos: o tempo que se desenrola no romance, o tempo que o leitor leva para ler, o tempo que o escritor leva para escrever, o tempo de existência do texto, o tempo (época) em que o texto é escrito em relação ao tempo em que é lido, para mencionar apenas alguns. É importante compreender que a noção de tempo não é, de modo algum, única. Relacionada à palavra tempo, há uma infinidade de experiências, ou não experiências, de possibilidades e visões. Mendilow coloca que:

Em um certo sentido, o tempo pode ser considerado como absoluto; ou seja, não pode ser interpretado ou definido em termos mais fundamentais, sendo em si mesmo um dos aspectos primários ou irredutíveis de tudo no campo da experiência humana. Reciprocamente, pode ser considerado como relativo, ou seja, possui um valor cognitivo apenas enquanto relacionado a fenômenos sensíveis; é uma coordenada de todas as formas de existência, [...]. (1972, p.161)

Pode-se entender que há um tempo que, de certa forma, não nos diz respeito e não nos pertence. Contudo existem outros, não apenas um outro, que são estreitamente relacionados ao existir humano. E são esses os tempos envolvidos na narrativa. A diferença entre tempo real e tempo ficcional parece bastante óbvia. Contudo, menos óbvia é a relação que o leitor - que existe e lê no tempo real - e o escritor - que existe e escreve no tempo real - têm com o tempo ficcional. O nosso tempo de existência, assim como o tempo de existência de tudo,

¹⁴ Tradução: "É certo que não podemos mais sonhar com regiões inexploradas e com os vazios dos mapas geográficos, mas nossa terra tem ainda seus Amazonas e seus Tibets inacessíveis e para o romancista, o alhures começa na próxima esquina."

embora possa ser estimado, não pode ser definido de antemão. O tempo ficcional, por outro lado, está definido no momento em que o texto está pronto. Ele:

[...] implica a duração, uma passagem de tempo durante a qual as coisas permanecem ou eventos acontecem. Durante umas poucas horas de leitura, vive-se em imaginação um período de tempo que pode ser qualquer um, desde séculos até minutos. Como que contra o tempo levado para apreender, há o tempo que está sendo apreendido, isto é, a extensão de tempo coberta pelo conteúdo do romance. (1972, p.79)

Aí surge o problema de como fazer caber o tempo real, no tempo ficcional, de modo que se possa acreditar nessa ficção (condição para uma narrativa bem sucedida). Para o escritor, não existe a menor possibilidade de incluir, no seu texto, tudo o que acontece, para que este se torne verossímil: ele é obrigado a *selecionar* o que será detalhado e o que será apenas indicado, assim como acontece com todos os outros elementos. É inevitável, portanto, que a narração tenha lacunas de tempo de uma ação à seguinte, que vão depender da extensão do tempo ficcional.

Para que a narrativa funcione é necessário que o leitor possa compreender o tempo ao qual é confrontado na leitura, mesmo que seja um tempo muito diferente (ou até mesmo impossível ou inexistente) do da sua experiência real; por exemplo, um futuro longínquo ou uma duração muito superior ao seu tempo de vida. Esta é uma das principais questões discutidas por Mendilow: como se pode criar um sentimento de continuidade do tempo na ficção, apesar das lacunas de tempo incontornáveis no enredo? Diversas técnicas foram utilizadas por escritores ao longo da história da narrativa de ficção para tentar chegar o mais perto possível da realidade; alguns deles, como os naturalistas, acreditaram ter resolvido o problema da seleção "rejeitando ambos, o enredo e a estória" (*ibid*, p.86). Mendilow, porém, constata que o escritor não escapa jamais da seleção e todas as experiências e técnicas já experimentadas na tentativa de aboli-la, apenas empurraram-na "um degrau mais para baixo" (*ibid*, p.90). E assim volta-se à questão da limitação da linguagem, já discutida por Candido em relação à construção da personagem:

A linguagem não pode veicular uma experiência não-verbal; sendo sucessiva e linear, não pode expressar experiências simultâneas sendo composta de unidades separadas e divisíveis, seja de palavras ou de grupos de palavras, não pode revelar o fluir ininterrupto do processo de viver. A realidade não pode ser expressa ou veiculada - apenas a sua ilusão. (*ibid*, p.92)

Toda narrativa cobre um período de tempo mais ou menos extenso, o que já faz parte da seleção feita pelo autor. As lacunas, ou momentos não detalhados, ou simplesmente ignorados, existem sempre, não importando a quantidade de páginas para contá-la, ou o tempo ficcional. Mendilow faz uma conexão entre o grau de afastamento entre o tempo cronológico

e o tempo ficcional e "a transparência ou a densidade de contexto de um romance" (1972, p.81). Isto significa dizer que uma narrativa que cobre um tempo longo, precisa ser, necessariamente, mais seletiva com os eventos que narra e será, portanto, menos densa do que uma outra que cobre um tempo mais curto.

Um dos fatores que faz a extraordinária diversidade de textos na literatura é a maneira como diferentes escritores tratam essa discrepância entre tempos. Mendilow expõe algumas técnicas utilizadas, começando pelo exemplo de Henry James e Marcel Proust que, cobrindo um longo período de tempo em suas narrativas, expandem pequenos blocos de tempo, "de modo a dar uma impressão de plenitude" (*ibid*, p.81), para se aproximarem do andamento do pensar e sentir da existência real. Outros, cobrindo longos períodos, deixam as lacunas mais óbvias tratando de forma desigual diferentes momentos. Alguns escritores optam por restringir o tempo ficcional para "alcançar um efeito mais suave de continuidade" (*ibid*, p.83), usando *flashbacks* e episódios retrospectivos para suprir o conteúdo necessário à compreensão do enredo. Uma técnica que se sobressai em romances que se utilizam do fluxo de consciência, como é o caso, pelo menos em parte, do romance de que trata este trabalho, é a de transferir os eventos para o plano mental, pois aí:

[...] pode-se dispensar a seqüência cronológica ordinária e prosseguir mantendo a continuidade, pois êstes são válidos apenas por padrões externos, e não possuem nenhuma justificativa (exceto a conveniência do leitor) na evocação de processos mentais em que a memória associativa segue leis de seqüência puramente privadas e individuais. (*ibid*, p.83)

Uma outra questão abordada por Mendilow em sua obra é a relação entre os diferentes tempos envolvidos na existência do texto narrativo. Esta pode ser a relação entre a época/tempo em que o escritor escreve (e no qual está inserido historicamente) e o tempo dos eventos sobre os quais ele escreve (que podem ser contemporâneos a ele ou não). Em romances escritos em primeira pessoa, pode ser a relação entre o tempo em que, o que ele chama de autor presumido (ou pseudoautor) escreve e o "tempo em que os eventos registrados são dados como tendo ocorrido" (*ibid*, p.100). Pode ser também a relação entre o tempo do tema do romance (e não dos eventos) e o tempo do autor (*ibid*, p.105), ou seja, se o *tema* tratado na narrativa é contemporâneo ao autor.

Aqui um aspecto muito interessante relativo a essa questão vem à tona: porque o passado de uma narrativa pode ser percebido de maneiras diferentes pelo leitor, pode-se considerar que, em geral, ele não representa "um simples valor de passado, mas sim um complexo de seus diferentes graus" (*ibid*, p.108). Como o leitor percebe o tempo no/do texto que lê? Em geral, segundo Mendilow, existe "um ponto de tempo na estória que serve como

ponto de referência" (1972, p.108) e que o leitor representa para si como um presente imaginário próprio que ajuda a construir a ilusão de que está participando ou testemunhando os eventos ou a situação no momento em que acontecem. É a partir desse ponto de referência no tempo que o leitor vai perceber também o passado e o futuro. No caso dos romances que se utilizam do fluxo de consciência, o tempo traduzido como um presente fictício é revelado "como presente na consciência imediata" (*ibid*, p.106), das personagens, ou seja, ficcionalmente presente.

A questão da limitação da linguagem como meio de expressar a realidade é retomada mais adiante na obra de Mendilow. Ele explica que o dilema que inevitavelmente é enfrentado na comunicação verbal da realidade, porque "a letra mata, mas o espírito da vida pode encontrar expressão apenas através da letra" (*ibid*, p.166), é uma ideia central para a teoria da *durée*, de Bergson. Segundo ele, essa teoria levou a novas concepções em diversas áreas, entre as quais o universo da ficção:

Descartou-se como falso o fixar da personalidade através da descrição externa, através de rótulos, definições e listas de características. Ao invés, vê-se a personalidade à luz de sua renovação momento-a-momento, como o passado sempre-presente que muda conforme aumenta seu campo temporal em movimento, derrama-se dentro e através da formação a que denominamos ser humano. (*ibid*, p.167)

Igualmente o enredo se viu influenciado por essa teoria que indicou o caminho para a redução do tempo ficcional, ao mesmo tempo em que expandiu a duração psicológica das personagens, buscando representar "tôda a vida em um dia, tôda a vida em um momento" (*ibid*, p.167).

Não é preciso muita argumentação para que se compreenda a limitação da linguagem para expressar a realidade. Todos os elementos da narrativa são afetados por ela, de forma que ela não pode expressar mais do que uma ilusão da realidade. Mesmo assim, essa ilusão pode ser extremamente vívida a ponto de o leitor, às vezes, "viver" mais intensamente a ficção que lê, do que a realidade que vive. Talvez por isso mesmo a busca pela melhor expressão do humano tenda a se afastar cada vez mais da ideia de reproduzir a realidade, ao mesmo tempo em que procura meios de exprimir o que há de irracional nessa realidade. Mendilow, já no final de sua obra, avalia que nesses tempos, os autores:

[...] atordoam-nos, hipnotizam-nos, jogam-nos para fora dos canais da lógica formal, e assim intentam induzir em nós a recriação, através da intuição, do fluxo original de sensações e percepções que inunda sem pausa nossas mentes. (*ibid*, p.171)

Desde o tempo em que Mendilow, Bourneuf, Candido e Booth escreveram seus livros, a narrativa de ficção certamente avançou mais alguns passos nessa procura. Quanto mais próxima de nós, no século XXI, mais se aproxima da mente e no próximo capítulo espero mostrar como José Luís Peixoto faz isto no seu romance *Cemitério de Pianos*.

3 ALGUNS ASPECTOS CONCRETOS DE *CEMITÉRIO DE PIANOS*

Cheio de dobras, *Cemitério de pianos* não é um texto de fácil apreensão. Somente um olhar atento percebe o que se aloja por entre as dobras. O texto ondula, como a estrada por onde corre o Francisco em Estocolmo, assolado pelo calor: constantemente se perde o chão, se tropeça para logo retomar o equilíbrio.

A leitura propriamente dita não causa dificuldade: a sintaxe é regular e o vocabulário, corriqueiro. Repetições abundantes aproximam a linguagem da fala e do pensamento e pode-se estranhar, às vezes, uma pontuação pouco usual. Porém nada disso dificulta a compreensão. Na realidade, *Cemitério de Pianos* causa uma certa aflição, ou, talvez, vertigem, pois nada parece se encaminhar para uma solução, para um final, para uma conclusão. O romance "termina" com a morte de Francisco e o nascimento de seu filho, mas sabe-se que esse não é um final, dado que uma cena parecida com esta já aconteceu. E por isso se sabe que o que vem depois pode não ter um final feliz. Contudo, é possível que tenha, porque a história não é sempre a mesma, o romance não representa simplesmente um ciclo que se repete. Na periferia do enredo há indícios disso: as esposas não são as mesmas - têm características diferentes, vêm de lugares diferentes; a Marta-tia tem apenas uma filha, a Elisa - ou pelo menos, só se indica uma filha; os netos não têm duplos ao longo do enredo; Francisco maratonista tem uma amante, de uma casa "distinta", enquanto que do outro Francisco não se tem notícia de amante.

Pretendo fazer uma busca por alguns dos aspectos do texto que o tornam tão pouco evidente. Porém antes de enveredar por essas dobras do texto de Peixoto, quero delinear alguns aspectos concretos que podem ajudar a situar meu leitor.

3.1 O enredo

De forma bastante grosseira, posso dizer que o romance conta a seguinte história: Francisco criança (o menino vive só com a mãe, não conheceu o pai, não sabe nada sobre ele e não tem irmãos) herda a oficina que era do pai e começa a trabalhar nela na adolescência com a ajuda do tio; torna-se adulto, casa-se e tem filhos; os filhos crescem, formam suas famílias. Seu filho mais novo, também Francisco, trabalha com ele na oficina, que herda

quando o pai morre depois de uma longa doença. Francisco, o filho, é maratonista. Alguns anos depois da morte do pai, já casado e com um filho por nascer, vai para Estocolmo participar das Olimpíadas. Morre durante a maratona, no mesmo dia em que nasce seu filho.

