

Kátia Cristina Franco de Medeiros Suelotto

**Cronotopia e tragicidade em *Nenhum olhar*,
de José Luís Peixoto**

**São Paulo
2007**

Kátia Cristina Franco de Medeiros Suelotto

**Cronotopia e tragicidade em *Nenhum olhar*,
de José Luís Peixoto**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lílian Lopondo

**São Paulo
2007**

Kátia Cristina Franco de Medeiros Suelotto

**Cronotopia e tragicidade em *Nenhum olhar*,
de José Luís Peixoto**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Portuguesa.

Aprovada em 20 de agosto de 2007.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dr^ª Lílian Lopondo
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^ª Dr^ª Aurora Gedra Ruiz Alvarez
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^ª Dr^ª Maria Aparecida Junqueira
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à Universidade Presbiteriana Mackenzie pela irrestrita confiança em minha capacidade de dedicação e que, por essa razão, me concedeu a bolsa-mérito do seu fundo de pesquisas, Mackpesquisa, que custeou meu mestrado e me possibilitou a tranqüilidade necessária para o desenvolvimento de meu projeto. Agradeço à Prof^a Dr^a Marlise Vaz Bridi pelo exemplo de conduta e de profissionalismo e, acima de tudo, pela sua amizade. Onde quer que esteja, sempre me lembrarei dessa mestra e amiga. Agradeço à minha orientadora, Prof^a Dr^a Lílian Lopondo, cuja capacidade de dedicação, compreensão e sensibilidade tornou possível a realização de minha dissertação. Agradeço a todos os mestres e mestras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, em especial ao Prof. Dr. Luis Camilo Lafalce, à Prof^a Dr^a Aurora Gedra Ruiz e à Prof^a Dr^a Maria Thereza Zambonim, que tornaram inesquecíveis os anos de minha graduação. Agradeço aos meus amigos Verônica Martins e Carlos Rogério Duarte, que por sua inteligência, sinceridade e amizade fizeram de mim uma pessoa melhor. Finalmente, agradeço à minha família: meu marido, Paulo Roberto, minha filha, Cíntia, minhas irmãs, Nina e Luciana, e irmãos, Gil e Carlos e, principalmente, aqueles que me ensinaram a mais importante lição – a vida é sonho -, e ofereceram a mim todas as oportunidades para que eu pudesse realizar os meus sonhos, minha mãe Míriam e meu pai, Gil.

*A lâmpada do corpo é o olho. Portanto, se o teu olho estiver
são, todo o teu corpo ficará iluminado; mas se o teu olho
estiver doente, todo o teu corpo ficará escuro. Pois se a luz que
há em ti são trevas, quão grandes serão as trevas!*

Mateus 6,22

*Esse mundo tal como o concebo – quem terá o espírito
bastante lúcido para contemplá-lo sem desejar ser cego?*

Nietzsche

*Como que guiados por espíritos invisíveis correm os luminosos
corcéis do tempo, conduzindo o leve carro do nosso destino, e a
nós resta, apenas, segurar as rédeas a fim de evitar um
obstáculo de um lado, uma queda de outro lado. Para onde
vai? Quem sabe? Se mal se lembra donde veio!*

Goethe

RESUMO

O romance *Nenhum Olhar*, de autoria do português José Luís Peixoto e vencedor do Prêmio José Saramago 2001, focaliza a trajetória de um pequeno grupo de personagens de uma comunidade sem nome (Alentejo?). Destacamos, dentre elas, José e sua mulher - pai de José - , e a cozinheira, casada com Moisés, que geram uma filha que se casa com Salomão, primo do segundo José. Primeiramente, recortamos os cronotopos que consideramos cruciais para a compreensão da narrativa. Em seguida, a partir das reflexões advindas do primeiro capítulo, problematizamos, no capítulo II, a questão do rebaixamento bakhtiniano e ressaltamos a preponderância do olhar como recurso dialógico no romance. Notamos, então, que o texto constrói-se mediante o processo de duplicação, que dá origem ao tempo mítico e permite considerar o paradigma bíblico – a Sagrada Família – sob novas perspectivas. Os principais mecanismos interdiscursivos de que lança mão o escritor são responsáveis pela paródia do texto-matriz e pela concepção de mundo trágica, contextualizada no terceiro capítulo, que percorre a narrativa. Este trabalho tem como objetivo o estudo dos cronotopos e dos demais procedimentos dialógicos em *Nenhum Olhar*, com vistas ao exame da tensão entre a ideologia a ele subjacente e a do modelo que lhe serve de guia.

Palavras-chave: cronotopo, interdiscursividade, tragicidade, romance atual português.

ABSTRACT

The novel *Nenhum Olhar*, by the Portuguese author José Luís Peixoto and winner of the 2001 Saramago Award, focus on the trajectory of a small group of characters from a nameless city (Alentejo?). Among them, some characters are emphasized, José and his wife – José's parents –, and the cook, married to Moisés, from whom a daughter is born and she later marries Salomão, cousin of the second José. First of all, we cut out the chronotopos which we considered crucial to understand the narrative. Then, based on the reflexions that came from the first chapter, we discuss, on the second one, the topic of the bakhtinian relegation and point out the importance of the look as a dialogical source in the novel. Also we notice that the text is built with basis on the duplication process which questions the mythical universe and permits considering its paradigm – the Holy Family – under new perspectives. The main interdiscursive sources which the author uses are responsible for the text-matrix parody and for the tragical view of world, seen in third chapter, which makes presence through the narrative. This project has the objective of studying the chronotopos and dialogical procedures in *Nenhum olhar*, viewing the examination of the tension between its underlying ideology and the one from the model on which it is based.

Keywords: chronotopo; interdiscursivity; tragicity; actual Portuguese novel.

SUMÁRIO

Apresentação.....	09
Capítulo I – Os cronotopos em <i>Nenhum olhar</i>	17
I.1 - O bar do judas e o encontro.....	17
I.2 – A soleira da porta e o moto-perpétuo.....	33
I.3 - A vila e o tempo cíclico.....	38
I.4 – A capela e o sagrado.....	43
I.5 – A estrada e o destino.....	48
I.6 – O quarto e o profano.....	55
Capítulo II – A subversão do rebaixamento em <i>Nenhum olhar</i>	63
Capítulo III – O trágico em <i>Nenhum olhar</i>	91
Considerações finais	115
Referências bibliográficas.....	122

APRESENTAÇÃO

O estudo da literatura pressupõe uma preocupação com a profundidade. Os olhos e a mente do estudioso transformam-se em potentes instrumentos de penetração, assim como a radiação que desintegra as células, atravessa os tecidos e, além deles, descobre o que o olho nu jamais poderia adivinhar. O olhar que lançamos ao texto é, em certa medida, radioativo, por pretender a desintegração das suas células, por investigar as suas entranhas. No caso da análise literária de um texto em prosa, as entranhas, ou partes do corpo-obra a serem examinadas são categorias críticas como a ação, a personagem, o tempo, o espaço e o foco narrativo. Tradicionalmente, portanto, a análise de um romance, como é o caso de *Nenhum olhar*, de José Luís Peixoto, pressupõe a observação desses aspectos como portadores de sentido (ou sentidos). Muitas vezes, o que é mais comum, o analista delimita sua pesquisa e se detém em uma das estruturas mencionadas. No nosso caso, optamos por analisar, no romance português acima mencionado, as categorias temporais e espaciais por acreditarmos serem elas de importância *sine qua non* no que diz respeito aos estudos literários contemporâneos.

Em sua obra *O universo fragmentário* (1975), Rosenthal afirma:

Hoje, entretanto, *as palavras “tempo” e “espaço” têm uma significação muito mais profunda e exercem estranha fascinação. O espaço dilata-se cada vez mais, para além de nosso planeta, rumo ao desconhecido, e a concepção do tempo dilui-se na irrealidade. O homem moderno estabeleceu-se entre o tempo e o espaço, e a arte moderna incumbiu-se de analisar essas categorias incertas* (p. 53 Grifo nosso).

Além desse teórico, Spengler, citado na obra *Tempo e romance*, de Mendilow (1972), sustenta que “Nós, homens da cultura ocidental, somos, com nosso senso histórico, uma exceção e não uma regra na série de ciclos culturais da humanidade”

e que “nossa cultura visualiza o *mundo-como-história* distinto do mundo-como-natureza e, com isso, adquiriu o *sentido da lógica do tempo, adicional à lógica do espaço*” (p.3 Grifo nosso). Ao estudar obras de nosso próprio tempo, como é o caso de *Nenhum Olhar*, nos deparamos com um desafio extra. A distância espaço-temporal que nos separa da obra é praticamente inexistente e somos forçados a exercitar ao máximo a nossa objetividade, visto que nos falta a perspectiva histórica. Por isso, como afirma Spengler, acreditamos que a observação dos aspectos temporais e espaciais contribui enormemente na superação dessa dificuldade, visto que é por meio deles que se deixa entrever o senso histórico.

No romance *Nenhum olhar*, o escritor cria um mundo mítico, em que personagens como o demônio e o gigante convivem com o resto dos habitantes de uma vila, que remete ao Alentejo português. Vejamos, no fragmento abaixo, o verbete referente ao Alentejo, extraído da enciclopédia Larrousse:

O Alentejo é uma antiga província e a mais vasta de Portugal. Sua capital é Évora. Atualmente, o Alentejo é formado por duas províncias: Alto-Alentejo, com os concelhos do distrito de Évora e de Portalegre, cuja população soma 400.374 habitantes, e Baixo-Alentejo, com os concelhos do distrito de Beja e os seguintes do distrito de Setúbal: Alcácer do Sal, Grândola, Santiago do Cacém e Sines, com população de 380.236 habitantes. Produz cereais, gado, *cortiça, lã*, queijos, minérios de ferro, cobre e manganês (Vol.I, p.180, 1998. Grifo nosso).

Ora, José, do Livro I, a personagem principal do romance, é um pastor de ovelhas e é por meio da tosquia desses animais que a lã é produzida. Em segundo lugar, a cortiça é produzida a partir da casca dos sobreiros, árvores constantemente mencionadas no romance. Além disso, vejamos o que diz o seguinte texto extraído de um *site* que promove o turismo em Portugal:

Planícies a perder de vista combinam com sol e calor e *impõem um ritmo lento e compassado*. É o Alentejo. No interior, a planura imensa, searas louras ondulando ao vento; no litoral, praias selvagens, duma beleza agreste e inexplorada. A amplitude da paisagem é entrecortada por *sobreiros ou oliveiras* que resistem ao tempo (...) *No Alentejo, a força da terra marca o tempo* (...) (site VISIT PORTUGAL, 2006).

O lugar privilegiado na narrativa é o monte das oliveiras, local em que vivem as personagens principais e a expressão que descreve o tempo alentejano, ou seja, como dotado de “um ritmo lento e compassado”, é válida também para descrever o modo como o tempo transcorre no romance: “José caminhava sobre a tarde. E o tempo desfigurou-se, porque o tempo que José levou a fazer aqueles metros era um tempo maior do que o tempo a correr nas veias ou do que o tempo de silêncio entre as batidas do coração. *Era um tempo parado*” (PEIXOTO, 2005, p.52. Grifo nosso). Além disso, notemos que a expressão “a força da terra marca o tempo” funde as dimensões espacial e temporal de maneira a descrever o *ethos* alentejano, do mesmo modo que podemos notar a fusão do tempo e do espaço na frase “José caminhava sobre a tarde”, visto que o verbo “caminhar” se refere ao deslocamento no espaço e o substantivo “tarde” é uma denominação que se refere ao um período temporal. Portanto, podemos afirmar que, em certa medida, o tempo e o espaço em *Nenhum olhar* remetem à região conhecida como Alentejo. Porém, como estudiosos da obra literária, sabemos que os mundos criados nos textos ficcionais não carecem de rubricas da realidade concreta. Cabe a nós, portanto, a tarefa de ressaltar no romance não o Alentejo de Portugal, mas o Alentejo de José Luís Peixoto.

As escolhas do autor e da obra se devem a uma sugestão da Prof^a. Dr^a. Lílian Lopondo que, ciente de nosso interesse pela literatura portuguesa e, em especial, pela sua produção contemporânea, vislumbrou possibilidades de análise relevantes no romance *Nenhum olhar*, de José Luís Peixoto. Nessa obra, o autor inaugura um modo

peculiar de representar a realidade, por intermédio do olhar, que percorre todo o texto e que condiciona as relações entre as personagens. No que diz respeito à escolha do tema, ou seja, à análise das dimensões espaciais e temporais, podemos afirmar que foi baseada na importância que assumem dentro do romance. Se, como afirmam alguns estudiosos, o tempo é o tema da obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, pensamos que o grande tema da obra de José Luís Peixoto é a relação que as personagens estabelecem com o tempo e com o espaço. Acreditamos, portanto, que a análise dos cronotopos em *Nenhum olhar* concorre para a compreensão do mundo criado pelo escritor português.

A interligação essencial entre tempo e espaço remete aos estudos bakhtinianos, mais precisamente à sua obra *Questões de literatura e de estética* (1998). Nesse livro, no capítulo intitulado “Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica)”, Bakhtin formula o conceito de cronotopo: “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (p.211). Ainda segundo o teórico, “os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reverte-se de sentido e é medido com o tempo. Esse *cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico*” (*Ibidem*. Grifo nosso). Será, portanto, por meio do enfoque teórico dado por esse filósofo da linguagem a essas duas dimensões que analisaremos, no primeiro capítulo, denominado “Os cronotopos em *Nenhum olhar*”, as relações entre espaço e tempo na obra. No que diz respeito à denominação dos cronotopos, lembramos que

O nosso senso totalmente integrado de espaço e tempo molda o nosso senso de realidade. Nós estamos constantemente empenhados na atividade de re-presentar os sinais que recebemos de nosso ambiente exterior; moldando-os em um padrão por meio de cronotopos particulares (CLARK; HOLQUIST, 1998, p.297. Grifo nosso).