Este enredo não é contado de forma linear, no entanto é possível discernir um certo intervalo de tempo contado no presente, que forma uma espécie de núcleo da narrativa. Este "presente" da história, ou presente histórico, cobre a semana e meia que antecede o domingo da maratona dos Jogos Olímpicos. De maneira fragmentada, ao longo do romance, acompanha-se o desenrolar deste período de dez dias (acidente da Íris; "minha mulher" vai pra casa da Marta, a Maria vai também para a casa da Marta, no domingo voltam pra Benfica de camioneta; o desenrolar da semana; no fim de semana seguinte a Marta aparece na casa da Maria; no domingo da maratona o Simão reaparece, escutam juntos a maratona pelo rádio; Francisco morre). Sabe-se que o período é esse por indicações esparsas no texto.

Entremeadas ao relato desse período, afloram memórias e divagações dos dois narradores. Francisco pai, à la Brás Cubas, narra quando já está morto; no presente conta o que está se passando com a família (principalmente a mulher e as filhas) que está em Lisboa. Francisco filho, por sua vez, narra no presente sua própria participação na maratona, desde a partida até o momento em que cai e morre. O clímax do enredo é a morte de Francisco, em Estocolmo, e o nascimento de seu filho em Portugal, coincidindo com o fim da narração.

O enredo, no entanto, tem uma importância restrita neste romance. O que seduz nesta narrativa não é uma sequência de eventos, que têm consequências que acarretam novos eventos. Os acontecimentos relatados não têm tanto a função de sustentar um enredo complexo, mas muito mais a de sugerir coisas a respeito das personagens: são relacionamentos, nascimentos e mortes que nos tocam profundamente, não pelo que provocam no mundo, mas pelo que provocam nas pessoas de quem trata essa história, que é uma história absolutamente comum.

3.2 A estrutura

O romance é dividido em sete partes (precedidas de duas epígrafes e da palavra *Resurrecturis* na primeira página) sem título e sem numeração, que, por convenção, chamarei de capítulos. Cada um desses capítulos é subdividido em muitas partes curtas, que podem ter

a extensão de uma única palavra até, aproximadamente, seis páginas. A estas chamarei de blocos e são demarcadas, no texto, por um espaço maior entre as linhas.

O fato de não haver números dividindo as partes do livro é mais um aspecto que acrescenta ao embaralhamento do que se apreende do enredo. Não é possível dizer, por exemplo, o fato Y acontece no capítulo X. Apenas se pode localizar um fato Y se se encontra a página exata em que aparece, pois o que é contado antes e depois não serve como baliza. Cada bloco fala de fatos, eventos ou temas diferentes daqueles do bloco anterior ou do seguinte, com raríssimas exceções. Quase tudo o que se diz é retomado em outros pontos do romance, às vezes no mesmo capítulo, às vezes em capítulos diferentes. Há uma espécie de alternância de diferentes assuntos ao longo da narração que, todavia, não é regular. Além disso, e mais importante, os eventos que ocorrem ao longo do romance não são apenas novamente mencionados, ou lembrados, mas de fato recontados. Como exemplo, cito um trecho narrado por Francisco pai:

Foi **essa terrina** que o marido da Maria levantou com as duas mãos. Segurou-a pelo prato, segurou-a à altura do peito e, com toda a força, atirou-a para o chão num instante de absoluto silêncio. (2008, p.163; grifo meu)

Mais adiante, o mesmo evento é narrado por Francisco filho, como se fosse a primeira vez que estivesse sendo mencionado: "Uma vez, com as duas mãos, partiu **a terrina** de loiça que estava sempre a enfeitar o centro da mesa da cozinha" (*ibid*, p.233; grifo meu). De fato, é a primeira vez que este narrador o menciona, mas o leitor já sabia desse acontecimento pelo relato do outro narrador.

Outra característica da organização do texto são as intercalações de fatos ou situações relatadas. No exemplo seguinte, uma situação é contada, intercalada pela narração de outras situações não diretamente vinculadas a ela:

Marta abre os olhos. Percebe que acordou. Endireita o corpo na cadeira. Faz um movimento com os ombros para acertar os ossos na carne dorida. Vira-se para a janela e, sem entender, vê o rosto da Maria, da Íris e da Ana no outro lado do vidro. Não compreende que possam estar ali. Sem confiança no olhar, fecha as pálpebras com força, desperta mais, volta a abri-las e volta a ver o rosto da irmã e das sobrinhas no outro lado da janela. Só então, sem saber o que pensar, se levanta rapidamente e se apressa a abrir-lhes a porta. (*ibid*, p.155)

A continuação segue quatro páginas depois:

De lado na porta aberta, a Marta cobre a entrada com o seu corpo. A Maria pousa a Íris no chão do quintal. Na manhã, na luz, notam-se já os pontos invisíveis onde o calor irá crescer. A Ana e a Íris encolhem-se e passam por uma frincha entre a Marta e a ombreira da porta. Entram na cozinha a correr, procuram a Elisa e o Hermes, procuram no corredor, procuram na sala de costura [...]. (*ibid*, p.159)

Apesar desse caos aparente, existe uma simetria, ao menos na distribuição dos capítulos, conforme se verifica no quadro abaixo:

"Capítulo"	1	2	3	4	5	6	7
Número de páginas	5 p.	72 p.	56 p.	57 p.	47 p.	48 p.	3 p.
Narrador	EU1	EU1	EU2	EU1	EU2	EU1	EU1
Lugar (como ponto de referência)	Lisboa	Lisboa	Maratona (presente); Lisboa (passado)	Lisboa	Maratona (presente); Lisboa (passado)	Lisboa	Lisboa

Quadro1 - Esquema da estrutura do romance

Percebe-se que o arranjo do romance, na sua macroestrutura, não é aleatório. As dobras da narração, evidentemente, também não são aleatórias ou casuais: a confusão que provocam no desenho são intencionais e cumprem um papel.

3.3 A controvérsia sobre o narrador

O narrador do romance é Francisco Lázaro. Ele se define como "eu", conta sobre si, sobre o que acontece em torno de si, com as pessoas de sua família, divaga. Fala de coisas ternas e coisas brutas, de amor e de violência. Porém, existem pelo menos dois Francisco Lázaro. Como é possível sabê-lo?

A primeira pista é uma diferença no modo de narrar que se percebe em alguns capítulos em relação aos outros. Nos capítulos 1, 2, 4, 6 e 7, o narrador identificado como EU1 no Quadro 1 (que daqui em diante passa a ser designado desta forma) se expressa de modo "convencional": os parágrafos começam com letra maiúscula e terminam com pontos finais. Nos capítulos 3 e 5 (que têm como narrador EU2, conforme o Quadro 1, e daqui em diante também passa a ser designado desta forma) tem-se pedaços soltos de parágrafos, que começam por letra minúscula, a meio da frase, terminando muitas vezes da mesma forma, sem ponto final.

Além disso, o leitor sabe, desde o início, que EU1 já está morto quando narra. É ele mesmo que nos adverte na linha de abertura do romance: "Quando comecei a ficar doente, soube logo que ia morrer" (2008, p.11), terminando este primeiro pequeno capítulo com a confirmação da advertência: "Eu tinha acabado de morrer" (*ibid*, p.15). Os dois capítulos

narrados por EU2, por outro lado, têm a indicação dos quilômetros que o narrador está percorrendo enquanto corre a maratona em Estocolmo, a qual está narrando.

Porém, para além destes aspectos visíveis e bastante evidentes de que há dois narradores diferentes, certos detalhes ao longo da narração põe o leitor em dúvida. E com um olhar cuidadoso, ao desdobrar o texto, percebe-se que é difícil, e provavelmente impossível, definir exatamente quantos Franciscos existem a narrar. Para se ter uma ideia da confusão gerada pelos narradores de *Cemitério de pianos*, trago alguns trechos de diferentes textos que falam sobre esse romance:

O Cemitério de Pianos, de José Luís Peixoto, compõem-se de episódios intercalados de forma não linear, que **narram, na voz de três personagens** e gerações diferentes, a história de uma família de Benfica, como se tratasse de um álbum desorganizado de fotografias de família, com lapsos temporais, saltos cronológicos, [...].¹⁵ (grifo meu)

Estamos perante **dois narradores**, Francisco Lázaro: o pai e o filho. O narrador principal é Francisco Lázaro, pai, que conta a história da sua vida, pelo meio, temos acontecimentos narrados pelo Francisco Lázaro, o filho.¹⁶ (grifo meu)

São **três narradores** (pai, filho e neto) em três tempos distintos, dois deles vivenciando a experiência da morte. (ANGELINI, 2008, p.128; grifo meu)

Observamos que existem **dois narradores** em primeira pessoa, personagens-protagonistas: Francisco Lázaro-pai e Francisco Lázaro-filho, *a priori*, dividem a narração no romance. [...]

A identificação dos dois narradores exige atenção para pormenores que, à primeira vista, podem passar despercebidos. Tanto é verdade que existem pessoas que acreditam encontrar não dois, mas três narradores: pai, filho e neto. (SUELOTTO, 2012, p.72; grifo meu)

Os dois primeiros trechos são oriundos de críticas leigas, os dois outros são extraídos de teses de doutorado em literatura: vê-se que a indefinição persiste qualquer que seja o nível de leitura que se faça.

As duas epígrafes do romance também fornecem indícios, se a elas se for atento. São antecedidas por uma página que traz unicamente a palavra latina RESURRECTURIS. Esta palavra é um particípio futuro simples, que significa algo como "para aqueles que ressurgirão"¹⁷. Mesmo não sabendo latim, não procurando esta informação e passando os olhos superficialmente pela página, o leitor pode adivinhar que o significado está relacionado

¹⁵ Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/15175001/Um-album-de-familia-no-Cemiterio-de-Pianos>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

¹⁶ Disponível em: <<http://chegacheio.blogspot.com.br/2011/05/cemiterio-de-pianos-de-jose-luis.html>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

¹⁷ Informação obtida em: <http://www.rusmetal.ru/vae_solis/resurrecturis.htm>. Acesso em: 01 mai. 2015.

a *ressuscitar* ou *ressurreição*. Este termo, efetivamente, vez por outra surge, discretamente, no texto:

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. [...] 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 certeza de que uma parte dele continuava viva em mim, **ressuscitava-a** todos os dias nos meus gestos, nas minhas palavras e nos meus pensamentos. Uma parte do meu pai **ressuscitava** quando me via no espelho, quando existia e quando as minhas mãos continuavam a construir tudo aquilo que ele, secreto, tão próximo e tão distante, tinha começado. (2008, p.272-273; grifos meus)

A primeira epígrafe, de Kazuo Ishiguro, fala sobre órfãos, sombras de pais desaparecidos e missão a cumprir:

But for those like us, our fate is to face the world as orphans, chasing through long years the shadows of vanished parents. There is nothing for it but to try and see through our missions to the end, as best we can, for until we do so, we will be permitted no calm. (*ibid*, p.7)¹⁸

A segunda, tomada do Evangelho de São João, poderia ser pensada como uma síntese do romance:

[...] como Tu, ó Pai, estás em Mim e Eu em Ti, que também eles estejam em Nós [...]. Eu neles e Tu em Mim, para que eles sejam perfeitos na unidade e para que o mundo reconheça que Tu Me enviaste e os amaste, como Me amaste a mim. Pai, quero que aqueles que Me deste, onde Eu estiver, também eles estejam Comigo [...]. (*ibid*, p.9)

É lícito pensar, com base nessas palavras, que o romance gira em torno da ideia de ressurgimento, de volta, de duplicação ou algo relativo a isso. Haverá talvez um pai (ou um filho) desaparecido, que deixa órfãos e sombras atrás de si? Haverá uma missão a cumprir? Que espécie de missão é essa? De que forma esse pai e esse filho estarão um no outro formando um? O que significará essa ressurreição? Naturalmente, o leitor vai compreender, ou fazer relações entre o texto e as epígrafes, na medida em que lê o romance e eventualmente volta a elas.

São, afinal, dois ou três narradores? Essa é a pergunta que está na base deste trabalho. Com as releituras, surgiu nova pergunta: por que não quatro? De início a questão se apresentava como um desafio: descobrir (e provar) se há 2 ou 3 narradores. Todavia, à medida que se relê *Cemitério de pianos*, essa questão se torna irrelevante. O próprio texto dá

¹⁸ Tradução: Mas para aqueles como nós, nosso destino é enfrentar o mundo como órfãos, por longos anos correndo atrás de sombras de pais desaparecidos. Nada se pode fazer quanto a isso a não ser tentar e realizar nossas missões até o fim, da melhor maneira possível, pois até fazermos isso, não teremos paz. (tradução da autora deste trabalho)

continuamente indícios de que não é isso que importa. A confusão é absolutamente intencional.

4 EXPLORANDO AS DOBRAS

Mesmo abdicando da "tarefa" de resolver a questão da quantidade de narradores, ainda é possível ponderar quem eles são e de que forma se relacionam entre si, com as outras personagens, com o tempo e com o espaço e também com o próprio texto. E a partir da pergunta: "qual dos Franciscos está narrando?", surge outra, estreitamente relacionada à primeira: "quando ele está narrando?". Esta, por sua vez, incita a pergunta: "onde?". Só poderei dizer "quem", se puder definir "quando", pois além de tratar-se de diferentes gerações da mesma família, ambos os narradores são Francisco e os nomes da maioria das personagens se duplicam, ou mesmo triplicam. E para definir "quando", visto que não se tem datas à disposição e que alguns eventos são contados mais de uma vez, tenho de recorrer ao "onde". Não ao espaço macro, a casa, a oficina, o caminho entre uma e outra, mas a um espaço representado em ínfimos detalhes, que podem, estes sim, indicar diferenças.

Antes de entrar nessa questão - "quem", "quando", "onde" - quero refletir sobre o efeito que essas aparentes sobreposições de narradores, tempos e espaços podem ter sobre o leitor do romance. Afirmo que *podem* ter, pois não creio que as escolhas narrativas feitas por um autor tenham exatamente os mesmos efeitos sobre todo e qualquer leitor do seu texto.

4.1 O efeito narrativo

Como já se observou no primeiro capítulo, o modo narrativo é um dos aspectos determinantes para o efeito que o texto tem sobre o leitor. Em *Cemitério de Pianos*, os narradores (não importa se são dois ou mais) se apresentam sempre como "eu". São muito específicos quanto a isso, fazendo questão de se identificar pelo nome. Esses narradores, dramatizados portanto, ora relatam eventos passados, em que são protagonistas, ora relatam eventos passados de que não fizeram parte ou de que fizeram parte apenas como "figurantes", ora falam de acontecimentos que estão ocorrendo no momento da narração. Neste último caso percebe-se uma diferença grande entre EU1 e EU2, dado que o primeiro, já estando morto, não pode mais ser protagonista dos eventos que narra no presente, enquanto que o segundo é o protagonista solitário do seu momento presente, já que está distante da família com quem compartilha todos os outros momentos dos quais se tem conhecimento.

Ao longo de todo o romance o leitor tem apenas o ponto de vista dos (dois) narradores. Eles contam e comentam atitudes, sentimentos e pensamentos próprios e de outras personagens, mas sempre a partir do seu olhar. Ao mesmo tempo, são muitas vezes críticos a respeito de si próprios, de suas atitudes e de seu comportamento. Os narradores dão ao leitor motivos para solidarizar-se com eles em certos momentos e para execrá-los em outros, tomando o partido das outras personagens. Em momento algum se apresenta um autor implícito se imiscuindo, chamando atenção, relativizando o comentário do narrador ou tentando influenciar o leitor de alguma forma. Do começo ao fim, o leitor está frente a frente com o narrador.

Para ampliar a discussão sobre o efeito narrativo, trago algumas ideias de Umberto Eco, expressas em um ensaio intitulado *As brumas do Valois*¹⁹ sobre a novela *Sylvie*, de Gérard de Nerval²⁰. Neste ensaio, Eco faz uma análise do *efeito-névoa* produzido pelo narrador da novela. O termo, que ele toma emprestado de Proust, designa o efeito causado no leitor pelas indefinições criadas ao longo da narração; no caso particular de *Sylvie*, as indefinições dizem respeito à ordem do tempo, à ilusão ou realidade acerca das mulheres que são o objeto de desejo do protagonista, ao embaralhamento das vozes que narram. Eco descreve da seguinte forma o efeito que o conto tem sobre o leitor:

Talvez aos vinte anos eu não soubesse dizê-lo assim: mas saía do conto como se tivesse os olhos empastados, não tanto como acontece nos sonhos, mas sim naquele limiar matutino em que despertamos lentamente de um sonho, em que se confundem as primeiras reflexões conscientes com os últimos vislumbres oníricos e se perde (ou ainda não se superou) o limite entre sonho e realidade. Sem ter lido Proust, sabia ter experimentado um efeito-névoa. (2003, p.34)

Ele mostra e discute como funcionam diferentes aspectos da obra de Nerval e como contribuem para criar este efeito. Depois de fazer uma advertência para que não se confunda autor empírico com autor implícito, que aparece no conto como estratégia narrativa, Eco explica a diferença entre enredo e fábula e como surgem as primeiras indefinições:

O enredo é o que é, ao lê-lo o temos sob os olhos. A fábula, ao contrário, não é tão evidente, e é ao tentar reconstruí-la que se criam alguns efeitos-névoa, pois não se percebe com exatidão, jamais, de que tempo a voz que narra estaria falando. [...] A fábula é reconstruída de forma hipotética. (*ibid*, p.37)

¹⁹ Ensaio publicado no Brasil como capítulo do livro *Sobre a literatura*, coletânea de ensaios de Umberto Eco.

²⁰ Gérard de Nerval é o pseudônimo de Gérard Labrunie, autor francês que viveu entre 1808 e 1855. A novela *Sylvie*, um dos textos mais importantes do autor, foi publicada pela primeira vez em 1853 na *La Revue des Deux Mondes* e no ano seguinte na coletânea de contos intitulada *Les filles du feu*. Informações encontradas em: <<http://www.site-magister.com/>> . Acesso em: 10 mai. 2015

Existe e persiste, pois, uma indefinição em relação ao tempo que é narrado que permite formular hipóteses a propósito da fábula, mas nunca retraçá-la com certeza.

Outro aspecto de *Sylvie* que contribui para o efeito-névoa é o jogo de vozes: as várias vozes do protagonista em momentos diferentes de sua vida e a voz do autor implícito (Nerval) que, possivelmente, se faz ouvir de tempos em tempos:

Durante catorze capítulos, nunca sabemos se quem fala está dizendo coisas ou se está representando alguém que fala de certas coisas - também não é claro, de início, se este alguém está vivendo ou recordando tais coisas. (2003, p.41)

Eco também comenta a respeito do confronto entre ilusão e realidade, que toma forma através da constante presença da cena teatral, que às vezes é real, às vezes representada pelo jogo de luzes da narração; porém adverte que o que se "coloca em questão (e daí um outro efeito névoa) não é a oposição entre ilusão e realidade, mas a fratura que atravessa os dois universos, e os confunde" (*ibid*, p.42).

As simetrias são outro traço do conto que desempenham um papel importante:

[...] as simetrias trabalham quase às escondidas do leitor, cada retorno de um motivo já mencionado provoca uma sensação de *déjà vu*, mas adverte-se apenas que alguma coisa, que acreditávamos ter possuído, nos foi subtraída. (*ibid*, p.45)

Ou seja, o leitor lê e entende - e assim cria uma imagem mental do que lê - apenas para, mais adiante, reformular essa imagem com a consciência de tê-la, agora, pontuada de lacunas. E isto faz com que contornos que pareciam definidos, se tornem imprecisos.

Todas essas indeterminações acabam por afetar a noção de tempo tida em relação aos episódios narrados. O avanço na leitura de *Sylvie*, leva a perguntar quando acontece tal ou tal episódio, se foi antes ou depois de tal outro episódio. Segundo Eco, é "a resposta inconsciente que o leitor busca para este quesito a que mais concorre para criar o efeito-névoa" (*ibid*, p.53). Portanto, há um conjunto de fatores que provocam o leitor a questionar constantemente sua compreensão do que lê. E o que não se pode deixar de considerar é que esta dúvida é cuidadosamente elaborada pelo autor que, intencionalmente, "nos despista e quer nos fazer perder a ordem dos tempos" (*ibid*, p.55).

Efeito-névoa é uma expressão perfeitamente apropriada para se falar de *Sylvie*, pois a bruma parece envolver constantemente o protagonista, parece fazer parte integrante da paisagem por onde ele circula. Para *Cemitério de Pianos* certamente haveria termo mais adequado, uma vez que nele, ao contrário, há muito sol, luz e claridade. Porém, o que interessa para este trabalho não é comparar diretamente os dois textos, nem criar termos literários, mas aproveitar algumas ideias de Eco a respeito dos efeitos que as escolhas

narrativas fazem surgir. E, embora sejam duas narrativas com características completamente distintas, as similaridades entre elas são suficientes para fazer uma aproximação. Mantenho, portanto, o termo *névoa*, que dá a entender a indefinição, ou melhor, não a indefinição em si, mas a dificuldade de discernir o desenho preciso dos contornos da fábula, exatamente como acontece no romance de Peixoto.

José Luís Peixoto, em *Cemitério de Pianos*, também se utiliza do jogo de simetrias, aliás de forma bem menos discreta que Nerval. Quando, na leitura, se encontra o primeiro paralelo, há uma **sensação** de *déjà vu*. Na medida em que surgem novos paralelos, a sensação se transforma em certeza e na percepção que, de fato, muitas coisas são recontadas ao longo do romance. Então vem a vontade de voltar no texto para verificar. Contudo, como não há uma referência de capítulos numerados e intitulados que ajudem na localização, nem uma cronologia linear dos eventos narrados, a localização de qualquer passagem específica é, no mínimo, difícil. Um leitor mais apressado provavelmente desiste de verificar suas suspeitas. O leitor mais paciente vai voltar e vai reler partes inteiras do romance (talvez mesmo, todo ele). Ao fazer isto, encontra novos paralelos, antes passados despercebidos, que apenas exacerbam o efeito-névoa e então avança na leitura rodeado de uma névoa que só faz se adensar mais e mais.

Há ainda um outro detalhe. Como existem (pelo menos) dois narradores, além de ficar a pergunta: "onde isso já apareceu?", também fica a pergunta: "quem foi que contou?". Por conta disso a indefinição que atinge os acontecimentos no texto de Peixoto, em relação ao tempo, é diferente daquela do conto de Nerval. Há episódios contados que parecem ser o mesmo, mas em que algo leva o leitor a desconfiar que aquilo aconteceu em outra geração, com um narrador que nem consegue distinguir com precisão quem é e se de fato existe.

Outro fator óbvio que contribui para o efeito-névoa no texto de Peixoto é o fato de um dos narradores já estar morto quando narra. Por mais que, na literatura do nosso tempo, isso já não seja mais algo inusitado, há sempre essa peça fora do lugar. É algo com que se tem de lidar ao longo de toda a leitura, principalmente porque esse narrador faz questão de nos lembrar dessa circunstância de tempos em tempos. O lugar de onde narra o segundo narrador (EU2) é ainda menos natural. O romance termina com a sua morte. Ele próprio narra (no final do capítulo 5), no presente, seus momentos finais: "caio sobre mim próprio [...] tenho de ir ao encontro do meu pai" (2008, p.252). Porém ele mesmo não narra a morte em si, como fez EU1. Em momento algum EU2 declara: "morri". Além disso, a morte de fato de EU2, é narrada por EU1, no passado: "Depois de pousarem o Francisco numa maca e de o levarem para o hospital, o locutor **falou** em morte" (*ibid*, p.299; grifo meu). Quando se chega neste

ponto, ao final do livro, é inevitável perguntar-se quem, afinal, estava narrando, a partir de que lugar e a partir de que tempo.