Por essa razão, redenominamos os cronotopos com vistas a caracterizá-los segundo sua função dentro da narrativa em questão. A sala de visitas, presente, por

exemplo, nos romances de Stendhal e Balzac, corresponde, aqui ao bar do judas. Por outro lado, outros cronotopos, como a capela ou o quarto, somente adquirem significado se tomados dentro do contexto de *Nenhum olhar*. Desse modo, chegamos a seis cronotopos, denominados o bar do judas e o encontro; a soleira da porta e o moto-perpétuo; a vila e o tempo cíclico; a capela e o sagrado; a estrada e o destino e o quarto e o profano.

Com base nas conclusões advindas do primeiro capítulo, partiremos para a interpretação do texto, focalizada no capítulo 2, que se intitula “A subversão do rebaixamento em *Nenhum olhar*”. Este capítulo se faz necessário pela recuperação das Sagradas Escrituras empreendida por José Luís Peixoto, pois tanto os nomes das personagens quanto o do espaço privilegiado em *Nenhum olhar* remetem ao universo bíblico. Neste capítulo, portanto, investigaremos os principais mecanismos interdiscursivos de que lança mão o escritor - a citação, a alusão e o grotesco, responsáveis pelo rebaixamento do texto-matriz e pela concepção de mundo trágica que percorre a narrativa.

No terceiro capítulo, intitulado “O trágico em *Nenhum olhar*”, partiremos de um esboço da filosofia do trágico até chegarmos ao sentimento do trágico tal como foi trabalhado por José Luís Peixoto no romance. Por fim, esperamos mostrar que o romance *Nenhum olhar* apóia-se na tensão entre a tradição literária e a sua ruptura, entre os alicerces do discurso sagrado e do discurso literário, numa dinamicidade que aponta para os novos rumos da ficção portuguesa contemporânea.

José Luís Peixoto nasceu em 1974, em Galveias, concelho de Ponte de Sôr. Licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas pela Universidade Nova Lisboa. Foi professor do ensino secundário e é colaborador regular de diversas publicações nacionais e estrangeiras. Recebeu o Prêmio Jovens Criadores nos anos de 1997, 1998 e 2000; em 2001, seu romance *Nenhum Olhar* foi agraciado com o Prêmio José Saramago, atribuído a jovens autores de língua portuguesa. Também escreve poesia e tem publicados os livros *A criança em ruínas* (2001) e *A casa, a escuridão* (2002). Em 2005 escreveu para o teatro as peças *Anathema* e *À manhã*.

Além dessas obras, escreveu, em 2003, o livro de contos *Antídoto*, inspirado no CD de mesmo nome da banda de *rock* portuguesa Moonspell. Mais recentemente, escreveu o poema *O beijo* para o novo CD da banda Sebenta. Tem seus romances traduzidos na França, na Itália, na Bulgária, na Turquia, na Finlândia, na Holanda, na Espanha, na República Tcheca, na Croácia, na Bielorrússia e no Brasil. Estão em preparação edições no Reino Unido, na Hungria e no Japão.

Em 2006, mais precisamente no dia 03 de agosto, publicou, na revista *Visão*, uma novela inédita, intitulada *Minto até ao dizer que minto*, em que aparecem, pela primeira vez em sua prosa, elementos irônicos e humorísticos. Em novembro, foi apresentado, em Cabo Verde, o Prêmio Literário José Luís Peixoto, destinado a autores de língua portuguesa com menos de 25 anos. Finalmente, no mesmo mês, lançou seu mais recente romance, intitulado *Cemitério de Pianos*, cujos direitos já foram vendidos para a França.

O romance *Nenhum olhar* é dividido em duas partes, denominadas Livro I e Livro II. José, do Livro I, a personagem principal, é pastor de ovelhas e vive no monte. Desde que sua mãe morreu, seu pai mora na vila com a outra filha, casada, mãe de um bebê. No mesmo local mora a mulher que se tornará a esposa de José. Ela é órfã de mãe e, depois que seu pai morre, é estuprada mais de uma vez pelo gigante. Todos os habitantes da vila sabem disso, inclusive José, que se casa com ela. As bodas são celebradas pelo demônio e os padrinhos dos noivos são os gêmeos siameses Moisés e Elias; as madrinhas, a cozinheira e a louca da rua da palha. Além deles, o velho Gabriel, que conhece todos os habitantes da vila e do monte, é um dos convidados.

A mulher de José trabalha na casa dos ricos, no monte, e passa o tempo todo sozinha, pois ali não mora mais ninguém. Quando não está cumprindo suas obrigações, a mulher de José gosta de ficar ali sentada, ouvindo uma voz fechada dentro duma arca, no corredor. Moisés se apaixona pela cozinheira. Em pouco tempo eles também se casam e, ainda que tenham ambos por volta de setenta anos, ela engravida e dá à luz uma filha. São muito felizes até que um dia, depois de comer cogumelos venenosos, Moisés adoece e morre. Elias, seu irmão gêmeo, não resiste à perda e morre também. A cozinheira enlouquece.

No bar do judas, diariamente, o demônio atormenta José, forçando-o a lembrar-se do estupro de sua mulher pelo gigante. José vive dilacerado por isso e duvida da paternidade de seu filho. Um dia, cansado, desesperançado, José se enforca numa azinheira. A cadela de José, aliada a outros cães, vingá-o, matando o gigante.

O Livro II traz adulto o filho de José, que era um bebê quando do suicídio do pai e que agora tem 30 anos de idade. Também se chama José e vive no monte com a mãe. É pastor. Segundo o velho Gabriel, é igualzinho ao pai. Seu melhor amigo é Salomão, seu primo. Passam muito tempo juntos. Salomão trabalha na serraria de mestre Rafael e

casa-se com a filha de Moisés e da cozinheira. A mulher de Salomão trabalha agora na casa dos ricos e também gosta de sentar-se no corredor e ouvir a voz que ali fica fechada dentro da arca. O demônio tenta Salomão, colocando-o contra o primo ao sugerir que José tem um caso com a sua mulher. Salomão ama o primo e não quer duvidar da sua lealdade.

Mestre Rafael herdou do pai a serraria. Não tem nem a perna nem o braço direitos. É cego de um olho. Numa noite, pede em casamento a prostituta cega, filha e neta de prostitutas cegas. Casam-se, têm uma menina que também nasce cega e não tem o braço direito nem as duas pernas. No dia do parto morrem mãe e filha. Mestre Rafael, desesperado pela dor, vai até a serraria e ateia fogo a tudo, morrendo em meio às chamas.

O livro termina com a mulher de Salomão descobrindo que está grávida e dizendo para si mesma que tem a morte dentro de si. Sua mãe, a cozinheira, morre serenamente. Morre também o velho Gabriel. Então, ela, Salomão e José dirigem-se ao monte, cada um com a sua solidão, ainda que o velho Gabriel tenha pedido a cada um deles: “Não vás” (PEIXOTO, 2005, págs. 182, 185 e 188).

I - OS CRONOTOPOS EM *NENHUM OLHAR*

I.1 O bar do judas e o encontro

Na história do romance traçada por Bakhtin em sua obra *Questões de literatura e de estética*, o cronotopo da sala de visitas é focalizado nos romances de Stendhal e de Balzac. Ambos os escritores lançaram olhares sobre um mesmo tempo e um mesmo espaço, ou seja, a França do século XIX. As duas grandes obras de Stendhal foram *O vermelho e o negro* e *A cartuxa de Parma*. Balzac notabilizou-se pela *Comédia Humana*, mas podemos destacar também *As ilusões perdidas*. Segundo o próprio Bakhtin, “este lugar (a sala de visita) não apareceu pela primeira vez em seus romances, mas foi aí que ele adquiriu o seu significado como ponto de intersecção das séries espaciais e temporais do romance” (BAKHTIN, 1998, p.352). É na sala de visitas, portanto, que ocorrem os encontros fundamentais. É nesse lugar que se “revelam os caracteres, as “idéias” e as paixões dos heróis (*Ibidem*). No caso dos romancistas franceses, a sala de visitas adquire, ainda, um outro sentido, porque estabelece “o entrelaçamento do que é histórico, social e público com o que é particular e até mesmo puramente privado, de alcova” (*Ibidem*).

Em *Nenhum olhar*, esse ponto de convergência se dá em outro espaço, que assume a mesma função que a observada por Bakhtin com respeito à sala de visitas. No romance de José Luís Peixoto, o lugar que carrega em si os aspectos do cronotopo da sala de visitas é o bar do judas que, em alguns momentos, também é denominado venda do judas. É para lá que José, no Livro I, se dirige ao cair da noite, depois de mais um dia exaustivo de pastoreio. Lá dentro, ele encontra outros homens que não lhe são estranhos mas com quem, aparentemente, não compartilha uma relação de amizade:

“Os poucos homens que o cumprimentaram arrastaram uma sílaba indecifrável, a esmorecer. Os outros, sem parar de falar ou beber ou jogar cartas, olharam a querer vê-lo”(PEIXOTO, 2005, p.8). Trata-se de um ponto de encontro social, onde homens estão agrupados com o objetivo de beber, conversar e jogar cartas.

Além dos homens e de José, uma outra figura está ali presente: o demônio: “Sorria. *Era o único* que não trazia a pele escura do sol, trazia camisas e calças passadas e vincadas, cabelo penteado entre a boina e as saliências dos cornos” (*Ibidem*. Grifo nosso). A sua descrição física se faz em oposição à dos demais frequentadores do bar, ou seja, pela descrição do demônio deduzimos a aparência dos homens. Concluímos que eles não sorriem, têm a pele bronzeada, cabelos desalinhados e usam roupas de trabalho. Por meio desses dados, podemos inferir o perfil sócio-econômico dessa comunidade, uma sociedade agrária, conforme veremos com mais profundidade no cronotopo da vila.

A intersecção entre o que é da ordem do público com o que é da ordem do privado se realiza por meio do diálogo que o demônio estabelece exclusivamente com José: “O demônio sorria. Sorrindo, perguntou como estás, onde está a tua mulher que não a tenho visto?” (*Idem*, p.9). Desse modo, o demônio traz a público um assunto que é da ordem do privado, de alcova: a relação conjugal. Além disso, sugere que a mulher de José o está traindo: “Sabes, continuou enquanto sorria, disse-me o gigante que a conhece mais que tu, que sabe melhor e com mais certeza onde ela anda, onde ela está” (*Ibidem*).

Conforme Bakhtin, é nesse cronotopo que ocorrem “os diálogos que adquirem um significado extraordinário no romance” (1998, p.352) e, de fato, todo o desenrolar da trajetória de José é determinado por esse diálogo com o demônio porque a suspeita levantada por ele atormentará José ao longo de sua vida e será responsável pelo seu fim trágico.

Além de José, outra personagem, no Livro II, frequenta o bar do judas e sofre as provocações do demônio: Salomão, sobrinho de José do Livro I. Quase de forma idêntica ao tio, Salomão tem exposta a sua vida íntima e é levado a crer que sua mulher o está traindo com seu primo José, filho de José: “Sabes, disse o tentador sorrindo, disse-me o teu primo José que sabe melhor do que tu onde ela está, agora e sempre” (PEIXOTO, 2005, p.105). A recorrência desse cronotopo no Livro II sugere a existência do tempo cíclico¹ no romance. De acordo com Bakhtin,

o tempo é privado do curso histórico progressivo, ele se move por círculos estreitos; os índices deste tempo são simples, grosseiramente materiais, estão solidamente ligados às particularidades locais: as casinhas e as saletas da cidadezinha, as ruas sonolentas, a poeira e as moscas, os clubes, os bilhares, etc. (1998, p.353. Grifo nosso).

Os homens do lugar parecem não ter escolha e se dirigem ao mesmo bar para , também, repetir, trinta anos depois, as mesmas conversas, e beber como seus pais bebiam e jogar como seus pais jogavam: “Os homens, *as mesmas caras*, responderam boa noite, Salomão” (*Ibidem* Grifo nosso). O fato de se tratar das “mesmas caras” sugere a idéia de que, no Livro II, os frequentadores são os descendentes daqueles homens que aparecem no bar no Livro I. O próprio José, no Livro II, afirma, referindo-se a José, do Livro I: “Sou teu filho e teu reflexo” (PEIXOTO, 2005, p.131). Além disso, no Livro II, quem serve a bebida aos frequentadores do bar é o filho do judas: “*O filho do judas*, de mangas arregaçadas, andava de um lado para o outro, a recolher copos e a participar em todas as conversas” (PEIXOTO, 2005, p.104. Grifo nosso). Desse modo, o aspecto cíclico é reforçado, inclusive, pela idéia de descendência, do filho que perpetua, no Livro II, o passado, pois assume a atividade que pertencera ao seu pai, no Livro I, do mesmo modo que José, no Livro II é pastor como seu pai, no Livro I.

¹ Trataremos do tempo cíclico mais pormenorizadamente no cronotopo intitulado “A vila e o tempo cíclico”.

O bar é, portanto, o lugar cuja função social permanece inalterada. E é ali que o demônio ressurgiu, no Livro II, para envenenar Salomão. Ora, o cenário fechado, a presença de vários homens bebendo e jogando e, principalmente, a presença do demônio, tornam esse espaço bastante concentrado. A partir do momento em que o demônio provoca José e Salomão, o ambiente parece tornar-se cada vez mais claustrofóbico. Neste ponto, somos levados a lembrar a distinção estabelecida por Osman Lins, citado na obra de Antonio Dimas *Espaço e romance* (1994), entre espaço e ambiente:

Por *ambientação* entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do *espaço*, levamos a nossa experiência de mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os *recursos expressivos do autor*, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p.77 . *Apud.* DIMAS, 1994, p.20. Grifo nosso).