Já se viu que em *Cemitério de Pianos*, ao contrário de *Sylvie*, não há um autor implícito entrando sorrateiro no conto e embaralhando o jogo de vozes. No entanto, em dois momentos da narração, toma a palavra uma nova voz, a qual quero apenas sinalizar, que é totalmente estranha à narrativa. A Íris, neta mais nova de EU1 que não tem ainda três anos, entra sozinha no cemitério de pianos e inicia uma conversa com o avô (que já está morto). Em certo momento, já não é mais a Íris criança que fala com o avô que nem chegou a conhecer, mas uma voz que sabe de tudo, de tudo o que sempre esteve enterrado no coração do narrador, que nunca foi exposto, nem questionado. Como num transe, a pequena Íris se transforma em uma espécie de deus inquisidor e julgador e decorre daí um diálogo absolutamente insólito:

Levanta o rosto, olha para mim e diz:

- Estás a falar para quem?

Silêncio.

- Estou a falar para as pessoas que lêem estas palavras num livro.

- Se calhar, a minha mãe vai ler o livro, não é?

- Se calhar, vai.

- Como é que se chamam as pessoas que estão a ler o livro?

- Têm muitos nomes. Cada uma delas tem um nome diferente.

[...]

- Como é que te chamas, senhor?

- Eu?

Silêncio.

- Sou o teu avô.

A Íris sorri. A sua voz:

- Avô...

[...]

- Ninguém pode viver a vida dos outros. [o avô]

- 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.

- Ainda nem tens três anos, não podes falar assim. Nenhuma criança de três anos fala assim.

- Não posso? Não posso? Tens a certeza? Tu estás morto. Devias ser o primeiro a calar-te acerca daquilo que posso e não posso dizer. Tens medo de quê? [...] (2008, p.198,199, 200)

Mais adiante, cronologicamente alguns dias depois, segue mais um diálogo desses. Essa voz, encarnada na Íris, questiona todos os atos do avô, para com todas as pessoas com quem ele conviveu. Pode-se observar também que neste diálogo é mencionado o livro que está sendo escrito: é o livro que está sendo lido?

Particularmente, a sensação que tenho ao ler estes trechos é de uma espécie de encantamento, ou uma espécie de bolha no interior da narrativa, que se desfaz no momento em que a Íris deixa o cemitério de pianos para juntar-se aos outros. Possivelmente há como pensar nessa voz como a do autor implícito, que, embora pareça não querer se assumir como tal, escolhe um disfarce esdrúxulo para entrar em cena e confrontar sua personagem a todas as questões que o leitor, provavelmente, já se colocou, mesmo que inconscientemente.

4.2 O tempo

Retomando o aspecto tempo mais em detalhes, a primeira observação a fazer é a de que não há nenhuma data no romance. Um dado que o leitor imediatamente considera é o ano de 1912 em que foram realizados, de fato, os Jogos Olímpicos de Estocolmo e onde realmente morreu um maratonista português chamado Francisco Lázaro. Mas, além da advertência do próprio Peixoto no final do livro, de que a personagem do romance "baseia-se apenas circunstancialmente na sua história" (2008, p.303), nossa própria percepção nos previne de que os Jogos Olímpicos do romance são fictícios e não correspondem a nenhuma data precisa. Mesmo porque é possível levantar a hipótese de que há mais de um evento desses ocorrendo ao longo da narrativa.

Por outro lado, se não são datas, são outros tipos de marcações temporais que pontuam o texto. Domingos, por exemplo, são mencionados com frequência:

Era **domingo** porque estava sol, porque eu tinha decidido que não ia trabalhar, porque se ouviam poucos automóveis na cidade, porque o mundo parecia infinito, porque as minhas filhas tinham vestidos com laços que se atavam atrás da cintura e porque eu tinha dormido até ser acordado pelos sinos da igreja a chamarem as pessoas para a missa. (*ibid*, p.48; grifo meu)

A noção de domingo se vincula a dados sensoriais, inclusive invertendo a lógica de que certas coisas acontecem porque é domingo: aqui é domingo porque certas coisas acontecem. Os outros dias da semana também são mencionados ao longo da narração:

Casámos sozinhos.
Dois **sábados** antes, caminhámos juntos até a baixa. [...] Entrámos num armazém de montras com modelos vestidos com a última moda. [...] Foi esse vestido que ela estreou na manhã de **segunda-feira** em que nos casámos. (*ibid*, p.147; grifos meus)

Numa linha cronológica que abrangesse toda a duração da história, não haveria nenhum meio de localizar esses momentos, a não ser muito aproximadamente e apenas em relação a outros eventos. Porém, em uma escala bem menor, esse tempo definido pelos dias da semana se torna perfeitamente perceptível. A menção a dias da semana torna o relato, de certa forma, muito próximo da experiência cotidiana do tempo de qualquer pessoa. Há como imaginar um domingo, um sábado, uma segunda-feira qualquer, pois o ser humano carrega imagens mentais para os dias da semana. Pode, inclusive, visualizar como é um domingo, o que não é necessariamente verdadeiro para uma data.

O mesmo pode ser dito sobre os meses e as estações do ano, cujas menções no texto também se associam a sensações:

nas pedras do passeio. Estava frio, começava a última semana de janeiro. Havia gelo sobre as ervas: lâminas: que cresciam nos intervalos das pedras do passeio. Tinha as orelhas geladas. Tinha o nariz gelado. [...] (2008, p.219)

Na cozinha, há uma memória que faz a Marta sorrir. No mundo, toda a gente reconhece o sol. Julho. [...]. É sexta-feira. A tarde demora a terminar. Julho: tranquilidade luminosa. (*ibid.*, p.275)

Esses dados temporais indicam que a história não está solta no tempo, como às vezes pode parecer; ela apenas não se prende a uma cronologia medida. As personagens vivem num tempo concreto, feito de dias e noites, de manhãs e tardes, de domingos e segundas-feiras, de ontem, hoje e amanhã. Há dias que começam e terminam, como acontece na vida cotidiana de todas as pessoas e isto convence o leitor daquilo o que leu.

4.2.1 Os tempos verbais e os advérbios de tempo

Já foi brevemente mencionado, no capítulo anterior (Enredo), o uso dos tempos verbais pelos narradores de *Cemitério de Pianos*. A título de recapitulação, EU1 usa o presente para narrar o período (aproximadamente 10 dias) que compreende o dia seguinte à partida do filho Francisco para Estocolmo até o momento em que a família, reunida na casa da Maria em Lisboa, escuta pelo rádio a notícia de sua morte. Os blocos narrados por EU1 no presente intercalam-se com aqueles em que narra suas reminiscências no passado:

Quando a minha mulher **volta** a entrar na cozinha, **contraí** os músculos do rosto. **Diz**:

- A Marta convidou-me para ir passar o fim-de-semana a casa dela.

A Maria **continua** a comer, inclinada sobre o prato, em silêncio. (2008, p.76; grifos meus)

No bloco imediatamente seguinte:

Eu não me **admirava** quando **entrava** no cemitério de pianos para procurar alguma peça e, ao levantar a tampa de um piano, **encontrava** pilhas de romances de amor da Maria. Eu **sabia** bem que a Maria se **escapava** da mãe e **passava** horas sentada num canto do cemitério de pianos, inclinada sobre um livro que **pousava** sobre os joelhos. [...] (*ibid*, p.77; grifos meus)

EU1 narra já estando morto. Não há indicações de onde ele narra, mas os eventos que ele narra estão no presente, ele os narra como observador. Segue, na maior parte do tempo, os passos de sua mulher nas suas ocupações cotidianas, no trânsito entre as casas das filhas. Acompanha momentos de convivência entre ela e as filhas - às vezes conflitantes, às vezes harmoniosos - e os netos. Algumas vezes assiste a momentos solitários em que sua mulher está entregue aos próprios pensamentos.

Lembro que não há, em momento algum, um apanhado desse período, alguma palavra que reúna esses dias num bloco, que alerte o leitor de que se trata de uma sequência de dias. Este período é narrado ao longo de todo o romance, de forma fragmentada e fica a cargo do leitor reconstruir essa sequência. Na primeira leitura, é provável que o leitor perceba a conexão entre alguns desses momentos, mas dificilmente consegue estabelecer que se trata de uma sequência de dias. Porém, com alguma paciência, é possível retrazar essa sequência, porque o narrador diz em que dia da semana se está.

O uso de advérbios de tempo reforça o efeito narrativo criado pelo emprego do presente por um narrador que já está morto, pois ele está em algum lugar de onde vê o que acontece naquele exato momento:

Agora, a Íris está quieta e brinca com as bonecas. [...] A minha mulher volta à cozinha. Nas chávenas penduradas dentro do armário, na fruteira, [...], os seus olhos reconhecem a paz da manhã. [...] É **neste instante** que pensa no nosso filho Francisco, que partiu ontem de madrugada para a maratona, para os Jogos Olímpicos, como se partisse para uma ilusão. (*ibid*, p.19; grifos meus)

Como ele mesmo não participa dos eventos que narra, mas meramente observa, o leitor se sente compelido a fazer o mesmo: é como se estivesse assistindo a um filme em que essas coisas estão acontecendo.

O narrador EU2 procede da mesma maneira que EU1: relata no passado suas reminiscências, que se estendem da sua infância até o início da corrida em Estocolmo: "**Antes da viagem**, um homem que me **encontrou** à saída da oficina, **explicou-me** que a Suécia é mais fresca do que Lisboa" (*ibid*, p.93; grifos meus). No presente fala de si, em Estocolmo,

enquanto corre. Estas partes da narração são, em grande parte, divagações e acompanham o ritmo da corrida, tornando-se fluxo de consciência:

nem sequer possível. A verdade, como o silêncio, **existe** apenas onde não **estou**. O silêncio **existe** por trás das palavras que se **animam** no meu interior, que se **combatem**, se **destroem** e que, nessa luta, **abrem** rasgões de sangue dentro de mim. Quando **penso**, o silêncio **existe** fora daquilo que penso. [...] (2008, p.117,118; grifos meus)

EU2 relata situações em que não estava presente, assim como EU1, mas em que, ao contrário deste, ainda estava vivo, como, por exemplo, a ocasião em que sua mãe, sua irmã Maria e sua sobrinha Ana, vão visitar a outra irmã, Marta, que acabou de ganhar o Hermes:

A minha mãe caminhava como se avançasse sozinha e não houvesse mundo. A Maria e a Ana iam de mão dada. [...] Era ainda de manhã. Chegaram ao pequeno portão de ferro. (*ibid*, p.104)

Ele não estava junto das mulheres naquele momento, mas conta detalhes como se tivesse estado. Ambos os narradores têm um certo grau de onisciência. Isso faz pensar que talvez também EU2 esteja narrando de um lugar indefinido, já depois de sua morte. Esta suspeita, porém, somente pode ser levantada ao final do romance, quando se descobre que EU2 morre. Aliás, esta morte obriga o leitor a retomar tudo o que pensava ter compreendido.

4.2.2 A angústia do tempo

O tempo em *Cemitério de Pianos* adquire ainda uma outra dimensão que se revela por meio de indicações diferentes daquelas que acabo de expor. A menção a dias da semana, meses e estações, assim como o uso dos tempos verbais do indicativo, remetem a um tempo concreto, de calendário: um tempo regido por convenções humanas. Esta outra dimensão remete a um tempo que se aproxima daquele tempo absoluto, primário e irredutível do qual fala Mendilow (1972, p.161), e que cada personagem percebe de um modo bem particular, como se fosse um tempo interno. Trata-se de um tempo outro que o da narrativa, pois não situa fatos e acontecimentos e, conseqüentemente, não serve ao relato. Desta forma, essas sinalizações de tempo servem ainda menos para orientar a leitura, de um ponto de vista cronológico, do que aquelas já tratadas. Ao contrário, elas reforçam a sensação de confusão e embaralhamento, o efeito-névoa, pois o tempo que procuram expressar é indefinível. Porém, como são particulares, tornam-se, ao mesmo tempo, um elemento essencial para a construção das personagens.