Segundo essa definição, notamos que o espaço denominado bar do Judas é descrito segundo condições cristalizadas no imaginário do leitor. Em *Nenhum olhar*, o bar é espacialmente caracterizado no Livro I pela existência de um balcão e de bebidas: “No *balcão*, tirou o saco que trazia preso por um braço ao ombro, encostou-o, encostou-se. Um *copo de tinto*” (PEIXOTO, 2005, p.8 Grifo nosso); e, identicamente, no Livro II: “Aproximei-me do *balcão*. Um *copo de tinto*”(Idem, p.104. Grifo nosso). A imagem que o leitor faz de um bar coincide com o que é apresentado no romance, com os elementos que compõem o bar, como “balcão” e “copo de tinto”. Por outro lado, o ambiente criado pela pena de José Luís Peixoto descreve um determinado bar, em cujo interior o tempo se transforma num elástico retesado. Nesse ambiente, portanto, podemos afirmar que o tempo configurado é um tempo de tensão. O real significado desse tempo é confirmado com o desdobramento dos acontecimentos.

Desse modo, o bar do judas é o cronotopo em que os aspectos espacial e temporal se entrelaçam com o objetivo de criar tensão. Essa tensão é promovida por meio dos encontros com o demônio. Nos confrontos entre José e o demônio, no Livro I e Salomão e o demônio, no Livro II, notamos que a intersecção daquilo que é da ordem do público – o divertimento dos homens- com aquilo que é da ordem do privado – a relação conjugal – convergem para criar um ambiente carregado de significação. O bar do judas e o motivo do encontro estão em íntima ligação no que diz respeito ao desenrolar dos acontecimentos no romance e, por essa razão, decidimos focalizar os demais encontros que ocorrem no romance dentro desse mesmo cronotopo.

José entra no bar do judas e encontra o demônio. De acordo com Bakhtin,

A unidade indissolúvel (mas não a fusão) das definições temporais e espaciais traz ao cronotopo do encontro caráter elementar, preciso, formal e quase matemático. Mas, naturalmente, esse é um caráter abstrato. Pois o motivo do encontro é impossível isoladamente: ele sempre entra como elemento constituinte da composição do enredo e da unidade concreta de toda a obra e, por conseguinte, inclui-se no cronotopo concreto que o engloba, no nosso caso, no tempo de aventuras, em um país estrangeiro”(1998, p.222).

No entanto, em *Nenhum olhar*, não se trata de um tempo de aventuras num país estrangeiro, mas, como previa Bakhtin, “*Em diversas obras o motivo do encontro recebe matizes diferentes e concretos, inclusive emocionais e de valor (o encontro pode ser desejado ou indesejável, alegre ou triste, às vezes terrível e também ambivalente)*” (*Ibidem* Grifo nosso). Além disso, o encontro com o demônio não é desejado por José. Eles estavam num mesmo tempo e num mesmo espaço e, conseqüentemente, se encontraram, mas o resultado desse encontro para José é triste e terrível; ele fica emocionalmente abalado. Como explica Bakhtin, “ele (o cronotopo do encontro) distingue-se por um forte grau de intensidade do valor emocional” (1998, p.349).

O encontro de José com o demônio é diretamente responsável por outro encontro: o de José com o gigante: “Vem a direito, com passos de máquina. O seu corpo, maior do que o dos homens, é como o de uma árvore que andasse, é como o de um homem que fosse do tamanho de três homens (...) À minha frente está parado. Olhamo-nos” (PEIXOTO, 2005, p.11). Eles estão frente a frente e a desvantagem física de José pesa contra ele, que leva uma surra do outro: “O gigante abriu bem as mãos enormes e lançou-o ao chão” (*Idem*, p.12). Ainda que não seja explicitado na obra, esse encontro era desejado por José, que pretendia defender a sua honra e a de sua mulher. Incitado pelo demônio, ele encarna o papel do herói grego, cuja vida é refém do destino:

É bem verdade que ele é totalmente passivo em sua vida – o “destino” conduz o jogo -, mas ele sofre esse jogo do destino. E não apenas sofre, ele se resguarda e, inalterado, retira desse jogo, de todos os reveses do destino e do acaso, uma absoluta identidade consigo mesmo (BAKHTIN, 1998, p.229. Grifo nosso).

Diferentemente do herói grego, José não permanece inalterado porque esse primeiro encontro com o gigante dá origem ao seu sofrimento, uma vez que, não somente seu corpo fica em frangalhos, mas também o seu espírito:

Não a dor, não as pernas trôpegas de nódoas negras, não as costelas partidas a colar entre o sangue pisado, não a cabeça a rachar-se em tentáculos como raios, não a pele das paixões acabadas a abrir rasgões fundos na carne como vergastadas de uma impotência absoluta; mas o sofrimento, permanente e constante, como todos os ossos expostos a furar os músculos e a pele. Dói-me o corpo e é sem o sentir que soffro (PEIXOTO, 2005, p.25. Grifo nosso).

Do mesmo modo que ocorre no romance grego, aqui, José passa por provações que testam sua dignidade e sua coragem. Todavia, em oposição ao herói grego, que sempre consegue sair com honra das situações de perigo, José é humilhado pelo gigante e, além do mais, toda a comunidade toma ciência dessa humilhação e é por ela transformada. Os amigos, como Moisés, procuram minimizar o sofrimento de José e

evitam tocar no assunto; mas, na verdade, todos estão a par da surra que ele levou : “Moisés aproximou-se de José. Não lhe disse nada sobre o que sabia das sovas do gigante, nem lhe perguntou nada sobre isso, nem mencionou nada que pudesse levar a esse assunto” (PEIXOTO, 2005, p.73). Ademais, os reveses do destino – os encontros com o demônio e com o gigante – não fortalecem José, que, em oposição ao herói grego, sai cada vez mais fragilizado, física e mentalmente, dos encontros com os seus antagonistas.

Podemos afirmar que José não é feito da massa sólida e invulnerável do herói do romance grego e, por essa razão, deixa-se levar novamente pelas provocações do demônio: “E o tentador, sorrindo, disse *se não acreditas em mim, vai agora ao monte*; a janela do teu quarto tem as portadas abertas, há uma nesga de cortinas aberta, espreita por aí” (PEIXOTO, 2005, p.91. Grifo nosso). José cai na armadilha e age como o demônio sugere: “E a mulher estava debaixo do gigante. José sentiu-se morrer estando morto, e sentiu-se morrer e morrer, e a mulher estava debaixo do gigante” (*Idem*, p.93). Apesar de enfraquecido moralmente pelas palavras do demônio e, fisicamente, pela surra do gigante, até esse momento José podia contar com o benefício da dúvida, que desaparece no instante em que ele *vê com os próprios olhos* a sua mulher e o gigante mantendo relações sexuais. O fio de esperança que sustenta José, que o mantém de pé, é subitamente partido. Se para ele, é difícil conviver com a dúvida, com o “*ouvir dizer*”, com a certeza advinda do “*ter visto*” será impossível.

A importância do sentido da visão em detrimento dos outros é aspecto preponderante em *Nenhum olhar*. Observamos que as personagens se relacionam fundamentalmente por meio do olhar, como podemos demonstrar nos seguintes excertos extraídos do romance: “E, apesar do sangue e do pó na pele, *o olhar* de José era o mesmo. O gigante quis bater-lhe mais e *apagar-lhe aquele olhar*, bater-lhe tanto”

(*Idem*, p.12. Grifo nosso); “Na subida, sem que o pudesse evitar, a mulher dele *olhou-me* longamente e *leu-me o olhar*” (*Idem*, p.14. Grifo nosso); “A mãe de José era um nevoeiro muito fundo, muito frio e muito espesso; era uma mulher morta, um respirar de morto, pele de morto, sem rosto, *sem olhar, com noite no olhar* (*Idem*, p.112. Grifo nosso).

José, no Livro I, é levado ao desespero que culmina no seu último ato, aquele em que dá cabo da própria vida porque *vê* a sua mulher com o gigante. Ao longo de todo o romance a importância do olhar é ressaltada e, por esse motivo, podemos pensar que a própria ação é determinada pelas conclusões a que as personagens chegam por intermédio do sentido da visão e pelas decisões que tomam a partir dessas conclusões.

Outro aspecto do romance grego observado por Bakhtin é o do final feliz que coroa a vida dos dois amantes: “*O ponto de partida* da ação do enredo é o primeiro encontro do herói com a heroína e a *repentina explosão de paixão* entre eles; e o ponto de chegada da ação do enredo é a feliz união dos dois em matrimônio” (1998, p.215. Grifo nosso). Em *Nenhum olhar*, não existe entre José e a sua mulher, no Livro I, a “explosão de paixão” a que o teórico russo se refere. O que há é a contenção de sentimentos, que vale para todas as personagens. Na verdade, ele conhecia sua mulher há muito tempo e ambos trabalhavam no monte das oliveiras. Foi por meio do demônio que algo foi despertado em José:

José bebeu o fundo de vinho que tinha no copo e, quando se virava para sair, *o tentador sorriu-lhe e perguntou-lhe por aquela que viria a ser sua mulher*, disse então a rapariga do telheiro como tem passado? ... No começo da *manhã seguinte*, José bateu à porta da casa dos ricos e *deu mais atenção ao rosto triste e apagado* que lha abriu. E enquanto passava pela cozinha, carregando braçadas de lenha de azinho e estevas, *olhava, reparando finalmente nela*, nos seus braços, na fragilidade, na pele branca (PEIXOTO, 2005, p.29. Grifo nosso).

Analogamente ao que acontece no romance *Dom Casmurro*, no qual Bentinho descobre por outra personagem que ama Capitu - no caso do romance machadiano cabe a José Dias esse papel -, aqui, quem promove o despertar do amor em José é o demônio. Em certa medida, tanto Bento quanto José não haviam tomado consciência, no sentido amoroso, das respectivas mulheres e são alertados sobre tal sentimento por outrem. Depois de casados, tanto José quanto Bentinho são levados a duvidar da fidelidade de suas esposas e a suspeita é levantada justamente por aqueles que haviam motivado a união dos casais, ou seja, o demônio e José Dias, respectivamente. Este último, inclusive, está em íntima conexão com a personagem Iago, da tragédia shakespeariana *Otelo*. Em *Dom Casmurro* há um capítulo intitulado “Uma ponta de Iago”, em que a aproximação entre José Dias e a personagem da obra inglesa é explicitada.

Em *Dom Casmurro* e em *Otelo*, José Dias e Iago são personagens ambíguas. O primeiro é um agregado da casa de Bentinho; o segundo é alferes de Otelo. Agem, portanto, amparados pelo pretexto da lealdade aos seus patrões. Em *Nenhum olhar*, o demônio é também uma personagem ambígua. Ele bebe com os outros homens no bar do judas e celebra os casamentos na capela. Mas não pode usar o pretexto de lealdade, como nos exemplos anteriores, porque nem José nem Salomão são seus amos/senhores. Só podemos atribuir ao demônio o puro desejo de maldade, associado universalmente à sua figura.

Na narrativa em pauta, “demônio” e “diabo” são usados como substantivos sinônimos e, por isso, para o que nos interessa demonstrar, utilizaremos a definição de “diabo” que consta na *Enciclopédia Einaudi* (1987): “O diabo é uma criatura inteligente e incorpórea cuja vontade é essencialmente má, ou seja, comandada inteiramente pelo desejo de fazer mal” (p.243. Grifo nosso). Portanto, em *Nenhum olhar*, o demônio age

conforme a sua natureza, ou seja, deseja simplesmente fazer o mal. Ademais, com o desenrolar dos acontecimentos, essa idéia se confirma.

José e sua mulher, então, se casam, mas não há qualquer descrição desse relacionamento que se aproxime de um idílio. Os devaneios amorosos referem-se somente a José:

José andava a *padecer* por ela. Ainda de madrugada, ao acordar, a *primeira coisa* em que pensava era nela. Quando ia guardar o gado, *pensava* nela e, às vezes, não lhe conseguia ver o rosto, gastava-se-lhe de tanto a imaginar. Nessas alturas, fechava os olhos com muita força e *construía-a* peça por peça: *lembrava-se* dos lábios, do nariz, dos cabelos, dos olhos e depois juntava tudo na idéia. Ao adormecer *pensava* nela. Quando a espreitava, *sentia o coração rápido* nas têmporas (PEIXOTO, 2005, p.30. Grifo nosso).

À mulher coube ser observada e admirada. E ela tem ciência de ambas as coisas: “Mas *ela sabia que ele a vigiava, sabia exactamente o sentimento que o consumia*, não por alguma vez o ter surpreendido, não por ter em si alguma qualidade sobrenatural, mas por ser mulher e todas as mulheres saberem mais do que vêem...” (PEIXOTO, 2005, p.31. Grifo nosso). E é ela quem age, dirigindo-se à casa de José e oferecendo-se a ele:

Um dia, ao fim da tarde, *ela atravessou o pátio*, passou pela nora e pelo jardim pequeno que a senhora tinha gosto em que se mantivesse, e *bateu à porta da casa de José*. Quando ele chegou, ela olhava-o nos olhos, e o rosto dele tornou-se profundo num momento. E *foi ela quem rompeu esse momento*, atravessando as fitas em silêncio, José seguiu-a. E entraram no quarto, e fizeram amor (PEIXOTO, 2005, p.31. Grifo nosso).