Mendilow já chamara atenção para o fato de que o ser humano carece de um sentido específico para a percepção do tempo, que é, portanto, imprecisa e relativa (1972, p.162). Decorre daí que não há palavras precisas para expressá-lo: "a linguagem, consistindo de unidades limitadas, descontínuas, não pode representar satisfatoriamente [sic] o ilimitado e contínuo" (*ibid*, p.163). O texto revela uma angústia, com relação ao tempo, expressa pela voz dos narradores, que procuram formas de dizer aquilo para o qual não existem palavras. Sendo assim, o que está representado em palavras, não é o tempo em si, mas a angústia de tentar e de não poder dizê-lo:

Aceito naturalmente que, agora, o meu pai acabou de morrer; como, agora, a minha irmã Maria caiu de bicicleta no piquenique em Monsanto; como, agora, a minha sobrinha Elisa acabou de nascer; como, agora, estou aqui, parado neste instante, nesta passada, substituída por outra, substituída por outra. Onde a minha mulher estiver, este momento existe. É tão diferente e é exactamente igual, o mesmo. Onde a minha mãe estiver existe este momento que, para ela, dura muito mais ou muito menos tempo. Onde eu estiver. Aqui, nesta estrada. Aqui, onde poderia estar se fechasse os olhos. Todo o tempo, anos e décadas que vivi, que não vivi, que viverei e que não viverei existem neste instante. [...] (PEIXOTO, 2008, p.239)

Sente-se a aflição das personagens em não poder colocar em palavras algo que sentem e que percebem ser parte inescapável da vida. Todavia, em certos momentos, o que se revela já não é mais ansiedade, mas conjectura ou contemplação:

No corredor, a tarde começa a passar sobre os objectos. Não existe ninguém para vê-los ou ouvi-los e, por isso, o seu silêncio não é real. Talvez um grão de pó caia sobre a mesa por baixo do espelho. Talvez o espelho não reflecta nada. Talvez o tempo esteja parado. (*ibid*, p.167)

O relógio, objeto do qual se espera que atue como organizador do tempo, está discretamente presente ao longo do romance, porém se revela incapaz de cumprir sua função. Há um momento em que o narrador percebe que nem mesmo o relógio é confiável ao indicar o tempo. EU2 está em Estocolmo e é dia claro apesar de o relógio indicar quase onze horas da noite. Ele, enfim, compreende que não são os números a subjugar o tempo; ao contrário, é o tempo que os subjuga:

Eu estava certo de que o tempo respeitava os números do relógio. Eu estava certo de que os números do relógio eram o segredo e a mentira que todos usamos para acreditarmos em coisas simples. [...] E foi só nesse momento que percebi que nem os números podem dar certezas. O tempo existe entre os números, atravessa-os e confunde-os. É o tempo que determina os números, que os alonga ou encolhe, que os mata ou que permite que existam. Os números nada podem perante o tempo. (*ibid*, p.105)

Na sequência abaixo, o relógio aparece novamente e se percebe claramente que o tempo que ele indica não tem a menor ligação com o tempo tal qual é apreendido pelo narrador:

Virava-me para minha mulher e perguntava-lhe se estava bem. Olhava para o relógio, **o tempo era muito rápido**. Perguntava-lhe outra vez se estava bem. Acelerava um rugido do motor sem sair do lugar, olhava para o relógio, **o tempo era muito rápido**. (2008, p.37; grifos meus)

A minha mulher virou-se para trás para me ver sozinho, com os braços e com os olhos abandonados. E esperei. Olhava para o relógio. A manhã. A manhã com o tamanho de um verão. Toda a manhã. Olhava para o relógio. **O tempo era muito lento**. [...] (*ibid*, p.38; grifo meu)

Esta quase obsessão pelo tempo, em *Cemitério de Pianos*, evoca a vontade dos narradores de entenderem seu lugar nesta dimensão impalpável da realidade - talvez ainda mais do que no espaço e mesmo na sociedade. Há algo nesse tempo que o coloca fora do alcance de sua compreensão imediata e as constantes alusões a ele expressam essa dificuldade em apreender seu sentido:

Nas sombras imaginava segredos de um tempo, antes de eu nascer, que me seria proibido para sempre: a eternidade: e que, no mesmo instante, se tornava tão concreto e simples como os objectos que tocava todos os dias, como o caminho entre a casa e a oficina, como as memórias que tinha e que me guiavam. (*ibid*, p.33)

[...] pousei a fotografia na mesma prateleira baixa do armário e, num tempo que me será sempre desconhecido, num tempo parado dentro daquela fotografia, fiquei, continuei a olhar em qualquer direcção dentro daquele quarto, eternamente a olhar em qualquer direcção dentro daquele quarto [...] (*ibid*, p.244,245)

Penso que o que se desenha nessas constantes evocações ao tempo é a compreensão difusa de uma ligação fundamental entre tempo e vida, em que são, na verdade, as vidas urdidadas nessa trama o que realmente importa: suas conexões com outras vidas, e principalmente, os atos, os gestos, a vontade, o saber que as constroem e como essas relações moldam o conteúdo e a continuidade do tempo. E, silenciosa mas insistente, creio perceber uma pergunta que vaga do início ao fim do romance: "o que me pertence desse tempo?"

Existe ainda um outro elemento em *Cemitério de Pianos* que tem relação com o tempo: são as histórias contadas pelo tio e por Simão. É uma relação bastante sutil e bem menos aparente do que aquelas já discutidas. Entre muitas características em comum, o tio e o Simão são grandes contadores de histórias:

As manhãs passavam com 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. (*ibid*, p.23)

O que é bastante singular a respeito dessas histórias é que parecem estar presentes na narrativa simplesmente pelo que são, ou seja, histórias, não por veicularem informações necessárias à compreensão do enredo. A verdade é que nunca o leitor chega a saber do que

tratam. Elas são importantes por algo diferente, que o leitor pode apenas inferir na medida em que avança na leitura e encontra novas menções a essas histórias. A única coisa que sabe é que são histórias "sem fim e sem nexos, incompletas, incompreensíveis" (2008, p.220). Por isso mesmo, por serem intermináveis, e pela escolha das palavras, fica evidenciado que elas têm forte ligação com o passar do tempo:

Durante as semanas seguintes [à morte da mãe de EU1], o meu tio ficou em silêncio. Numa manhã, começou a contar uma história que nunca mais terminou e o tempo continuou a passar. (*ibid*, p.25)

Há um contraste entre a maneira como os dois narradores, de um lado, e o tio e o Simão, de outro, sentem a experiência do tempo. A angústia dos narradores parece não se manifestar nestes últimos; talvez eles a sintam também, mas tenham criado uma forma de conviver com ela. As histórias que contam podem ser um meio de apropriar-se do tempo ou, simplesmente, de fluir com ele. De certo modo, é como se o tio e o Simão fossem os únicos a compreender a dimensão inapreensível do tempo e para escapar da angústia preenchem-no com histórias:

Havia algumas semanas que a voz do meu irmão não soava no ar da carpintaria. Havia algumas semanas que os pontos de serradura: a levantarem-se, a pairarem como um universo: não eram tocados pela voz do meu irmão. Foi lentamente, já quase a meio da manhã, que disse algumas palavras. Dessas palavras soltas, espaçadas: quase apenas as suas sílabas: cresceram frases. Empilhadas como uma torre confusa, cresceram histórias. O meu irmão foi, lentamente, o rapaz que me contava histórias sem fim. (*ibid*, p.207).

Quer dizer, tudo o que se vive, tudo o que acontece, está enredado nessa dimensão do tempo que o homem não pode compreender e contar histórias talvez seja uma forma de trazê-la, justamente, mais para perto da sua compreensão. O tio e o Simão também parecem ser os únicos a compreender, talvez inconscientemente, que a vida é uma sucessão de histórias, que as pessoas surgem em meio a histórias e desaparecem em meio a histórias que já existiam antes delas e continuarão a existir depois delas:

Sabia todos os pormenores antes de acontecerem: as pessoas que chegavam à oficina, o meu tio a contar histórias coladas a histórias coladas a histórias: correntes de palavras a serpentearem no ar da carpintaria. (*ibid*, p.70)

Assim o tempo é um aspecto essencial neste romance, por todas as diferentes formas como se manifesta, pela forma como é tratado na narração e pelos efeitos que resultam. Parece ter algo de extraordinário, como se pairasse sobre todos os acontecimentos. Mendilow, em *O Tempo e o Romance*, faz uma referência interessante a Kafka. Ele afirma que Kafka "oferece sequências, retrata incidentes, mas suspensos em um vácuo temporal e não podendo

relacionar-se uns com os outros, exceto do modo mais geral, como partes de um movimento musical ou ritmo emocional" (1972, p.155). Em *Cemitério de Pianos* penso que talvez aconteça o contrário; talvez o tempo é que esteja suspenso em sequências e incidentes e suas diversas manifestações apenas se relacionam umas às outras de um modo geral, como partes de um ritmo emocional.

4.3 O espaço

Espaço e tempo não são elementos que se pode dissociar, nem na física, nem na literatura. É somente por meio de evidências no espaço que o homem percebe a passagem do tempo. Isto significa que para além das palavras que tentam dizer um tempo inapreensível, está o espaço onde essa passagem pode se tornar visível. Naturalmente esta não é a única função do espaço na narrativa. É na mudança de espaços, no deslocamento ou no surgimento de novos espaços que está o movimento que dá origem aos acontecimentos. E mesmo em um texto como *Cemitério de Pianos*, que não trata de grandes eventos, esse movimento existe. Por outro lado, a falta de mudança, a falta de deslocamento também tem sua função.

Tomando o romance como um todo, o leitor pode pensar no espaço como sucinto. O leitor dispõe de elementos suficientes para criar uma imagem básica dos espaços. Representa-se o necessário e suficiente para compreender onde estão, o que fazem, como se deslocam e o que pensam as personagens. Não há propriamente um cenário: não há como ver o entorno, não há como ver o horizonte, nem detalhes que não sejam relevantes para o enredo.

O fato de ser sucinto, no entanto, não significa que seja simples. Quero fazer duas distinções no tocante ao espaço. A primeira delas se manifesta entre a narração de EU1 e de EU2. A narração de EU1 está, na maior parte do tempo, confinada aos lugares onde as personagens vivem, moram, ou trabalham. Às vezes tem-se um vislumbre da rua, do espaço externo, que não se estende além do espaço de locomoção das personagens e que serve apenas como passagem para outro espaço interno. A narração de EU2, por sua vez, segue o trajeto da maratona e, refletindo o movimento da corrida, tem um caráter menos ordenado, mais "descosido". Enquanto corre pelas ruas de Estocolmo, fala daquilo que vê, que sente e que lembra.

A segunda distinção diz respeito a dois tipos de espaços que chamarei de "espaço de vivência" e "espaço nos objetos". O primeiro deles, mais óbvio, é o espaço amplo, onde as

personagens estão inseridas, onde evoluem e por onde se movem. O outro, é o espaço representado nos objetos e nos corpos; ou seja, são uma espécie de microespaços que, assim como as personagens, estão inseridos no espaço da vivência.

4.3.1 O espaço de vivência

Os lugares onde a vida da família Lázaro se desenrola são, basicamente, o bairro, Benfica; a oficina; o cemitério de pianos; a taberna; a casa da família; a casa (apartamento) da Maria e a casa da Marta (que, na verdade, são duas: a que fica perto da oficina e depois, a que fica na "terra de hortas"). Esses espaços não mudam ao longo de toda a narrativa; isto é, a estrutura e a localização, e principalmente a movimentação das personagens entre esses espaços, é sempre a mesma. O leitor (e as próprias personagens) "vê" sempre os mesmos lugares, não importa qual o narrador que esteja com a palavra:

[...] era um silêncio transparente que tombava sobre os últimos sons da tarde, quando eu saía da oficina, deixava o meu tio na taberna e caminhava sozinho para casa. (2008, p.156)

[...] Falei-lhe [EU1], depois, da oficina e de Benfica. Ficou parada a olhar para o espaço à sua frente como se, nesse ar invisível, pudesse ver as imagens daquilo que lhe dizia. Depois de um momento, foi ela que me falou da oficina e de Benfica. Era uma criança e ia levar o almoço ao pai, entrava na carpintaria e sentava-se com ele no cemitério de pianos. [...] Depois, vivia perto da oficina, estava casada e nasceu a sua filha mais velha: [...]. (*ibid*, p.174)

Isto acontece com todos os locais essenciais para a narrativa. Não houvesse outros indicadores, poderia-se pensar que o tempo também é sempre o mesmo. A sensação de imutabilidade é reforçada pelo uso constante, pelos narradores, de expressões como "todos os dias", "sempre", "mesmo", "outra vez", que, estritamente falando, se referem ao tempo, mas cujo sentido como que se alastra para os outros elementos. Esta característica dos espaços é, também, um fator que concorre para criar o efeito-névoa, pois contrasta com a "angústia do tempo". Há, de um lado, um tempo indefinível e ilimitado e, de outro, um espaço estático e invariável e que, por isso mesmo, volta a remeter à eternidade.