No dia seguinte a esse encontro, José comunica a sua família que irá se casar e a notícia é recebida, aparentemente, com indiferença:

No quintal da irmã, o pai ainda estava na mesma cadeira, como uma estátua de mármore a envelhecer. José sentou-se e, ao fim de uma hora, disse vou casar-me. *Nenhuma modificação ocorreu* no rosto dos dois homens (PEIXOTO, 2005, p.31. Grifo nosso).

Essa mesma indiferença é percebida no próprio casal, um dia depois do casamento: “No domingo, o José teve de ir tratar das ovelhas. A jovem noiva, *com a indiferença de uma casada de bodas de prata*, fez o café e foi lavar a roupa para o tanque da casa dos ricos. José não a foi espreitar” (PEIXOTO, 2005, p.32. Grifo nosso). A expressão “indiferença de uma casada de bodas de prata” sintetiza o que acabamos de observar. Podemos creditar a indiferença das personagens a uma mundivisão baseada em contenção. No mundo em que vivem o essencial é valorizado em detrimento do excessivo². E o mesmo se dá em relação à demonstração dos afetos. Não existem explosões de qualquer espécie, seja de alegria, de tristeza ou de paixão. Tudo se resume ao necessário.

Subvertendo as regras do romance grego, em que o herói e a heroína se conhecem, “via de regra, numa *festa solene*”, “apaixonam-se repentina e instantaneamente” e “são excepcionalmente castos” (BAKHTIN, 1998, p.214), José Luís Peixoto cria um herói que se apaixona por uma mulher estuprada por um gigante: “Antes de me casar, os homens na rua chamavam-lhe galdéria. Então, como é que está a galdéria? Chamavam-lhe puta” (PEIXOTO, 2005, p.72). Ou seja, ela não é casta; assim como ele, que costumava freqüentar a casa da prostituta cega e assim continuou a fazer, mesmo depois de casado: “Na última noite de verão, como fazia sempre nas últimas noites de cada estação desde os dezoito anos, José foi à casa da prostituta cega” (PEIXOTO, 2005, p.45).

² Dissertaremos mais sobre esse tema no cronotopo intitulado “O quarto e o profano”.

Para Bakhtin, “deve-se sobretudo notar a estreita ligação do motivo do encontro com motivos como a separação, *a fuga*, o reencontro, *a perda*, *o casamento*, etc., que são semelhantes pela unidade das definições espaço-temporais ao motivo do encontro” (1998, p.223. Grifo nosso). No Livro I, além do casamento de José, há o casamento de Moisés com a cozinheira; no Livro II, Salomão se casa com a filha da cozinheira e mestre Rafael se casa com a filha da prostituta cega. Isto quer dizer que cada um desses casais estava “num mesmo tempo” e “num mesmo lugar”. Moisés, o irmão siamês de Elias, durante o casamento de José, encontra a cozinheira e se apaixona por ela:

Continuava o demônio nestas andanças, e ela chegou. Surgiu na entrada da capela iluminada por trás e, de início, *aquela silhueta encandeou-me*. Já sabia que ela se tinha mudado para a vila, mas *ainda não a tinha visto*. Nos cinquenta anos em que serviu no monte das oliveiras, nunca a vi, pois, sempre que me deslocava para o monte, ela estava ocupada; e, sempre que ela vinha à vila, *nunca calhamos a cruzar-nos* (PEIXOTO, 2005, p.36. Grifo nosso).

Notamos, em primeiro lugar, que o motivo do encontro é mencionado na modalidade positiva: “aquela silhueta encandeou-me” e, depois, na negativa: “ainda não a tinha visto” e “nunca calhamos a cruzar-nos”. De acordo com a ordem não-linear da narrativa, o encontro acontece primeiro, “aquela silhueta encandeou-me”, mas pela ordem cronológica, o não-encontro acontece antes “ainda não a tinha visto” e “nunca calhamos a cruzar-nos”. Mesmo no motivo negativo, segundo Bakhtin, “a cronotopidade é mantida, mas um ou outro membro do cronotopo é dado como um signo negativo: não se encontraram porque não estavam em dado lugar ao mesmo tempo” (1998, p.222).

Finalmente, no dia do casamento de José, as categorias espaço-temporais convergem para que o encontro se realize. Podemos pensar em acaso, porque nenhum dos dois sabia que encontraria o outro naquela hora e naquele lugar. A ocasião é festiva

e, conforme mencionamos acima, esta é a ocasião ideal para que ocorra o encontro amoroso. Outro elemento apontado por Bakhtin é o seguinte: “*Um par de jovens* em idade de casamento...” (1998, p.214. Grifo nosso). Entretanto, aqui, tanto Moisés quanto a cozinheira já passam dos setenta anos.

No Livro II, Salomão e a filha da cozinheira não se encontram por acaso, como no caso de Moisés e da cozinheira. O encontro dos dois é promovido pelo velho Gabriel: “depois, o velho Gabriel bateu-me à porta e, antes de se instalar ao pé da minha mãe no quintal, disse *trago aqui uma pessoa que quer te conhecer*. E o rosto assustado do Salomão apareceu muito sumido na soleira da porta” (PEIXOTO, 2005, p.136. Grifo nosso). No dia seguinte, a própria mãe de Salomão vai à casa da moça e acerta o casamento entre os dois. Desse modo, observamos que o romance entre Salomão e a sua futura mulher não acontece por acaso e o casamento de ambos atende mais ao desejo de outrem do que deles próprios.

O último casamento do romance é o de mestre Rafael com a filha da prostituta cega, também ela prostituta e cega. A dinâmica do encontro é a mesma observada nos casamentos anteriores, ou seja, eles não se apaixonam repentinamente. Mestre Rafael já freqüentava a casa da prostituta cega há algum tempo e o casamento foi decidido quando ele descobriu que ela estava grávida:

E, quando *ela levou a mão do mestre Rafael* e a assentou, sobre a roupa, *no seu ventre*, os lábios dele desfizeram-se num sorriso, talvez um sorriso, e o seu olhar imenso procurou-a. Ela não sorria. E só quando ele, numa voz de criança, *disse vamos casar*, a sua expressão grave, mas serena, se dissipou num ligeiro aceno de alegria singela e sincera (PEIXOTO, 2005, p.126. Grifo nosso).

Mais uma vez, o encontro que leva ao casamento está destituído dos valores idealizados do amor que caracterizam o romance grego, seja pelo fato de o encontro não ser obra do acaso, seja por não resultar numa paixão repentina ou, até mesmo, pelo fato

de o casal ser formado por um aleijado e uma prostituta cega. Além disso, como veremos no cronotopo do quarto, nenhum dos casais sequer se aproxima do final feliz que é alcançado no cronotopo grego.

Para finalizar o cronotopo do encontro, ainda é preciso mencionar um amor não concretizado, no Livro II. Trata-se do sentimento que une José e a mulher de Salomão. Antes de ser apresentada a Salomão, a filha da cozinheira trabalhava no monte das oliveiras e, lá, conhece José:

Nessa tarde, conheci o José. Tinha acabado de prender as ovelhas no redil e vinha na minha direcção. O seu olhar era firme, quase feroz; meigo, como o de um filho; envergonhado por ser o olhar de um pastor todo o dia entre as ovelhas e longe dos homens; nítido. E ao dizer boa tarde, já sabia quem eu era. Esperei talvez um instante, respondi boa tarde, e também eu, também eu sabia quem ele era (PEIXOTO, 2005, p.118).

Eles se apaixonam e o leitor se dá conta desse fato por meio de algumas frases: “*tudo era aquela voz a dizer boa tarde e a olhar-me, tudo era o seu rosto*” (Ibidem); “E, antes de adormecer, para lá das palavras intermináveis que a minha mãe moldava no silêncio, *só via o José* a chegar do campo e *a olhar-me*, a olhar para mim, a ver que eu o via, *a olharmo-nos*”(PEIXOTO, 2005, p.119. Grifo nosso). Mas antes que os dois tenham a oportunidade de concretizar esse sentimento, o velho Gabriel apresenta Salomão a ela, que, então, se casa com o primo de José. O sentido de *fatum* que permeia toda a obra é predominante e, incapazes de lutar por seu amor, José e a filha da cozinheira se tornam vítimas do destino. Por um momento, entretanto, eles cogitam a hipótese de fugir juntos, mas isso acontece depois do casamento com Salomão. Sobre esse momento em que os dois combinam a fuga, é interessante destacar os elementos que compõem a cena:

Dentro do céu, *sobre nós, passou uma cegonha* muito lenta, de asas muito abertas, a voar, levando um ramo seco na ponta do bico

muito comprido. *E esse momento foi nosso e enorme*. Olhando-me sempre, disse espera por mim, vou hoje buscar-te (PEIXOTO, 2005, p.132. Grifo nosso).

No cronotopo do encontro, de acordo com Bakhtin, as definições espaciais e temporais têm um caráter indissolúvel. Aqui, por outro lado, a ênfase está no caráter temporal: “*esse momento foi nosso e enorme*”. Segundo Michel Zérafra, citado na obra *O tempo na narrativa* (1995), de Benedito Nunes, “negado enquanto fragmento cronológico, valorizado enquanto meio de acesso ao ser, *o momento* toma no romanesco uma importância psicológica, filosófica e estética fundamental” (p.63. Grifo nosso). O tempo está carregado de promessa. O espaço é aberto, como concluimos pela presença da cegonha voando acima deles. Essa amplidão espacial reforça o aspecto temporal, pois ambos concorrem para a idéia de liberdade e de futuro. Desse modo, podemos pensar que o encontro, no tempo presente, está intensamente carregado de tempo futuro. Por isso, a imagem da cegonha: ela ilustra a suspensão desse encontro – um tempo esvaziado de espaço. O jovem e a moça estão suspensos no tempo assim como a cegonha está suspensa no ar. Além disso, sabemos que essa ave é “*uma ave de bom agouro*” e “*acredita-se, em certas regiões, que ela traga os bebês no bico; o que pode ter alguma relação com o fato de ser migradora, voltando quando a natureza acorda*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p.218. Grifo nosso).

No entanto, a cegonha, aqui, carrega um ramo seco, ou seja, sem vida, na ponta do bico. Por essa razão, o aspecto positivo da cegonha que é o de anunciar uma nova vida, representado pelo bebê no bico, é substituído pelo negativo, simbolizado pelo ramo seco. Notamos, portanto, que até mesmo o único casal que encarna todos os valores presentes no cronotopo bakhtiniano do encontro - é jovem, apaixonado e está disposto à aventura da fuga para honrar esse amor - não alcança o final feliz como no romance grego. O ramo seco que a cegonha traz no bico é

um sinal de mau agouro, em oposição à sua representação tradicional. José Luís Peixoto, no romance, coloca em xeque a imagem já consagrada da origem da vida – que é a cegonha -, o que remete às reflexões de Roger Bastide, em sua obra intitulada *Arte e Sociedade* (1971), que argumenta que “existem duas maneiras de inventar” (p.72). Na primeira, o artista tem o desejo consciente de inovação e promove a ruptura com a tradição por meio de uma “imitação às avessas” (*Idem*). Para Bastide, essa vontade consciente “supõe uma reflexão sobre a tradição, com o fim de criticá-la” (*Idem*). A segunda maneira sugere uma “sensibilidade original”, que faz com que o artista interprete “sem querer essa tradição através de seu gênio especial” (*Idem*). Seja qual for o caso de José Luís Peixoto, por ora interessa saber que identificamos em seu romance uma *tensão* que resulta em soluções diferentes daquelas encontradas na tradição literária³.

Em *Nenhum olhar*, a filha da cozinheira segue adiante com o plano da fuga, mas José é levado a desistir dele, pois sente culpa e atende a um pedido da mãe, feito somente com o olhar: “Como te entendi na noite em que me preparava para ir ter com ela à vila, e *me olhaste*, com o corpo morto e a sombra, *me olhaste, sem palavras, dizendo não vás*” (PEIXOTO, 2005, p.131). Sua consciência o impede de seguir adiante e ele abre mão da sua oportunidade de felicidade.

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

³ No próximo capítulo recuperaremos a questão da tensão.

No exato instante em que José decide não fugir com a filha da cozinheira, com a esposa de seu primo, identificamos o momento de crise. A palavra fronteira nos remete ao cronotopo da soleira da porta e a ele nos dedicaremos a seguir.

I..2 A soleira da porta e o moto-perpétuo

Mikhail Bakhtin define o cronotopo da soleira como “o cronotopo da crise e da mudança de vida” (1998, p.354). O sentido da soleira, em literatura, é simbólico e metafórico. Em seu romance, José Luís Peixoto cria várias “soleiras” e em cada uma o tempo e o espaço estão carregados de intensidade. “São os lugares onde se realizam *os acontecimentos das crises*, das quedas, das ressurreições, dos renascimentos, das clarividências, das *decisões que determinam toda uma vida*” (*Ibidem*. Grifo nosso).

Como vimos, José, no Livro II, não vai ao encontro da filha da cozinheira e ressaltamos a presença da palavra “fronteira” em seu discurso. Ora, fronteira e soleira descrevem um espaço-limite. Entretanto, é necessário que façamos a fusão desse espaço-limite com um tempo-limite. Para José, a fronteira, ou seja, o espaço-limite, se funde com o tempo-limite e essa fusão determina sua incapacidade de seguir adiante. O momento de crise se dá quando o encontro com a mulher amada deixa de ser uma possibilidade: “ainda que tivesse imaginado o mundo ao pormenor depois da fronteira pequena daquele instante” e se torna uma impossibilidade: “não fui”.

Segundo Marc Augé, em sua obra *Não-lugares*, Hermes é o deus do umbral e da porta, e “representa o movimento e a relação com o outro” (2005, p.56). Ora, o que realmente está em jogo nesse movimento de atravessar ou não a soleira em *Nenhum olhar* é a relação com o outro e, subliminarmente, a relação consigo mesmo, ou seja,

trata-se de uma questão identitária. Sabemos que a identidade é construída sobre várias bases, mas que uma delas lhe é inalienável: a alteridade, o outro.

A soleira da porta separa dois espaços e dois tempos. Para ilustrar com maior clareza esta afirmação, pensemos na imagem de um indivíduo prestes a atravessar a soleira: em primeiro lugar, ele deve estar posicionado, inevitavelmente, em um dos seus lados. Ao lado onde ele já se encontra chamaremos Lado 1. Em segundo lugar, ao atravessar a soleira, ele realiza um movimento no espaço e, conseqüentemente, no tempo. Ao lado que ele alcança depois do movimento realizado, chamaremos Lado 2. Do ponto de vista do indivíduo, portanto, o Lado 1 corresponde ao tempo presente e o Lado 2, ao tempo futuro. O primeiro é da ordem do tempo que *já é* e o segundo é da ordem do tempo que *ainda não é*. A crise se verifica, portanto, no intervalo entre essas duas dimensões espaço-temporais. É nesse intervalo que surge a ambivalência; se, por um lado, José deseja ir ao encontro da mulher amada, por outro, não quer causar nenhum desgosto à mãe ou a Salomão, o que seria impossível se ele insistisse na fuga. Diferentes tipos de amor estão em jogo e José não consegue privilegiar aquele que o une à mulher de Salomão.

Portanto, José, no Livro II, não realiza o movimento, ou seja, não atravessa a soleira em direção ao futuro, mas escolhe permanecer no tempo e no espaço originais, no Lado 1 da soleira. Ele só pôde *imaginar* o mundo depois daquela fronteira. De acordo com Bakhtin,

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

Vejamos como essa questão do medo se desenvolve em outro fragmento do romance, em que José, no Livro I, afirma: “Um olhar que me disse *custar-te-á atravessar a ombreira* da porta de casa...” (PEIXOTO, 2005, p.48. Grifo nosso). Novamente, a hesitação, presentificada pelo verbo “custar”, utilizado aqui no sentido de “ser penoso”, difícil. Atravessar a soleira implica experimentar o desconforto que está ligado ao enfrentamento da mulher e do filho, desconforto esse causado pelas insinuações do demônio. Encarar a mulher é, ao mesmo tempo, amá-la e duvidar dela; encarar o filho é, simultaneamente, amá-lo e duvidar de sua paternidade. Essa ambivalência de sentimentos tortura José, no Livro I, a ponto de ser-lhe custoso atravessar o umbral da porta de casa e paralisa José, no Livro II, que não é capaz de dar o passo em direção ao futuro.

O cronotopo da soleira é representado na narrativa de diversas maneiras. Muitas vezes é explícito; em outras, é velado. O corredor da casa dos ricos é uma das formas sob a qual ele aparece de modo bastante metafórico. É nesse lugar que a mulher de José, no Livro I, e a filha da cozinheira, no Livro II, passam horas a ouvir a voz aprisionada numa arca. O corredor é, na sua modalidade concreta, um local de passagem, onde as pessoas não se detêm. Sua função é ligar um lugar a outro. É, em certa medida, um não-lugar porque, conforme Augé: “O não-lugar nunca se realiza totalmente” (2005, p.74). E, visto que estamos nos concentrando na observação de um cronotopo, um não-lugar implica em um não-tempo. Porém, naquele corredor as duas mulheres permanecem horas sentadas e ele se torna, para elas, portanto, um lugar e um tempo carregados de significação:

Existem, por exemplo, locais privilegiados qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou o sítio dos primeiros amores, ou certos lugares na primeira cidade estrangeira visitada na juventude. Todos esses locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não-religioso, uma qualidade excepcional “única”: *são os “lugares sagrados” do seu universo privado, como se neles um ser*

não-religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela de que participa em sua existência cotidiana (ELIADE, 2001, p.28. Grifo nosso).

Da arca sai uma voz masculina que diz coisas enigmáticas que, por algum motivo, fazem sentido para essas duas mulheres e somente para elas, visto que as outras personagens que trabalham na casa não dão maior importância nem ao local e nem à arca: “Primeiro, pensei que fosse uma pessoa que ali estivesse fechada, mas, e nessa tarde falou-me, *a cozinheira disse-me não faça caso, é só uma voz*” (PEIXOTO, 2005, p.23. Grifo nosso). Tanto a mulher de José, no Livro I, como a filha da cozinheira, no Livro II, são personagens marcadas pelo sofrimento; ambas são órfãs de pai e de mãe, inclusive a filha da cozinheira, porque seu pai, Moisés, morreu no Livro I e, desde a morte dele, sua mãe vive num mundo alheio à realidade. Uma foi estuprada pelo gigante e, por isso, é marginalizada pelos habitantes da vila; a outra, desde pequena, assumiu o controle da casa e cuidou da própria sobrevivência. Nada está para acontecer nem nada é decidido, de fato, naquele lugar. Ali, naquele tempo e naquele espaço, cada mulher é somente alguém sentado em um banco ouvindo uma voz presa dentro de uma arca. Não há passado, presente e futuro, ou nas palavras de Virginia Woolf, “nenhum passado, nenhum futuro; meramente o momento em seu anel de luz” (*Apud* MENDILOW, 1972, p.246). Podemos pensar que o corredor é uma brecha espaço-temporal, como um portal que se abre para outra realidade em determinadas horas e que, depois, se fecha. O fragmento abaixo descreve o dia em que a mulher de José, no Livro I, toma conhecimento da arca:

E foi por essa altura que, estando eu a limpar o pó, comecei a escutar a voz que está fechada numa arca. Uma arca como as outras, antiga e encerada, como tudo é antigo e encerado na casa dos ricos; uma arca no corredor maior, sob um quadro de bigodes retorcidos; e dentro da arca, uma voz. Primeiro, pensei que fosse uma pessoa que ali estivesse fechada, mas, e nessa tarde falou-me, *a cozinheira disse-me não faça caso, é só uma voz*. Essa voz abafada falava solene como

se estivesse a ler uma epopéia de um livro, disse: *talvez os homens existam e sejam, e talvez para isso não haja qualquer explicação; talvez os homens sejam pedaços de caos sobre a desordem que encerram, e talvez seja isso que os explique. Não conseguia ignorar a voz que está fechada dentro de uma arca. Era uma voz de homem. Na semana que se seguiu a essa descoberta, fingi tarefas só para estar no corredor maior a escutar a voz.* (PEIXOTO, 2005, p.23. Grifo nosso).

O fato de a mulher de José passar horas no corredor ouvindo a voz na arca não provoca mudanças em sua vida nem na vida das outras personagens. Mas isso não impede que ela continue a apreciar aqueles momentos: “E, com as portas fechadas por dentro e com as chaves no bolso, sentava-se tardes inteiras a ouvir a voz que está fechada numa arca. E nesses momentos, *quase se deixava sorrir*” (PEIXOTO, 2005, p.45. Grifo nosso). Aparentemente, trata-se do único período em que ela é retirada de sua condição de mulher pobre, limitada por obrigações e afazeres, marginalizada e infeliz. Confirmando aquilo que a própria voz anuncia, ela, simplesmente, é. Porém, ela precisa voltar a exercer o papel que lhe cabe na comunidade e a frase “quase se deixava sorrir” é emblemática pela presença do advérbio. Ela *quase* sorriu porque quase é capaz de ser feliz naquele breve espaço-tempo. Experimenta, em certa medida, uma quase transcendência porque, do mesmo modo que o corredor liga dois lugares, se tomado em sua forma denotativa, cronotopicamente trabalhado por José Luís Peixoto transforma-se num espaço-tempo de ligação, mas uma ligação que se estabelece entre duas subjetividades, a mulher e a voz que está fechada dentro da arca.

No Livro II, a filha da cozinheira, trinta anos depois, vai trabalhar na casa dos ricos, para substituir a mulher de José e ouve a voz dentro da arca:

Com o lenço da cabeça atado à volta da cara, a tapar-me a boca e o nariz, parei por diversas vezes a escutar a voz que está fechada dentro de uma arca e *percebi um pouco porque é que a mãe do José tinha querido passar ali tanto tempo.* Numa dessas vezes, ouvi-a dizer: talvez haja uma luz dentro dos homens, talvez uma claridade, talvez os homens não sejam feitos de escuridão, talvez as certezas

sejam uma aragem dentro dos homens e talvez os homens sejam as certezas que possuem (PEIXOTO, 2005, p.118. Grifo nosso).

Após trinta anos, a mesma arca encontra-se no mesmo corredor e de dentro dela sai a mesma voz. E, ainda que tenham mudado as mulheres, a relação que elas mantêm com esse cronotopo é a mesma, porque ambas são empregadas da casa dos ricos e ambas se refugiam no corredor para ouvir a voz que sai da arca. Podemos, inclusive, estabelecer uma relação de identificação entre cada mulher e a voz, na medida em que tanto as mulheres como a voz encontram-se fechadas, presas. Ambas as mulheres estão atadas a condições psíquicas e sociais que limitam suas vidas.

Em *Nenhum olhar*, portanto, o cronotopo da soleira é subvertido porque o aspecto referente à mudança de vida é apagado. José não ultrapassa os limites e sua vida permanece igual, ou seja, ele fica sozinho, sem a mulher que ama. Ainda que seja verificável o momento de crise, este não resulta em mudança. José quase atravessa a soleira, mas volta atrás na sua decisão de fuga. No corredor, em contrapartida, não observamos nem a crise nem a mudança. Por isso, podemos pensar que, aqui, o cronotopo da soleira da porta, em oposição à definição bakhtiniana, é o cronotopo da perpetuação. Ele é um tempo-espço limite que jamais é ultrapassado e, por essa razão, é o cronotopo do moto-perpétuo, do tempo sisífico.

Frente ao exposto, concluímos que o cronotopo da soleira da porta aponta para a incapacidade de mudança a que as personagens estão sujeitas em virtude de estarem presas a comportamentos herdados, o que conduz ao estudo do próximo cronotopo.

I.3 A vila e o tempo cíclico

De acordo com Bakhtin, a “ cidadezinha provinciana e pequeno-burguesa, com seus costumes bolorentos, é um lugar muito utilizado para a realização das peripécias

romanescas do século XIX” (1998, p.353). Em *Nenhum olhar*, a cidadezinha é ressuscitada por José Luís Peixoto.

A vila é uma comunidade que vive, basicamente, do cultivo de azeitonas e do pastoreio. Não por acaso, as personagens principais moram no monte das oliveiras e, freqüentemente, se encontram no lagar⁴. José, no Livro I, tal qual seu pai, é pastor de ovelhas e, no Livro II, seu filho, também José, continua a exercer a profissão do pai e do avô. Trata-se, portanto, de uma comunidade agrícola-pastoril, basicamente. Outras profissões são mencionadas: o pai da mulher de José é oleiro, o marido de sua irmã é ferreiro e mestre Rafael e Salomão são marceneiros. Seja como for, o trabalho é invariavelmente braçal.

Essa comunidade é dividida em duas classes sociais: os ricos e o resto da comunidade. Os ricos são uma família cujo único membro mencionado é o doutor Mateus. Sua casa está localizada no monte das oliveiras: “A casa de José, caiada e com barras amarelas, ficava a uns metros da *casa dos ricos*, ao fundo do pátio, atrás da nora e de um jardim pequeno que *a senhora* tinha gosto em que se mantivesse” (PEIXOTO, 2005, p.10. Grifo nosso). A casa de José é caiada, ou seja, é precariamente revestida e fica aos fundos da casa dos ricos e a esposa do doutor Mateus, apesar de não possuir nome, é tratada pelo pronome “senhora”, o que lhe confere distinção em relação às outras personagens femininas.

Em alguns momentos, somos capazes de ouvir ecos do discurso marxista sobre a luta de classes:

O meu pai, que era a única pessoa, a gastar as últimas forças para dizer contem-me lá como está o telheiro? A morrer lentamente e a perguntar pelos fornos e pelo poço. *O telheiro que nunca foi dele e que foi mais dele do que do doutor Mateus, que nunca acartou um balde de barro, que nunca tocou em barro com as mãos, com os pés,*

⁴ Oficina em cujos aparelhos as azeitonas são espremidas até serem reduzidas a líquido.

que nunca viu barro. Vai entregar a renda ao doutor Mateus, filha (PEIXOTO, 2005, p.19. Grifo nosso).

Todavia, a tematização desse discurso no romance não tem caráter doutrinário ou panfletário. O que temos são discursos individuais que deixam entrever a percepção de que o mundo é regido por leis que perpetuam a segregação social, como no fragmento acima. Trata-se de um discurso de constatação, em que a voz marxista, uma dentre tantas que compõem a obra, reforça a idéia de opressão em que vivem as personagens na medida em que traz à tona o senso de impossibilidade de mudança que permeia toda a obra e que é verificável no seguinte trecho:

Não precisava de contratar as pessoas para a cortiça ou para a azeitona, não precisava de escolher os ratinhos para a ceifa, pois *há trinta anos que eram os mesmos, com a mesma força, com o mesmo trabalho* esmarrado em suor; e, se por acaso algum morria, era *substituído pelo filho* na temporada seguinte. Não precisava também de fazer contas ao dinheiro, porque *há trinta anos que os mesmos homens vinham nos mesmos dias certos, compravam as mesmas arrobas de cortiça, o mesmo peso de trigo e de azeitona, pagavam o mesmo* que nos anos anteriores e, mais tarde, *entregavam a mesma porção de farinha e os mesmos alqueires de azeite* que eram guardados na despensa com vista à possibilidade de os filhos do doutor mateus quererem aparecer no monte. *E todos os anos se despejavam as talhas de azeite velho e se enchiam de azeite novo, e todos os anos as sacas de farinha nova ocupavam o lugar das sacas ainda fechadas de farinha velha* (*Idem*, p.147. Grifo nosso).