De todos os espaços, a cozinha é o lugar da família: nas três casas, é onde se encontram e desencontram os membros da família; é ali que acontecem conversas e ações

cotidianas, além de ser o principal acesso à casa para os membros da família. A cozinha é o lugar onde conflitos se tornam patentes:

[...] O Simão vivia de biscates e, quando chegava a casa, ia direto para o quarto. O meu pai seguia-o com o olhar, como se estivesse zangado e esperasse um gesto para brigar com ele ou, ao mesmo tempo, como se quisesse ver se ele era mesmo capaz de atravessar a cozinha em silêncio, sem olhar para ninguém. O Simão atravessava a cozinha em silêncio, sem olhar para ninguém. [...]. (2008, p.117)

É também cenário de violências, e onde se espera em vão pelo amor, pelo perdão, pelo carinho:

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

Agarrei-lhe a camisola de lã e levantei-a da cadeira, ela olhava-me desafiante, os meus dedos desapareciam envoltos pela lã, os meus punhos apertados e a lã da camisola dentro e à volta das minhas mãos, ela olhava-me desafiante, como se me desprezasse, em silêncio, [...]. (*ibid*, p.155)

Existe uma quarta casa no romance que faz um contraste interessante com as casas da família Lázaro: a casa da amante de EU2, neta da "senhora". Em primeiro lugar, é uma casa de gente "distinta", muito diferente das outras:

Abrandava para seguir os passos vagarosos da senhora pelo corredor, passando à porta de divisões de móveis antigos, onde tinham acontecido vidas inteiras e onde, naquele momento, havia um silêncio arrumado de cobres, pratas e cristais. Chegámos [...] a um salão imenso: janelas altas depois de cortinas que tocavam o chão, tapetes estendidos sobre o soalho de madeira encerada, cadeirões forrados com tecidos de cornucópias, um lustre pendia do tecto sobre uma mesa grossa de mogno. (*ibid*, p.113,114)

Porém, mais relevante que isto é o fato desta casa, na narrativa, não ter a cozinha presente nas outras casas; tem apenas corredor, portas e salão. É uma casa que não se visualiza como casa, como lugar onde vivem pessoas. Vê-se apenas um espaço específico que serve a uma única função: abrigar os encontros de EU2 com sua amante. Ou seja, não é um espaço de viver. É um espaço que afasta EU2 do círculo de vida familiar, e portanto, pertence unicamente a ele. Por isso mesmo é um espaço de transgressão, o qual o próprio narrador sente necessidade de abolir.

As ruas são outro elemento espacial interessante. Considero que há duas categorias de ruas. Na primeira delas estão incluídas as ruas de Benfica, como aquela que leva da oficina à pensão Flor de Benfica ou as que Francisco percorre para ir até o hospital ver a namorada, ou à casa da senhora ver a amante: não são mais do que vias de acesso. O máximo que se diz sobre elas é que, além das personagens, há outras pessoas e automóveis que transitam por ali.

Novamente, não há qualquer tipo de indicação que crie uma imagem mais complexa do que um mero traçado de rua: se a rua é larga ou estreita; se é ladeada de árvores, se há casas, prédios, lojas, terrenos baldios ou que tipo de pessoas andam por ali, nada disso é mencionado. Faz-se algumas menções esporádicas a detalhes, mas não são jamais suficientes para completar a imagem do quadro. Essas ruas, que parecem funcionar como corredores, tem uma única função que é a de conectar os diferentes espaços internos onde se vive e se trabalha:

Os últimos dias de maio foram sol insípido: nas **ruas** de Benfica, perdido de mim próprio à hora de almoço [...]. Caminhava pelas **ruas** na direcção da pensão: caminhava outra vez pelas **ruas** na direcção da pensão. (2008, p.70; grifos meus)

As outras ruas, aquelas por onde Francisco corre, desde a adolescência, onde treina, e também as ruas de Estocolmo, formam uma segunda categoria, porque é um espaço a parte, exclusivo do Francisco.

O espaço geográfico mais amplo do romance é formado, portanto, de alguns locais bem específicos e das vias que os ligam entre si. O que está além das ruas e dos locais, é mal e mal esboçado, e de forma alguma, preenchido. O que esse espaço de vivência sugere é uma vida restrita, limitada a esses espaços particulares e às atividades vinculadas a eles. Sugere mesmo uma vida aprisionada.

4.3.2 O espaço nos objetos

Se o tempo em *Cemitério de Pianos* é intencionalmente confuso e o espaço de vivência é imutável, não é assim com o segundo tipo de espaço que, ao contrário daquele, é de uma riqueza sutil, embora sempre com parcimônia nas descrições. São pequenos detalhes que suprem o leitor atento com informações sobre mudanças: dados mínimos que fazem transparecer tempos diferentes dentro de um cenário que parece ser sempre o mesmo. Estes são elementos fundamentais para a construção desta narrativa. É na observação desses detalhes que se percebe que os tempos contados, as gerações da família Lázaro, não são sempre os mesmos e que os narradores podem não ser apenas dois, um se sucedendo ao outro. Há vários desses elementos e não é possível explorá-los todos, por isso me atenho a apenas três deles.

Em primeiro lugar, a mala. Mencionada não mais que duas ou três vezes em todo o romance, ela pode ser o elemento que desperta no leitor a desconfiança de que essa história é menos simples do que parece. A primeira vez que surge é pela voz de EU1:

Era **uma mala de cartão**, riscada por arranhões, gasta nos cantos, **velha**. Ao lado do fecho, por baixo da pega, tinha a figura em estanho de um homem a correr: as pernas e os braços parados a meio de um movimento. Todos os nossos netos tentaram arrancar o pequeno homem de estanho. (2008, p.64; grifos meus)

Uma mala velha usada para guardar as roupas das crianças que não servem mais, à qual não se dá maior atenção (embora um leitor muito vigilante possa se perguntar por que o narrador forneceria um detalhe aparentemente tão sem importância). A história segue e começa novo capítulo, narrado por EU2 - que *supomos* ser o filho de EU1 - enquanto participa das Olimpíadas de Estocolmo alguns anos depois da morte do pai. E logo no início desse capítulo lê-se o seguinte:

Cheguei aqui. Pouso **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. [...] 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 colocou na mala nova, ao lado do fecho, por baixo da pega, onde eu o pudesse ver sempre. (*ibid*, p.90; grifos meus)

Tendo prestado um mínimo de atenção ao enredo, dificilmente o leitor não sentirá ao menos a vontade voltar e procurar por aquela outra mala que já tinha sido mencionada. Se o fizer, ao encontrá-la vinte e seis páginas antes, deve constatar que as duas só podem ser a mesma mala: ambas têm a mesma figura em estanho colada ao lado do fecho. O fato de a descrição ser exatamente a mesma (com a única diferença dos tempos verbais) não é acaso. E vem a pergunta, inevitável: se a mala agora é nova e antes era velha, não parece lógico que este último evento (a Olimpíada) tenha ocorrido antes daquele outro? Consequentemente, não parece lógico também que EU2 não seja o filho de EU1? Naturalmente, é preciso tomar cuidado com o que parece lógico; no âmbito da literatura a lógica não é necessariamente um parâmetro seguro para fazer constatações. Por isso mesmo, no momento em que o leitor se depara com a segunda mala, o que se instala é a suspeita. De fato, a única função desta mala no relato parece ser esta: advertir o leitor que preste atenção pois as coisas podem não ser o que parecem.

Um segundo objeto, que, ao contrário da mala, é mencionado inúmeras vezes, é o candeeiro de petróleo. Um candeeiro de petróleo remete a um tempo anterior ao da chegada da eletricidade nas residências. Pois o candeeiro de petróleo é mencionado quase exclusivamente nos capítulos narrados por EU2:

[...] Foi uma dessas vizinhas que, entre as sombras das outras, riscou um fósforo e acendeu o **candeeiro de petróleo** sobre a mesa. [...] (2008,p.143; grifo meu)

[...] Sorri-lhe nervoso. Ela não me sorriu de volta. O seu rosto, iluminado pelo **candeeiro de petróleo**, continuou sério. Disse-lhe qualquer palavra: então? Ela não me respondeu.[...] (*ibid*, p.227; grifo meu)

Nos capítulos narrados por EU1, predominam as alusões à luz elétrica, como se lê nos exemplos:

- Pronto, pronto - diz, ao voltar a pousar-lhe a mão sob a água fria. Os gritos da Íris tornam estridente a luz branca **da lâmpada pendurada num fio**, tremem os frasquinhos de loções [...]. (*ibid*, p.29; grifo meu)

A Maria passava os dias com a minha mulher. Entravam as duas no quarto. **Pendurada no centro do tecto, a lâmpada** acendia a sua luz amarela: os filamentos incandescentes, o desenho de um coração em brasa. (*ibid*, p.182; grifo meu)

Mais uma vez, parece bastante evidente que EU2 narra em um momento que é anterior àquele em que narra EU1.

O terceiro objeto são os brinquedos das meninas. Como nos outros casos, são objetos aparentemente sem nenhuma relevância. Porém, há uma certa insistência em descrever uma particularidade a respeito desses objetos:

[...] Aproxima-se da porta aberta da sala para sorrir, olhando para o corpo pequeno da Íris, sentada no tapete, rodeada por brinquedos e pedaços partidos de **brinquedos de plástico**: pernas de bonecas. (*ibid*, p.17; grifo meu)

No trecho seguinte a palavra "plástico" é mencionada cinco vezes no mesmo parágrafo:

O sol encadeia, reflectido por sacos de **plástico**, soltos, a arrastarem-se pelo chão. À volta do mercado, existem tendas e barulho. Lá dentro, há verduras e frutas. Cá fora, há roupas, brinquedos de **plástico**, estacas espetadas no chão e automóveis que passam devagar, arrumados às pessoas que escolhem e vêem e perguntam preços. A Íris começa a chorar porque quer um brinquedo: um ferro de engomar feito de **plástico**, um conjunto de panelinhas feitas de **plástico**, uma escova e um espelho e ganchos feitos de **plástico**. A minha mulher diz-lhe que, se ela se portar bem, se ela se portar bem, quando acabarem de ver tudo, volta para comprar-lhe um brinquedo. (*ibid*, p.261; grifos meus)

O autor chama atenção para esse detalhe; talvez porque o romance se aproxime do final e é muito provável que até aí o leitor não tenha atentado para este (e vários outros) pormenor. Contrapondo-se aos brinquedos de plástico, apenas uma vez é mencionada uma boneca de pano ao longo de todo o romance. EU2, ao falar da Elisa, descreve-a "sentada sobre uma manta de retalhos, iluminada pelos caprichos do candeeiro de petróleo, a brincar com uma **boneca de pano**" (2008, p.124; grifo meu).

Estes, e vários outros, seriam, de fato, detalhes irrelevantes (afinal, que importância tem para a história, se o brinquedo é de plástico ou qualquer outro material), não fossem balizas a determinarem certos parâmetros que outros elementos não esclarecem.

4.3.3 O sótão, o cemitério de pianos

Vimos que a casa é um espaço importante em *Cemitério de Pianos*, como local de encontros e desencontros. Gaston Bachelard, no seu livro *Poética do espaço*, faz uma observação acerca do espaço da casa, que pode muito bem ser verificado no romance de Peixoto:

Logicamente, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas; e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. (1993, p.27)

A casa é, pois, um lugar de lembranças. Pode-se dizer que, em *Cemitério de Pianos*, ela é o lugar das lembranças, uma vez que as personagens não se movimentam, na maior parte do tempo, para além de suas casas e do universo que gravita em torno delas. Porém, estas mesmas casas também podem ocultar lembranças e muito do que sentem e pensam as personagens está relacionado ao que é permitido lembrar e ao que se deve esquecer:

Eu, no entanto, só pensava nas palavras do meu tio. Pensava na minha tia mais velha e em tudo o que seus olhos viram. Pensava na minha tia mais nova, morta, e em tudo o que os seus olhos esqueceram. Pensava no meu pai e em tudo o que não sabia sobre ele. (2008, p.170)

Também está relacionado àquilo que nem é conhecido para ser lembrado: "Em momentos de silêncio, tentava lembrar-me de alguma coisa que a minha mãe tivesse dito, alguma coisa que tivesse visto e me ajudasse a entender" (*ibid*, p.159).

A casa da família não tem propriamente um porão, mas a oficina, que funciona como uma espécie de extensão da casa, tem uma porta para um espaço que pode fazer o papel de porão:

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. [...] (2008, p.31)

O cemitério de pianos, ocultado cuidadosamente pela mãe do narrador durante anos, por razões que podemos apenas inferir, é finalmente reaberto por acaso, pela intervenção do pianista italiano, personagem estranha à família. Tudo o que se abre com a abertura da porta que tranca o cemitério, toda a importância deste espaço que dá nome ao romance, não se revela de imediato. Muito além de depósito de pianos velhos, é o lugar que abriga boa parte da história da família e preserva um conhecimento que, ao passar de geração em geração, também faz parte dela: "Encostados às paredes, havia pianos verticais uns sobre os outros: na ordem com que o meu pai, ou o seu pai antes dele, os tinha equilibrado" (*ibid*, p.32).

O cemitério de pianos é também espaço de refúgio, de paz, de solidão. É lá, por exemplo, que a Maria esconde seus romances de amor e onde se refugia para lê-los, longe dos olhares inquisidores da mãe. É também onde o narrador se esconde para pensar na moça da pensão, por quem está apaixonado: "Durante os dias, sem que houvesse pianos para consertar, eu passava horas perdidas no cemitério de pianos" (*ibid*, p.66). Além disso, há momentos em que, de refúgio, se transforma em espaço de transgressão: é onde tanto EU1 quanto EU2 se encontram com suas namoradas e fazem sexo, num tempo em que isso não era um comportamento aceitável. Também é onde a Marta surpreende o marido traindo-a com a própria irmã.

Existe ainda um sótão que complica o espaço da casa, não por causa das tantas velharias que abriga e que poderiam ser portadoras de lembranças da família. É uma única caixa de sapatos cheia de medalhas guardada, ou talvez escondida, nesse sótão, e descoberta ao acaso pela mulher de EU1. Pode-se pensar nesse sótão como um esconderijo e as medalhas como segredos a serem decifrados, já que EU1 não sabe de onde elas vêm, a quem pertenceram, o que significam. Porém este sótão é um espaço "complicador" não apenas pelo passado que se revela - o pai, além de carpinteiro, era maratonista -, mas também pelo

movimento que a descoberta desencadeia: o narrador descobre que uma das irmãs de seu pai ainda vive nas proximidades de Lisboa e decide visitá-la.

É significativo o fato de que não é o próprio narrador que descobre a caixa no sótão. EU1 mora na casa desde sempre, mas aprendeu com a mãe que há espaços que devem permanecer intocados, respostas que não devem ser procuradas. Embora sofra por tudo o que não sabe sobre si mesmo, jamais toma qualquer iniciativa para buscar respostas, mesmo depois da morte da mãe. É preciso que chegue uma pessoa de fora da família, a mulher de EU1, para que os segredos comecem a se desatar:

[...] eu não compreendia de onde tinha nascido. Essa ignorância negra alastrava por dentro de todos os meus anos, avançava, corria, até tocar-me ali, naquele momento, parado diante do meu tio e de uma caixa de sapatos cheia de medalhas. (2008, p.166)

No romance, a revelação do cemitério de pianos e a descoberta do sótão, particularmente do que ele guarda, complexificam a trama na medida em que abrem a via para o passado até ali totalmente ignorado pelo narrador. Ampliam-se perspectivas e aumentam as possibilidades de movimentação que, no entanto, não são necessariamente aproveitadas.

4.4 As personagens

Muito já foi falado até aqui sobre a família que protagoniza este romance: pai, mãe, filhos e filhas, tios e tias, sobrinhos e sobrinhas, netos e netas, avós. Destes, alguns têm nome - Francisco, Marta, Maria, Simão, Elisa, Ana, Hermes, Íris -, outros, não - "minha mulher", "minha mãe", "meu tio", os maridos, a senhora, a amante, o afinador, e mais alguns outros. De todo modo, há mais pessoas do que nomes. Isso acontece, em parte, porque as personagens são apresentadas segundo a perspectiva de diferentes narradores. Por isso a Marta, por exemplo, pode ser irmã, filha e/ou tia, dependendo do narrador. É evidente que essa "economia" de nomes é também um elemento que contribui para o efeito-névoa.

É particularmente interessante o fato de nem todas as personagens terem nome, especialmente o tio e as duas esposas, que são personagens centrais. Posso considerar, primeiramente, que os próprios narradores poderiam não ser nomeados, já que se apresentam como "eu", o que os identifica claramente, uma vez que só se pode ter um "eu" de cada vez. Além disso ambos têm o mesmo nome, conseqüentemente o nome não tem a função de

distingui-los. Mesmo assim os dois (ou mais) narradores encontram formas de identificar-se como Francisco:

E, primeiro, o orgulho: o nosso filho, o nosso menino: o peso de todas as lembranças da ternura: e o nome impresso em jornais, importante. 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. (*ibid*, p.19,20; grifos meus)

Por outro lado, a "minha mulher" e a "minha mãe" não têm nome, o que é muito significativo. Em primeiro lugar, porque se tivessem, isto poderia resolver o problema do narrador: as duas esposas, com toda probabilidade, teriam nomes diferentes. Portanto, se fossem nomeadas, saberíamos de qual Francisco se trata (EU1, EU2 ou outro EU). Em segundo lugar, a ausência de nome pode ser pensada como indicação do apagamento dessas personagens, ou de uma menor importância delas no enredo. Mas este não é o caso: são personagens centrais que têm participação essencial para o enredo. A ausência de nome parece indicar mais o lugar que é dado a elas por esses dois narradores que são seus maridos. A mesma coisa acontece com a amante de EU2. Em alguns raros momentos da narrativa os narradores conseguem conceber que elas talvez se ressintam disso. A mulher de EU1 pode ser melhor identificada do que a mulher de EU2. Já se sabe que ela morava na pensão em Benfica com a madrinha que a criou quando conheceu Francisco. Também há cenas que a mostram mais de perto: quando jovem, no baile do italiano; no velório da madrinha; no encontro com o cigano, já depois da morte do marido, que fornecem mais algumas informações esparsas sobre ela. Da mulher de EU2, nada além do fato de que trabalhava no hospital é revelado. Nada é dito sobre sua família, onde mora (o máximo que percebe de sua moradia é a porta onde os dois sempre se despedem), e uma vez é mencionada uma madrinha com quem mora, em mais um paralelo dentro da história. Porém, o fato de EU2 não nomeá-la, dá-lhe um ar de santidade e aí há mais uma grande diferença entre EU1 e EU2. Ele fala dela como alguém que o salva: "a voz dela a salvar-me" (2008, p.201). De certo modo, ela está acima de coisas terrenas, que podem ser nomeadas. Isto não impede o narrador de manter um relacionamento paralelo com uma moça que também não nomeia pelos mesmos motivos.

Outra personagem que não tem nome é o tio de EU1. A ausência de nome talvez mostre que o narrador não percebe a importância que esse tio tem em sua vida. O trecho abaixo apresenta a única ocasião em que EU1 menciona o fato de o tio ter um nome, sem, no entanto, chegar a pronunciar-lo:

Sorrindo, criança dentro desse mundo, corri pela oficina, procurando meu tio. Queria contar-lhe a minha felicidade e queria vê-lo sorrir comigo. Entrei

no cemitério de pianos, procurei-o no pátio, **quase que cheguei a chamar o seu nome, mas não consegui encontrá-lo** em lado nenhum.

Deixei de procurar o meu tio [...]. [...] foi só depois de não ter aparecido para trabalhar outra vez, que percebi que o meu tio tinha desaparecido. (*ibid*, p.73,74; grifo meu)

É interessante observar a ambiguidade da frase destacada: é possível entender que o narrador não consegue encontrar o tio, mas também se pode entender que não consegue encontrar seu nome. EU2, ao contrário, nomeia seu irmão Simão, que é um paralelo do tio. A ligação de EU2 com esse irmão, com o destino dele, é muito forte: EU2 carrega consigo a culpa pela cegueira do irmão e essa culpa tem nome.

Como mencionado, o tio e o Simão são paralelos. Ambos são cegos do olho direito como consequência de um acidente ocorrido na infância - o acidente com Simão, provocado por EU2 quando este tinha quatro anos, é relatado num trecho muito tocante do romance; o acidente que cegou o tio é apenas brevemente evocado. Ambos também usam o mesmo espaço da oficina, quando lá trabalham, e têm os mesmos hábitos:

Era de manhã que eu chegava à oficina. [...] No meu banco de carpinteiro, as ferramentas estavam onde as tinha arrumado. [...]

O **meu tio** chegava a meio da manhã. [...] finalmente, aproximava-se do banco onde **o aguardavam as ferramentas desarrumadas num monte**. (2008, p.22,23; grifos meus)

O meu banco de carpinteiro está arrumado como o Francisco o deixou. **O banco que era do meu tio**, onde **o Simão trabalha** quando chega de manhã e pede ao Francisco para trabalhar por uns dias, **tem o tampo cheio de ferramentas espalhadas**. (*ibid*, p.198; grifos meus)

Porém, há algo mais a respeito desse tio e desse irmão. Eles aparecem e desaparecem: aparecem quando são necessários, para cuidar, para proteger; desaparecem quando não há mais o que fazer. Eles são uma espécie de "anjos da guarda": não se sabe onde vivem, nem quando vão aparecer; não têm uma presença perene, nem um estar concreto na narrativa.

O Simão é o único que tem coragem de enfrentar o pai e, de certa forma, denunciar suas atitudes, subverter sua autoridade e proteger a mãe. Isso se percebe em mais de uma ocasião e por essa transgressão ele precisa sair da casa, abandonar o convívio com sua família. No final do romance, depois de mais uma longa ausência, sem que fosse esperado, Simão reaparece na casa da Maria, onde a família está reunida para acompanhar a maratona. Pode-se pensar nessa reaparição como um presságio para a morte de Francisco. Como se o Simão precisasse estar ali para preencher o vazio deixado pelo irmão.

Há também um fato, narrado por EU1, que indica uma ligação muito simbólica entre o tio e o Simão, que jamais se conheceram. Na manhã em que o Simão nasce, o tio leva EU1 até o cemitério de pianos:

Olhei-o sem entender, mas continuei calado porque, pela primeira vez, havia paz no seu rosto, havia calma: o seu rosto sereno.[...] O meu tio tentara consertar o piano para oferecê-lo ao menino que ia nascer, mas não tinha conseguido terminá-lo a tempo. Faltava tão pouco. Então, pediu-me para eu acabar de arranjá-lo.[...]

[...] Durante o resto de toda a 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.

[...]

Mais tarde, lembrei-me das horas, lembrei-me da bondade que desenhava o rosto cego e sujo do meu tio, parado a olhar-me ou a falar, a falar: as histórias que se desprendiam do seu corpo como se não houvesse um fim para as histórias que se podem contar. Mais tarde, tarde demais. (2008, p.195-197)

O tio desaparece no momento em que surge o Simão. De certa forma, a criança chega para ocupar o lugar do tio, como um guardião sucedendo ao outro.

Penso nessas duas personagens como elementos que ligam os diferentes tempos, que funcionam como elos sutis entre as gerações, pois são eles que contam histórias. Eles sabem, senão de tudo, de muitas coisas, inclusive de coisas desconhecidas de outros, de coisas não ditas e as histórias são como um repositório de todo o conhecimento que faz a família, e também de todos os sonhos e de todas as fantasias. As histórias intermináveis que tanto o tio quanto o Simão contam talvez não tenham nexos porque falam de coisas que os outros não sabem, ou não querem saber.

O tio e o Simão emprestam a esta história um quê de conto de fadas. Como tudo o mais neste romance, é preciso prestar atenção para percebê-lo. Em *Cemitério de Pianos* não há magia, mas há algo de encantado que José Luís Peixoto sugere estar presente em todas as vidas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *Cemitério de Pianos* está longe de se revelar por completo. O que por um lado pode parecer surpreendente, considerando-se que fala de coisas banais, cotidianas, de toda gente. Ninguém pensa na sua vida como algo que pode conter segredos e mistérios. Este romance, no entanto, revela algo novo a cada leitura. O mesmo parágrafo que já foi visto e revisto, anotado, transcrito, analisado, pode revelar algo que não se havia revelado antes. Insisto: "não se havia *revelado*": não quer dizer que não possa ter sido compreendido. Reforço o que já coloquei anteriormente: não se trata de compreender. O texto é que se oferece ao leitor como que em conta-gotas; ele funciona como um verdadeiro mistério: à medida que se lê e, principalmente, relê, apresentam-se novas revelações que não simplificam o texto, ao contrário, tornam-no cada vez mais complexo.