O aspecto relevante que concerne a esse cronotopo é o do tempo cíclico. Segundo Bakhtin, “essa cidadezinha é o lugar do *tempo cíclico dos costumes*. Nela não há acontecimentos, há apenas o “*ordinário*” que se repete (1998, p.353. Grifo nosso). De fato, esse é um dos pontos cruciais a levarmos em conta. Observamos que a comunidade em questão vive essencialmente da agricultura e da pecuária. Podemos afirmar que se trata de uma comunidade primitiva, que vive de uma economia de subsistência. A escassez de novidades desse ambiente se traduz num desassossego, numa exasperação, que atinge, em alguns momentos, as personagens e, em certa

medida, o próprio leitor, pois José Luís Peixoto cria períodos exaustivamente longos e repetitivos e, com esse recurso, mimetiza os efeitos do tempo cíclico:

Dois verões a seguir, a cozinheira, *saturada de fazer bifés de vaca e ensopados de borrego e bifés de vaca e ensopados de borrego, saturada de ver os bifés de vaca e os ensopados de borrego a arrefecer na mesa* e o senhor doutor Mateus sem afastar a sua pesada cadeira de madeira escura e de cabedal e o senhor doutor mateus sem se sentar e encher o copo de vinho e cheirá-lo e mirá-lo à contra-luz e só depois talvez bebê-lo, *saturada de ver os bifés de vaca e os ensopados de borrego a arrefecer na mesa* e a senhora sem pousar o guardanapo no colo com o bordado do brasão voltado para cima e a senhora sem se sentar ou chegar sequer do quarto vazio onde não dormiu, *saturada de ver as travessas de bifés de vaca e de ensopados de borrego* despejadas na gamela dos cães, decidiu sair do monte e ir morar para uma casa caiada da vila (PEIXOTO, 2005, p.26. Grifo nosso).

Dessa maneira, mais do que ser informado, por exemplo, de que o cardápio na casa do doutor Mateus é reduzido a duas especialidades culinárias, o leitor é levado a compreender a sensação de exasperação à qual as personagens estão submetidas pela repetição dos termos e pelo excesso de orações aditivas. Em outro exemplo, uma das personagens explicita seus sentimentos a respeito dessa vida repetitiva, desse tempo que se desdobra sobre si mesmo:

E tudo era cruel por ser igual a todos os dias, por ser igual, por não haver nada que se compadecesse, por o tempo passar pelo mundo ou o mundo passar pelo tempo e eu, resto, ser um pouco do mundo, não o poder evitar (PEIXOTO, 2005, p.135. Grifo nosso).

Em outro fragmento, o efeito do tempo cíclico é evidenciado por meio de uma metáfora: “Sou o maratonista que deu a volta ao mundo para levar uma carta a si próprio” (*Idem*, p.85). Mais uma vez, a impossibilidade permeia a vida das personagens. Ademais, essa circularidade resulta num atordoamento dos sentidos:

Passam por mim as carroças com os homens do campo. Vêm cansados e trazem um pouco desta planície no rosto. Consideram-me, e roubam ao corpo um esforço para me cumprimentarem enquanto passam. Cumprimento-os, agradecido. Amanhã, quando for muito de

manhã, farão outra vez esta viagem, e fá-la-ão tantas vezes, tantas vezes, que um dia não saberão se regressar é para casa, ao fim da tarde, ou para o campo, de madrugada (*Idem*, p.65-66. Grifo nosso).

O fato de o universo retratado ser o rural justifica outro modo de mostrar a passagem do tempo utilizado pelo escritor. Daí, as estações do ano ou as atividades agrícolas serem utilizadas com esse objetivo. Vejamos alguns exemplos: “*Quando chegou o tempo da azeitona* e a mulher do José se empregou na casa dos ricos, o seu corpo era o de uma criança cansada” (PEIXOTO, 2005, p.25. Grifo nosso); “*Até ao fim do verão*, os irmãos passaram muitas vezes diante da casa da cozinheira” (*Idem*, p.42 Grifo nosso); “No dia seguinte, ao acordar, *no primeiro dia do outono*, José quis ver os olhos da sua mulher e quis vê-la vestir-se” (*Idem*, p.46. Grifo nosso). Segundo Bakhtin, o tempo cíclico “se move por *círculos estreitos*: o círculo *do dia, da semana, do mês*, de toda a vida” (1998, p. 353. Grifo nosso). Mesmo aqueles acontecimentos que escapam do cotidiano ordinário, são lembrados apenas por meio dessas indicações. O casamento de José, no Livro I, por exemplo, foi “num sábado de julho” (PEIXOTO, 2005, p.34).

Ressaltamos que a marcação temporal baseada nos ciclos agrícolas e nas estações do ano remete ao “estágio agrícola primitivo do desenvolvimento da sociedade humana” (BAKHTIN, 1998, p.317). O tempo é coletivo, “ele se diferencia e é medido apenas pelos acontecimentos da vida coletiva” (*Ibidem*). Portanto, aqui, o tempo cíclico se inscreve dentro de um tempo histórico. “Este tempo é profundamente espacial e concreto. Ele não se separa da terra e da natureza” (*Idem*, p.318). Conforme Bakhtin, “o sentimento do tempo e da sucessão das estações que lhes é próprio, amplia-se, aprofunda-se e *abarca os fenômenos sociais e históricos; seu caráter cíclico é superado e eleva-se à concepção histórica do tempo*” (1987, p.22. Grifo nosso).

Há, portanto, uma conexão entre o tempo cíclico dos costumes e o tempo que Bakhtin denomina “laborioso”, porque aqui “a vida cotidiana e o consumo não estão

separados do processo de trabalho e de produção”(BAKHTIN, 1998, p.317). Entretanto, em oposição à definição bakhtiniana do tempo laborioso como sendo o tempo de fecundidade e de multiplicação, observamos em *Nenhum olhar* o apagamento desses aspectos positivos, pois o tempo cíclico-laborioso termina com o final da narrativa, que culmina com a destruição total.

Concluimos que ao cronotopo da vila corresponde um tempo cíclico ligado ao processo de trabalho e que, por essa razão, adquire uma dimensão histórica. A repetição verificável nesse cronotopo se opõe à imagem circular espaço-temporal que concerne ao tempo sagrado, ao qual nos dedicaremos a seguir.

I.4 A capela e o sagrado

Na obra bakhtiniana, somos apresentados a numerosos exemplos de fusões espaço-temporais. No romance *Nenhum Olhar*, todavia, muitos outros exemplos somam-se àqueles mostrados pelo pensador russo. Um deles é o que convencionamos chamar de cronotopo da capela. Trata-se, sem dúvida, de um cronotopo porque corresponde à idéia que Bakhtin formulou sobre as dimensões do tempo e do espaço trabalhadas artisticamente. Na capela ocorre “a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto” (BAKHTIN, 1998, p.211).

Em primeiro lugar, observamos que todos os casamentos que se realizam no romance são celebrados na capela: o de José com a sua mulher, o de Moisés com a cozinheira, o de Salomão com a filha da cozinheira, o de mestre Rafael com a prostituta cega. Desse modo, somos induzidos a crer que para a comunidade em questão a capela é um lugar que se distingue dos demais. Em sua obra *O Sagrado e o Profano* (2001), Mircea Eliade esclarece que “para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das

outras” (p.25. Grifo nosso). Ora, se todos os casais dirigem-se à capela para celebrar a sua união, podemos pensar que aquele local é substancialmente diferente dos outros, pelo menos no que se refere à oficialização das uniões conjugais. Desse modo, esse espaço que se opõe aos demais por uma função específica, pode ser pensado como sendo um espaço sagrado porque a comunidade atribui a ele esse valor.

A capela configura-se, portanto, como um “ponto fixo” para o qual convergem as personagens em dados momentos da narrativa. Segundo Eliade, “a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um ‘ponto fixo’, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a ‘fundação do mundo’, o viver real” (2001, p.27). A capela é um templo, ou seja, um espaço privilegiado na ordem da vida cotidiana daquela comunidade. A descrição física desse lugar corrobora a idéia de sacralidade que buscamos demonstrar. Vejamos um exemplo:

As paredes da capela eram toscas, ainda que as camadas sobrepostas de cal lhe alisassem o rugoso. Tinha um santo de cada lado, que *eram apenas considerados santos por ali estarem*, e não por serem realmente santos, pois ninguém sabia quem eram realmente (PEIXOTO, 2005, p.38. Grifo nosso).

Portanto, somente por estarem *ali*, naquele espaço denominado “capela”, as estátuas são consideradas santas. Notemos que estamos nos referindo aos aspectos concretos da capela a fim de encontrar os índices que ratifiquem a idéia de que se trata, de fato, de um espaço sagrado e, para isso, daremos mais alguns exemplos: “Com um sorriso fixo, o demônio andava pelo *altar* a preparar tudo” (PEIXOTO, 2005, p.36. Grifo nosso). Em primeiro lugar, “o rito diz respeito ao *altar*, o ponto central do lugar sagrado” (*Enciclopédia Einaudi*, 1987, p.191. Grifo nosso). No espaço do romance denominado “capela” notamos, portanto, a presença de elementos que remetem ao

espaço sagrado. Vejamos outro fragmento: “e tudo víamos, uma vez que *a capela não tem sacristia*” (PEIXOTO, 2005, p.36. Grifo nosso). Ora,

O aparecimento da sacristia na organização do edifício acusa a importância crescente da liturgia no ofício divino. A liturgia, tornando-se numa linguagem desenvolvida, fixa a ordem arquitectónica, influencia o comportamento dos fiéis em relação a Deus, enriquece o seu arsenal de meios materiais. Na sacristia devem estar guardados os objectos de culto: cálices, patenas, aspersiones, paramentos e vestes. Na sacristia podem também ocorrer certas cerimônias que precedem o ofício e que são reservadas aos clérigos. Assim, a sacristia, a partir do século VII, parece acentuar a divisão entre clérigos e leigos (Enciclopédia Einaudi, 1987, p.189. Grifo nosso).

A não-presença da sacristia, ainda que sua importância seja grande, como atesta o trecho acima, não impede que o ritual sagrado, no romance, seja realizado. O mesmo se dá em relação a outros elementos, como podemos ver no trecho a seguir: “Passou em frente do altar e não fez o sinal da cruz ao sacrário, não só porque ninguém sabia fazer o sinal da cruz, mas também porque *a capela não tinha sacrário*” (PEIXOTO, 2005, p.37. Grifo nosso).

Em outra passagem, a mulher de José afirma: “O José que está deitado entre os lençóis que lavei ontem, partido, enrolado numa ligadura à volta do peito, a olhar, *como os anjos nos altares das capelas*, de olhos muito abertos” (*Idem*, p.20. Grifo nosso). De fato, em nenhum outro momento somos levados a crer que naquela capela existam anjos no altar, eles não são sequer presentificados pela ausência, como os elementos que recortamos anteriormente. Contudo, isso não impede que a mulher de José *saiba* que existem anjos nos altares das capelas e que, inclusive, reconheça no marido o olhar angelical. Ademais, ainda que seu conhecimento não seja empírico, isto é, mesmo que jamais ela tenha visitado outra capela, pois o romance não permite que façamos essa afirmação, ela sabe que os anjos enfeitam todas as capelas que existem e sabe, inclusive, que tipo de olhar eles têm. O fato de a frase estar no plural “os anjos nos altares das

capelas” reforça a idéia de que determinados elementos que compõem o espaço sagrado fazem parte do imaginário coletivo.

Portanto, podemos deduzir que os índices que caracterizam o espaço sagrado estão de tal modo impregnados no imaginário das personagens que, mesmo quando ausentes, são presentificados pela memória ou pela imaginação, ou seja, pensar nos objetos é o mesmo que torná-los presentes. Essa idéia é, inclusive, trazida à tona no próprio romance pelo narrador no seguinte fragmento:

Como se os ombros fossem olhos que vissem; como se os olhos condensados numa orelha mal definida e de largos traços enevoados pudessem ver uma mulher à distância de ver uma mulher andar e vê-la passar e vê-la passar por nós e afastar-se e *pensarmos nela, que é vê-la também* (PEIXOTO, 2005, p.39. Grifo nosso).

Verificamos, também, a presença do celebrante, dos padrinhos e da troca de alianças. Além disso, o celebrante “, provou uma *hóstia cheia de bolor*, vestiu *uma opa que se lhe descoseu nas costas*” (PEIXOTO, 2005, p.36. Grifo nosso). Ora, a hóstia embolorada e a opa puída são critérios decisivos para julgarmos as condições nas quais o ofício é realizado. Eles revelam o decorrer do tempo profano, que a tudo degenera, do mesmo modo que no trecho “*os santos com notas gastas de civilizações remotas presas por alfinetes de ama às túnicas comidas pela traça*” (*Idem*, p.40 Grifo nosso). Há uma dicotomia entre o espaço sagrado e o tempo profano/histórico, pois, se por um lado, os objetos litúrgicos compõem o espaço sagrado, por outro eles sofrem a ação do tempo profano, histórico.

Ainda com respeito ao ofício, sabemos que o celebrante é o demônio: “Vestido à civil, o demônio entrou no altar e, sorrindo, começou a *ler de um livro negro*” (*Idem*, p.32. Grifo nosso) e também “*lia frases entoadas, como um cântico*” (*Idem*, p.38 Grifo nosso). Ora, nos ofícios tradicionais, cabe ao padre “recitar em voz baixa o Cânone, é para seu uso que se elabora o conjunto das preces em *livros litúrgicos especiais*”

(Enciclopédia Einaudi, 1987, p.191. Grifo nosso). Em *Nenhum olhar*, esse poder é atribuído ao demônio.

Com base no exposto, podemos pensar que a presença do sagrado é verificável, ainda que subvertidamente, por meio da observação do espaço. Não podemos esquecer, todavia, de que se trata do *cronotopo* da capela, ou seja, o elemento espacial está essencialmente carregado do elemento temporal. No fragmento a seguir, é este último que transparece no espaço: “*Chegou o momento* de enfiarem os anéis e os noivos não tinham anéis. Sem reparar nesse pormenor, *fizeram o gesto e enfiaram anéis imaginários* nos dedos um do outro” (*Idem*, p.39). A expressão “fizeram o gesto” é potencialmente simbólica e está inexoravelmente banhada do tempo sagrado pois, quando “chegou o momento”, os noivos, mesmo não possuindo as alianças, repetiram o gesto primordial. Os noivos, nas palavras de Mircea Eliade, *reatualizaram* um mito: “*O tempo sagrado é por sua própria natureza reversível*, no sentido em que é, propriamente falando, um *Tempo mítico primordial tornado presente* (2001, p.63. Grifo do autor). Percebemos que o fato de o celebrante ser o demônio, de a hóstia estar embolorada e a opa, puída, não diminuem a carga sagrada das cerimônias, do mesmo modo que a ausência das alianças não impede que José e a sua mulher “façam o gesto” e troquem anéis imaginários.

Por essa razão, a capela reúne os aspectos que concernem ao sagrado, pois tempo e espaço se fundem com o objetivo de criar um ambiente distinto dos outros, propício à realização dos rituais. A própria etimologia, convém lembrar, aproxima as palavras *templum* e *tempus*. De acordo com Eliade:

Cabe Hermann Usener o mérito de ter sido o primeiro a explicar o parentesco etimológico entre *templum* e *tempus* ... Investigações ulteriores afirmaram ainda mais esta descoberta: “*Templum* exprime o espacial, *tempus* o temporal. O conjunto desses dois elementos constitui uma imagem circular espaço-temporal” (2001, p.68).

I.5 A estrada e o destino

Para Bakhtin, “rara é a obra que passa sem variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o *cronotopo da estrada*” (1998, p.223. Grifo nosso). Em *Nenhum olhar*, o cronotopo da estrada assume uma dupla significação.

A estrada aparece pela primeira vez no Livro I : “Sob o céu, quando José deixou a vila e entrou na *estrada de areia do monte das oliveiras*, a noite ficou mais escura, negra” (PEIXOTO, 2005, p.10. Grifo nosso). Ao leitor são dadas, portanto, duas informações essenciais: ela é feita de areia e liga a vila ao monte das oliveiras. A par desses dados, o leitor pode deduzir que a estrada faz parte de um universo rural. Em outro trecho, novas informações ampliam o conhecimento do leitor a respeito da estrada: “E, entre as *searas*, sob os *sobreiros*, fazia o *caminho de areia e de sol* até à vila” (*Idem*, p.23. Grifo nosso). Nesse trecho, o leitor é informado de que as searas e os sobreiros emolduram a estrada. Tais esclarecimentos dizem respeito à estrada, substantivo concreto, que liga um lugar a outro. Além disso, ela é necessariamente histórica, visto que é uma realização humana.

Bakhtin chama a estrada de “a grande estrada” e com isso quer referir-se ao sentido metafórico desse cronotopo. Toma a estrada na acepção de vida; trajetória do homem no tempo e no espaço; caminho; destino. No Livro I, José afirma “Não escolhi este *destino*. Escolhi *estradas* desconfiando que todas eram a mesma. E todas eram a mesma. Não escolhi *estradas*, como não escolhi *esta*” (PEIXOTO, 2005, p.55. Grifo nosso). Notamos que, nesse caso, há a conexão entre “estrada” e “destino”; em segundo lugar, há a presença do plural que universaliza a estrada e, por isso, deduzimos que ele não está se referindo somente àquela estrada de areia que liga a vila ao monte das

oliveiras. Por meio da ligação observada entre estrada e destino, podemos pensar que as “estradas” às quais ele se refere têm íntima relação com a sua própria existência. Segundo o estudioso russo,

Esse tipo de conscientização autobiográfica do homem está ligado às formas rígidas de metamorfose mitológica, em cuja base encontra-se o cronotopo “o *caminho da vida do indivíduo* que busca o verdadeiro conhecimento” (1998, p.250. Grifo nosso).

Prosseguindo em nosso raciocínio, notamos na afirmação de José a consciência de que ao homem não é dada a oportunidade de escolher o seu destino “não escolhi estradas, como não escolhi esta”. A estrada assume, portanto, duas funções distintas na obra: uma, fundamentada na substancialidade, que é a de ligação entre dois espaços – a vila e o monte das oliveiras - e outra, enraizada na subjetividade de José. Desse modo, José revela ao leitor a sua concepção de mundo e essa particularidade permite que relacionemos a estrada ao tempo biográfico, mais exatamente ao

tempo biográfico estóico[...] onde ocorrem *conversas solitárias do eu consigo mesmo*, que não podem, sem dano para a integridade do discurso, ser imediatamente traduzidas para o diálogo com outros. Elas fornecem os primeiros vislumbres do *indivíduo autenticamente solitário* cuja aparição se dá primeiro na Idade Média. São igualmente os precursores necessários daquele *self complexo que é o sujeito das narrações romanescas plenamente desenvolvidas no período moderno* (CLARK;HOLQUIST, 1998, p.303. Grifo nosso).

Segundo Rosenthal (1975), desenvolve-se

uma espécie de *espaço existencial interno*, que resulta das *reflexões dos protagonistas* sobre suas diversas situações e abrange progressivamente todo o mundo representado na obra. Essa técnica pode ser denominada de “monólogo interior”, permitindo a representação de um *jogo espontâneo de idéias* que, embora ocasionalmente provocado por determinadas situações, não se vê subordinado às suas imposições (p.60. Grifo nosso).

Considerando que o monólogo interior é “um espaço existencial interno”, podemos relacionar as reflexões de José à estrada como existência e, mesmo àquele

outro espaço, o externo, ou seja, à estrada de areia, porque revela as imagens do mundo representado e contribui para que a travessia de José seja tão penosa quanto a sua vida é.

Em outra ocasião, ele afirma:

E, *nesse caminho longo de léguas em cada metro*, de léguas em que a tarde não quis morrer, como não querem *os homens* mesmo quando o cansaço os vence, *os homens* depois da derrota inevitável da vida, a nunca quererem aceitar a noite, a nunca quererem anoitecer e tornarem-se ontem, amanhã, memória, *os homens* depois da vitória da terra sobre o corpo, a nunca aceitarem o seu corpo inacessível aos seus gestos, *as suas mãos sem préstimo no espaço que lhes resta* num sonho negro, as suas pernas a recusarem passos nas paredes negras e frias da *solidão sem fim* (PEIXOTO, 2005, p.51. Grifo nosso).

Nesse fragmento, notamos a relativização do tempo em relação ao espaço, em que a expressão “léguas a cada metro” revela que, para José, a duração da caminhada – tempo interior ou psicológico - é maior do que o espaço percorrido exigiria no tempo cronológico. Para Mendilow (1972), “o Tempo, de acordo com a *teoria da relatividade*, assume significados diferentes, em sistemas diferentes e varia de um plano de referência a outro” (p.69. Grifo nosso). Ou, de acordo com Massaud Moisés, em sua obra *A criação literária* (1968),

o tempo psicológico, por isso mesmo, varia de indivíduo para indivíduo. Também sabemos, por experiência própria, que duas pessoas *sentem* de modo diverso o mesmo objeto, e por isso guardam dele sensações por vezes opostas. Uma delas tem reação pronta, imediata, prática, quase como se não fosse dotada de maior sensibilidade, enquanto a outra contempla e “sofre”, quem sabe sem perceber o alcance do fato que está vivendo. *A “marca” será diferente para cada uma, porque seu tempo interior obedece a ritmos específicos* (p. 165-166. Grifo nosso).

Aqui, o tempo é distendido e permite observar a opressão a que José está sujeito e a qual nos deixa entrever enquanto caminha. Ele usa o substantivo “homem” no plural e, com isso, estabelece uma distância entre ele e os outros homens. Mesmo assim, notamos no depoimento de José acerca dos “homens” o seu próprio sofrimento. O que

ele dá a saber ao leitor é que “as mãos não têm préstimo” e a vida é uma “solidão sem fim”. A incapacidade de José para derrotar o gigante, metonimicamente representada pela expressão “as mãos não têm préstimo”, transforma sua vida em martírio e o empurra para a “solidão sem fim”. José vê a vida como purgatório, como confirma o seguinte excerto: “Penso: um castigo é a vida, um castigo sem falta ou pecado, um castigo sem salvação; *a vida é um castigo que não se impede e não se consente*” (*Idem*, p.55. Grifo nosso). José promove um questionamento de ordem filosófica e a sua concepção de vida é a de um sofrimento passivo – “não se impede e não se consente”.

Essa idéia de fatalismo que permeia toda a narrativa e observada também no cronotopo da estrada conduz nossas reflexões à esfera mitológica. A consciência que José, no Livro I, adquire ao longo da estrada é a de que nenhum homem foge ao seu destino. Jáa Torrano, analisando a *Teogonia*, de Hesíodo, afirma que

A Fatalidade se deu à visão grega como uma *partilha ou lote*; sua coerção sobre os entes se deu como a *impossibilidade* de cada ente (divino ou humano) ultrapassar a esfera que constituía os privilégios (*timé*) de outro Deus. A força dessa Fatalidade é a da *facticidade da partilha* (TORRANO, 2001, p.53. Grifo nosso).

É oportuno incluir aqui um fragmento retirado do romance e cujo conteúdo, atribuído ora à voz que está fechada dentro da arca, ora ao próprio José, no Livro I, reflete justamente essa mundivisão baseada menos em moralismo do que em fatalismo: “Penso: talvez o sofrimento seja *lançado às multidões em punhados* e talvez o grosso caia em cima de uns e pouco ou nada em cima de outros” (PEIXOTO, 2005, p.25. Grifo nosso). Podemos, portanto, pensar que, tanto na *Teogonia* como em *Nenhum olhar*, a mesma noção de partilha fatalística determina o destino dos homens. Para José, o sofrimento é lançado aos punhados e, por obra do acaso, atinge mais a uns do que a outros. Estamos diante de uma concepção apoiada na perigosa intersecção entre o destino e o acaso. Não existem julgamentos de ordem moral, não se trata da luta entre o

bem e o mal. Tais julgamentos cabem a outra entidade – a Justiça, universalmente representada com uma venda nos olhos como símbolo de seu princípio moral de imparcialidade no julgamento do que está em conformidade com o que é direito. Aqui, a existência é regida pelas leis do Destino. Além do mais, o Destino, “filho do Caos e da Noite, *é um deus cego*. Tem debaixo dos pés o globo terráqueo e nas mãos a urna fatal que encerra a sorte dos mortais. As Parcas, filhas de Têmis, são as encarregadas de executar suas ordens (VICTORIA, 2000, p.36. Grifo nosso). O Destino distribui suas graças ou os seus infortúnios ao acaso, sem levar em conta o que é direito ou justo.

Em *Nenhum olhar*, portanto, a idéia de justiça é substituída pelas idéias de destino e acaso. E o que surge é um “sentimento trágico da existência, que nos faz tomar caminhos que em parte já estavam traçados e dos quais não somos autores” (MAFFESOLI, 2003, p.15). Por isso, podemos pensar que o cronotopo da estrada encerra uma mundividência fundada no fatalismo e, ao mesmo tempo, revela a resistência a esse *modus vivendi*, pois, como lembra José,

[...] os homens depois da vitória da terra sobre o corpo, a *nunca aceitam* o seu corpo inacessível aos seus gestos, as suas mãos sem préstimo no espaço que lhes resta num sonho negro, as suas pernas *a recusarem* passos nas paredes negras e frias da solidão sem fim (PEIXOTO, 2005, p.51. Grifo nosso).

Não obstante, desconfiamos de José. A estrada que ele mostra ao leitor, aquela de “léguas a cada metro” *é a estrada dele; a que ele vivencia*. Conforme Rosenthal,

Mas, entretanto, o *antigo Cronos perdeu o cetro*, e a estrutura linear foi destruída pelas descobertas dos *estados de consciência*; assim, *a realidade* apresentada atualmente já *não corresponde à aparência exterior nem tampouco à percepção objetiva*, e sim à realidade “flutuante”, na qual há muito reconhecemos o *nosso verdadeiro meio ambiente existencial* (1975, p.69. Grifo nosso).

José enxerga a estrada, isto é, a vida, com olhos corrompidos, envenenados pela desonra e pela infâmia. Como afirma Rosenthal, “indivíduo e realidade se

interpenetram” (*Idem*, p.57). O desmoronamento das ilusões de José e a substância de que é feita a estrada – areia – sugerem a fragilidade da existência. Além disso, podemos pensar que o sol inclemente contribui para o raciocínio vicioso de José.

José Saramago, no livro *Viagem a Portugal* (1997), narra as suas impressões a respeito de Lisboa até ao Alentejo, passando pelo Algarve e Trás-os-Montes. No capítulo dedicado ao Alentejo, “A grande e ardente terra do Alentejo”, ele descreve o desconforto causado pelo persistente calor solar: “*Não picasse o Sol tanto*, e talvez o viajante se deixasse ficar horas no Largo das Portas de Moura” (p.346. Grifo nosso). Concluimos, pois, que os estados de consciência de José e sua perplexidade perante a miséria da existência são intensificados pelo cansaço físico e pelo sol abrasador.