Cemitério de Pianos é literatura, portanto, arte. Como toda arte, trata do que é humano. Na arte literária, quem se expressa são os narradores; estes falam a partir de um dado lugar, que lhes permite expressar um certo ponto de vista. Uma obra com mais de um narrador terá sua história contada a partir de pontos de vista diferentes, como é o caso de *Cemitério de Pianos*. Pelo fato de haver mais de um narrador falando das mesmas vidas, olhando para os mesmos acontecimentos com olhos diferentes, cria-se uma narrativa caleidoscópica, ou seja, há vários elementos que, expressos de pontos de vista diferentes, formam imagens diferentes. As simetrias e paralelos que se espalham pelo romance, são a manifestação do caleidoscópio: os mesmos dados, recontados em pontos diferentes da narrativa, são, ou podem ser, compreendidos de maneiras diferentes, em leituras diferentes.

Cemitério de Pianos fala de vidas absolutamente medianas, usando todos os sentidos. O que se vê e o que se sente transforma-se em pensamento e há quem tente fugir dos pensamentos e por isso corre, na ilusão de poder deixá-los para trás.

A questão que trouxe este trabalho à vida foi a quantidade de narradores que contam essa história. Chego ao fim sem ter uma resposta para essa pergunta que, aliás, acaba se revelando totalmente secundária. Poderia dizer e provar que são três, talvez até mesmo, que são quatro. Mas sinto que estaria, de certa forma, traindo o escritor. Talvez haja balizas suficientes para dar um número exato, porém estão habilmente estruturadas de tal forma a não revelarem uma resposta para esta questão. Existe um motivo: não importa, não se deve saber. Saber tiraria o sentido do romance. Observo que em todo o trabalho nomeio os narradores como EU1 e EU2, mas isto não significa que estou considerando a existência de dois

narradores. Há dois narradores naturalmente identificáveis, mas no momento em que o leitor percebe que isso não é tudo, começa a ter problemas para se expressar a respeito. Como nomear estes outros narradores de que nem existe a possibilidade de certeza que existem? Eles estão presentes como vultos, são desdobramentos de EU1 e EU2. Não há mais do que a sensação de sua presença. São como narradores-fantasmas que se instalam no texto sem que se possa distinguir exatamente quando e onde.

Volto a insistir, essa indefinição não é mais do que uma sensação. Não acontece interrupção da leitura em função de um pretense questionamento sobre quem estaria narrando aquele determinado trecho. Há, entretanto, a sensação de uma espécie de quebra-cabeças em que as peças não se encaixam perfeitamente, há algo mais que paira sobre esta história. Arelados a essa constante indefinição acerca do narrador, vários outros elementos concorrem para borrar os contornos do enredo. As simetrias, os paralelos, os contrastes, as repetições, são técnicas para criar justamente tal sensação e tudo o que cria a névoa, como já foi dito, é absolutamente intencional.

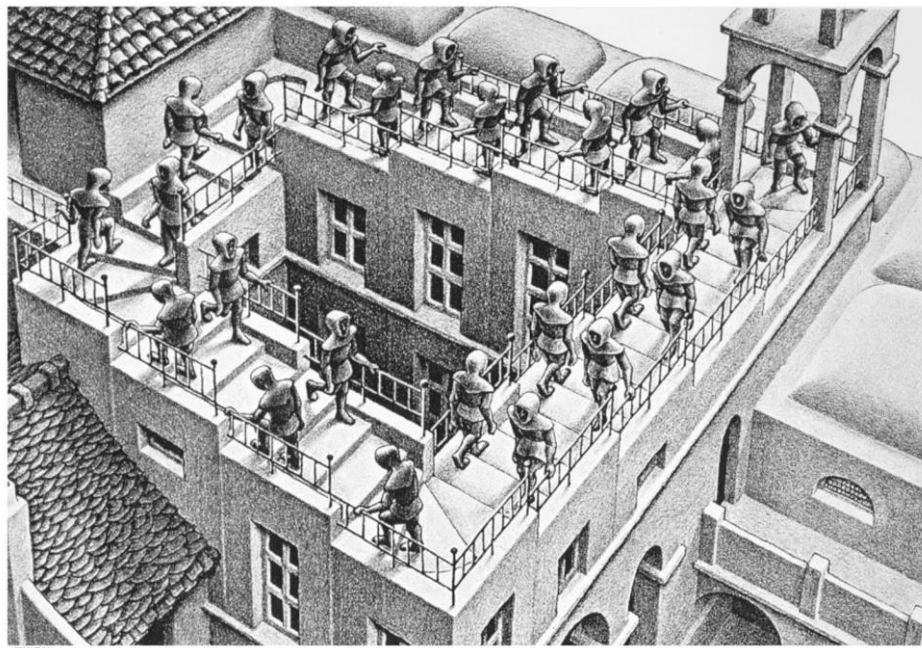
O que é fundamental para que os contornos da história se tornem indistintos é que as simetrias não são exatas: não é uma narrativa espelhada. Simão, por exemplo, não é um espelho do tio. São parecidos, mas não são iguais. Nada é exatamente igual, não temos simples repetições. Há individualidades. Cada personagem tem pensamentos que são apenas seus. As mulheres podem estar felizes num mesmo momento, mas cada uma está feliz por razões particulares. Cada membro da família percebe o domingo de maneira diferente. Os nomes podem ser os mesmos, mas, ainda assim, cada indivíduo é movido por vontades e sentimentos individuais, cada um se debate com culpas particulares.

O efeito-névoa também é reforçado porque tudo é discreto em *Cemitério de Pianos*. É um texto sem alardes, sobre vidas sem alardes. Nada é impactante no romance de Peixoto, salvo a tristeza. Ao mesmo tempo, é um texto cheio de contrastes. A luz, a claridade, quase constante, que confere nitidez à imagem imediata, se opõe à falta de detalhes do plano maior. Essa mesma claridade, se opõe à profunda tristeza que permeia a história dessa família. As vidas frustradas e desperdiçadas contrastam com a esperança de recomeçar, de não repetir erros que, vez por outra, aflora. A mesmice e a rotina se opõem à angústia, assim como a fixidez se opõe à mobilidade. Os nascimentos se opõem às mortes. O tio e o Simão se opõem aos Franciscos. A vida de família se opõe à solidão, às coisas que cada um carrega sozinho.

Como em qualquer narrativa, há elementos no texto que lançam o tempo para o futuro: os filhos que crescem, o Francisco que fala do filho que vai nascer, o corpo da Marta que se modifica. No entanto, o que é bastante peculiar nesta narrativa, é que há outros elementos que

lançam esse mesmo tempo para o passado. O tempo que se estende diante do narrador e seu tio, quando, num certo momento, entram no cemitério de pianos (p.195), pode ser tanto futuro quanto passado. Aquele Francisco que parecia ser filho, e repentinamente, parece ser pai, faz com que o tempo dê uma volta inesperada na direção contrária. Penso que aí se cria um efeito diferente, parecido com uma ilusão de ótica, e que vou chamar de "ilusão narratológica". Consegui entrever um sentido para o que percebia em *Cemitério de Pianos*, quando me lembrei de uma obra de M.C.Escher, artista gráfico holandês, mestre nas ilusões de ótica:

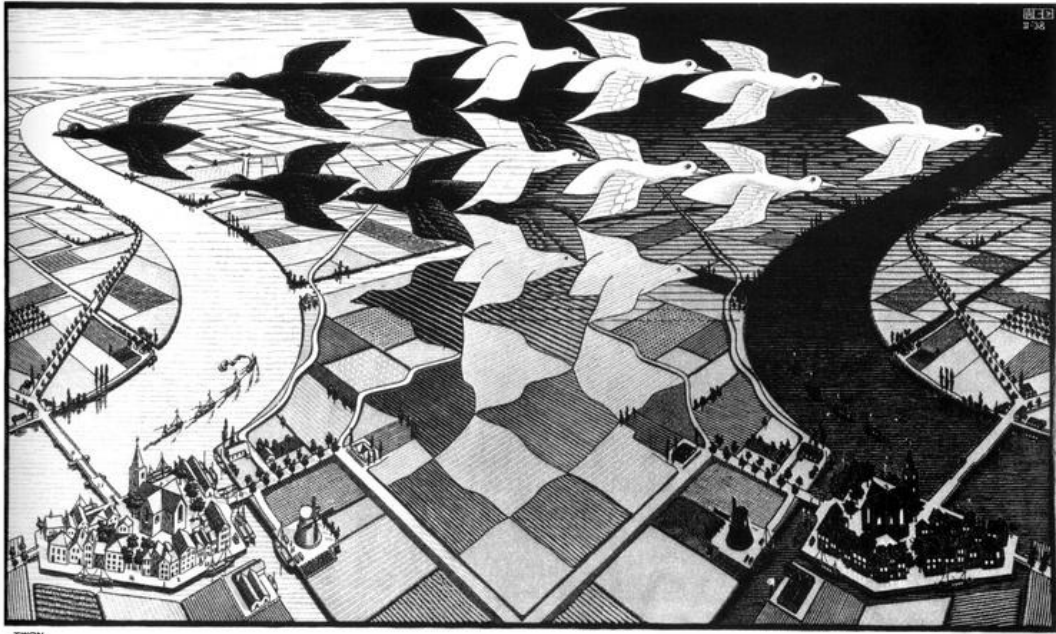
Figura 1 - Detalhe de litografia de M. C. Escher, *Subindo e descendo* (1960)



Fonte: <http://ayay.co.uk/>

Pareceu-me que o tempo no romance fazia algo como o que acontece nesta imagem. Porém, refletindo melhor, encontrei outra imagem de Escher que se aproxima mais da imagem que me faço do tempo em *Cemitério de Pianos*. Quero propor que não se trata de um ciclo: o tempo se estende nos dois sentidos, mas não se fecha. Porque vemos a história se repetir, sim, recomeçar, mas não é sempre a mesma história. A linha do tempo no romance é uma linha aberta para os dois lados, como se pudéssemos lê-lo nos dois sentidos. Algo como o que se vê nesta outra obra do artista holandês:

Figura 2 - Xilogravura de M. C. Escher, *Dia e noite* (1938)



Fonte: <http://pt.wahooart.com/>

Há algumas coisas que mudam e mudam por vontade das personagens. Elas têm possibilidades de mudar. Com seus atos, seus gestos, sua vontade, seu saber, personagens moldam suas vidas dentro do tempo. Isto, de certo modo, também diz que as mortes, assim como os nascimentos, não representam limites, não são pontos de partida, nem de chegada. As "nossas" personagens não se tornam mais bem conhecidas quando morrem, como sugeriu Antonio Candido, pois a morte aqui não é um limite.

O tempo é, sem dúvida, um dos grandes temas da literatura e Peixoto é mais um autor a abordá-lo. De certa forma, parece-me que o que Peixoto faz, é justamente tirar essa importância toda do tempo; como se tanto fizesse; como se tudo acontecesse e continuasse a acontecer *apesar* dele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Jorge: "Narrador", **E-dicionário de termos literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>> . Acesso em: 07 mar. 2015.

ANGELINI, Paulo R. K. **Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI**. 184 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

ARRIGUCI JR. , Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, vol.31, no. 57, p.9-43, set. 1998. Disponível em: <<http://disciplinas.stoa.usp.br>>. Acesso em: 08 mar. 2015.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 242 p.

BITTENCOURT, Gilda N. S. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. **Revista Cerrados**, Brasília, UnB, v.8, n.9, p.107-124, 1999. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980. 443 p.

BOURNEUF, Roland. L'organisation de l'espace dans le roman. **Études Littéraires**, Université Laval, vol.3, no.1, p.77-94, abr. 1970. Disponível em: <<http://id.erudit.org>> [DOI: 10.7202/500113ar]. Acesso em: 04 abr. 2015.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In: _____ et al. A personagem da ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. 121 p., p.51-80.

CHIAPPINI, Ligia. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2002. 96 p.

ECO, Umberto. As brumas do Valois. *In: _____ . Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003. 305 p., p.33-61.

MENDILOW, Adam Abraham. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Globo, 1972. 272 p.

PEIXOTO, José. **Cemitério de pianos**. Rio de Janeiro: Record, 2008. 303 p.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987. 121 p., p. -49.

SUELOTTO, Kátia C. F. M. **O narrador e seus duplos em *Nenhum olhar e Cemitério de pianos*, de José Luís Peixoto**. 173 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.