É relevante considerar que todas as personagens se deslocam através da estrada de areia e, invariavelmente, a pé. No Livro II, surpreendemos, por exemplo, Salomão fazendo o mesmo caminho que fazia José no Livro I:

Salomão caminhava no carreiro que ia do monte ao serrado onde José guardava as ovelhas. Atrás de si, *a estrada da vila ao monte, o cansaço, o sol*. Consigo, a memória da noite anterior, o medo, o cansaço, o sol. Salomão caminhava e, no seu rosto, outro rosto se contorcia; no seu medo, outro terror; em si, outro (PEIXOTO, 2005, p.105. Grifo nosso).

A estrada é, por excelência, o cronotopo em que as personagens entram em contato consigo mesmas e, como em nenhum outro lugar no romance, fazem saber ao leitor aquilo que se passa em suas mentes. Podemos, então, afirmar, que é na estrada que as personagens mais se aproximam de si mesmas e do leitor. O interessante paradoxo que se estabelece diz respeito ao fato de que a estrada, para Marc Augé, é um não-lugar:

Os não-lugares, contudo, são a medida da época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, *as vias aéreas*,

ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados “meios de transporte” (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só *põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo* (2005, p.75. Grifo nosso).

Uma das peculiaridades do não-lugar, no contexto da pós-modernidade, é o panculturalismo, a mistura de indivíduos que promove o esvaziamento identitário exatamente pela concentração desordenada e passageira, constantemente variável, desses indivíduos. Em *Nenhum olhar*, contudo, estamos diante de uma comunidade que vive sob o signo do arcaico, do monismo cultural. A estrada passa a ser, por essa razão, um espaço significativo dentro daquele mundo e permite às personagens o enfrentamento de questões que dizem respeito a cada indivíduo, embora inserido num contexto fechado e repetitivo.

A estrada está, portanto, em íntima conexão com as questões que determinam a visão de mundo das personagens. O caminho que leva da vila ao monte das oliveiras – e vice-versa – encerra os limites espaço-temporais das personagens e, em última instância, os limites de sua própria existência. Como afirma José, no Livro I:

Caminho e quem me veja imagina-me a vontade. A minha maneira de andar é exactamente a minha maneira de andar. *Não escolhi, não quero, mas não vou contrariado. Sei que é impossível não ir. É impossível não ir. Impossível não ir. Impossível* (*Idem*, p.55. Grifo nosso).

O sentido de impossibilidade que permeia todo o romance se deixa entrever no depoimento de José. O percurso monte-vila, realizado exaustivamente pelas personagens e do qual não podem fugir por ser, em certa medida, essencial para a sua subsistência, visto que as relações sociais e comerciais dependem desse caminho, é

metáfora da incapacidade, da impraticabilidade de progresso verificável ao longo de toda a obra. Podemos pensar, inclusive, que o cronotopo da estrada é responsável pelos questionamentos ontológicos das personagens por ser, justamente, símbolo da possibilidade de liberdade que, no caso em questão, jamais se concretiza.

Na angústia *o ser que somos* se revela naquilo que ele é em sua originalidade: nada, *pura possibilidade*. Estas palavras exprimem nosso liame com o ser. Dizem que nosso laço de união não é necessário, mas apenas possível. Isso equivale a dizer que *a existência humana é trágica porque todas as suas possibilidades, além de serem possibilidades-de-sim, são também possibilidades-de-não*. Elas nos envolvem na *ameaça do nada* (BUZZI, 2003, p.170. Grifo nosso).

A contradição fundamental que o cronotopo da estrada encerra é a de ser o meio que leva as personagens de um lugar a outro e que, em contrapartida, as faz lembrar de quão imóveis e imutáveis estão fadadas a ser as suas existências.

I.6 O quarto e o profano

Em *Nenhum olhar*, o quarto é o cronotopo dos eventos que são da ordem do humano, ou seja, no quarto têm lugar os atos sexuais, os nascimentos e as mortes. É, em certa medida, berço e túmulo das personagens do romance; ali, os bebês nascem enquanto suas mães agonizam e morrem. Por isso, podemos afirmar que nesse cronotopo o tempo se revela em sua dimensão histórica. Estamos diante dos fatos irreversíveis do tempo profano”, da “duração temporal ordinária” (ELIADE, 2001, p.63). Diferentemente da soleira, que é o cronotopo do moto-perpétuo, e da capela, onde prevalece o tempo sagrado, o quarto é palco dos acontecimentos que determinam historicamente o destino das personagens.

É no quarto que tem início a dissolução das certezas de José, no Livro I. Incitado pelo demônio, José vai para casa e flagra sua mulher na cama com o gigante. A cena é

construída de maneira a estabelecer a oposição vida e morte, como atesta o fragmento abaixo:

E a mulher de José estava debaixo do gigante. José *sentiu-se morrer estando morto, e sentiu-se morrer e morrer*, e a mulher estava debaixo do gigante. *O menino dormia no berço*. E havia uma noite muito escura, que era *uma caixa ou um saco*, onde *José estava fechado*, e onde lhe faltava o ar, *onde já tinha morrido* e só esperava perder o último sopro frágil de vontade. Olhou o menino, a sua face serena, os olhos, as suas mãozinhas fechadas e erguidas ao lado da cabeça, o seu sono (PEIXOTO, 2005, p.94. Grifo nosso).

Enquanto o menino dorme no *berço*, José está fechado numa caixa, ou num saco, “onde já tinha morrido”, o que nos faz pensar num *túmulo*. É evidente, portanto, a presença do tempo histórico na oposição vida-morte no cronotopo do quarto.

É no quarto de seus pais que Moisés e Elias, os gêmeos siameses, vêm ao mundo, no Livro I:

Já tinham passado muito mais de setenta anos da manhã de puro agosto em que, ao mesmo tempo, *nasceram*, rasgando a mãe por dentro à sua passagem. Contavam os mais velhos, que tinham ouvido dos seus pais, que, assim que lhes cortaram s cordões umbilicais, a mãe os olhou e viu ainda que eram siameses. *Morreu* alguns minutos depois, sem dizer uma palavra (PEIXOTO, 2005, p.15. Grifo nosso).

Vida e morte separadas por alguns minutos. “Mas, *no momento em que a mãe era enterrada, os meninos dormiam sobre três cobertores dobrados, no quarto do pai, ao lado da cama onde a mãe se esvaíra em sangue*” (*Ibidem*. Grifo nosso). Igualmente, o pai da mulher de José, no Livro I, morre no quarto: “Ainda o pai dela não tinha sido enterrado, tossia carvão e cinza, *sobre a cama*, sobre os lençóis, quando o lá fomos ver” (*Idem*, p.17. Grifo nosso). E no mesmo quarto, na mesma cama, no dia seguinte ao falecimento desse homem, sua filha é estuprada pelo gigante:

E sobre os lençóis, *o meu corpo rasgado*, dilacerado pelos dentes caninos de lobos, o meu corpo rasgado a abrir-se num jorro de sangue que não brotou. *Sobre os lençóis frios da cama do meu pai*, os lençóis como mármore, sobre o frio, a ausência dos meus sangues. *E o*

gigante, em cima de mim, a dizer-me puta (PEIXOTO, 2005, p.21. Grifo nosso).

Ainda no Livro I, no mesmo quarto e na mesma cama em que Moisés e Elias dormiam com a cozinheira, os corpos dos gêmeos são velados:

Era um quarto singelo. Sem um retrato nas paredes, sem um calendário, um espelho. Era um quarto de paredes brancas. Antes de os irmãos terem sido trazidos do lagar, mulheres, a serpentearem entre a dor da cozinheira viúva, tiraram o berço do quarto, fizeram a cama de lavado e dispuseram todas as cadeiras que conseguiram juntar, e que couberam no quarto, de roda da cama (*Idem*, p.86. Grifo nosso).

A singeleza do quarto, sua simplicidade que se resume ao necessário, em que não cabem adornos de qualquer espécie, não deixa dúvidas sobre os seus ocupantes. Os gêmeos e a cozinheira, assim como as outras personagens, vivem num universo destituído de luxo. A cama ali está porque ampara alguém cansado depois de um dia de trabalho ou recebe o casal para o ato sexual. Finalmente, é sobre ela que repousam os corpos sem vida dos irmãos. Existe porque é indispensável. Nesse universo marcado pela fatalidade, não há espaço para contingências. Tudo o que existe ali está porque cumpre uma função. Esbarramos novamente nas bases do pensamento marxista, que denuncia, por exemplo, que os direitos dos *sans-cullotes*, se resumiam a “vestiário, alimentação e reprodução da sua espécie” (WAGNER, 2002, p.121). Aqui, não há denúncia ou contestação; há constatação: às classes inferiores, como é o caso de todas as personagens – em oposição à família de doutor Mateus –, cabe somente o insuprimível. Ao longo do romance, encontramos inúmeras passagens em que a idéia de escassez se manifesta, como atestam os seguintes fragmentos: “A mulher de José era uma rapariguita magra, de uns dezesseis anos de fome e de pouco” (PEIXOTO, 2005, p.17. Grifo nosso); “A cozinheira viúva era muito velha e sem nada” (*Idem*, p.89. Grifo nosso).

No Livro II, mestre Rafael e a prostituta cega usam o quarto desta última para seus encontros:

Primeiro ela, depois ele, sentaram-se na cama. *A única luz era a que chegava da cozinha.* O mestre Rafael não precisou de vê-la para perceber que havia novidades. Ela apontava a direção numa direção de cega, para um lugar onde não estava nada nem ninguém. *O quarto cheirava a fechado, a vergonha* (PEIXOTO, 2005, p.126. Grifo nosso).

Nesse quarto, a mãe da prostituta cega, que também era prostituta e cega, morreu: “Havia dez anos, a mãe da prostituta cega tinha morrido, naquela cama, fria, branca, sem um resto de sangue no corpo” (*Ibidem*). O quarto parcamente iluminado, cheirando a vergonha, justifica a sua principal função, que é a de receber homens que pagam para dormir com essas mulheres. Depois da descoberta da gravidez, mestre Rafael decide se casar com ela. Além disso, inicia a reforma da casa da prostituta com o objetivo de torná-la o lar de ambos após as núpcias: “Há três sábados que a casa andava em obras” (PEIXOTO, 2005, p.139). E mais: “No terceiro sábado, que era aquele em que estavam, *iam abrir duas janelas. Uma janela na parede do quarto para o quintal e outra na parede da cozinha para a rua*” (*Idem*, p.140. Grifo nosso). A abertura das janelas promove mudanças físicas na estrutura da casa, trazendo luz natural para dentro dela, o que, anteriormente, não existia:

Bateu muito levemente na porta. Deixou apenas o som dos punhos a tocar na porta. Não se ouviram os passos da prostituta cega. A porta abriu-se. Ele procurou-lhe o rosto, mas ela entrava já pela *penumbra da cozinha.* O seu corpo, fino, era *uma sombra debaixo da luz do candeeiro* que tinha acendido para ele (*Idem*, p.125. Grifo nosso).

Podemos pensar que mestre Rafael inaugura janelas como a querer inaugurar uma nova história para aquela casa, para a sua moradora, para si mesmo. Pretende que o cheiro de vergonha se dissipe, escape pela janela. Segundo o *Dicionário de Símbolos*

(CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006), “enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade” (p.512. Grifo nosso). Ambos – mestre Rafael e a prostituta cega – estão receptivos à felicidade, ambos desejam viver juntos, constituir uma família e, quem sabe, enganar o próprio destino. Um homem aleijado e uma mulher cega e, além disso, prostituta, a buscarem uma saída, a quererem transgredir as regras daquele mundo baseado no fatalismo e no imperioso. A abertura das janelas prenuncia uma nova vida: “Apesar de a cama estar tapada com um panão e do pó, o quarto parecia pela primeira vez um lugar alegre, perdera o aspecto lúgubre de muitas gerações e a luz descobria-lhe cada recanto” (PEIXOTO, 2005, p.140. Grifo nosso). Entretanto, nesse universo fechado do romance tudo está decidido. O tempo histórico está a serviço da aniquilação, pois sabemos desde o princípio da narrativa que algo ominoso está para acontecer: “*Há de ser* um instante em que não se veja um pardal, em que não se ouça senão o silêncio que fazem todas as coisas a observar-nos. *Chegará*” (PEIXOTO, 2005, p.7. Grifo nosso).

Por isso, na noite em que a prostituta cega começa a sentir as dores do parto, indiferente aos esforços de ambos para superar as dificuldades provenientes do determinismo e implacável como é da sua natureza, o destino age e tem início a destruição do casal:

A prostituta cega sentia um corpo como uma lâmina, que a rasgava, que a dividia, que a esgarnava, como se o seu tronco e o seu pescoço e a sua cabeça se fossem abrir ao meio e assim permanecessem: feridos, em carne viva. E fazia força com toda a força que tinha, como se quisesse arrancar uma árvore pela raiz ou mover o mundo um palmo. A sua pele era roxa e enrugada. *O seu rosto era o sofrimento*. Romperam-se as águas sobre o lençol enrodilhado da cama, pois o mestre Rafael não teve tempo de estender o alguidar. E a criança começou a nascer exactamente em que o dia desceu sobre a terra e em que a noite ainda era o céu. Saiu a cabeça. O mestre Rafael, porque sabia que era assim, com dois dedos, puxou-a pelo céu da boca. Nasceu. A agitação passou como algo de que já ninguém se lembra. Com a criança na mão, ainda suja de sangue, o mestre Rafael olhava-a. *Era uma menina. A sua filha. Era cega dos dois olhos. Não*

tinha o braço direito. Não tinha as duas pernas. Não chorava. Não se mexia. Estava morta (PEIXOTO, 2005, p.163. Grifo nosso).

O fatalismo que determina que mestre Rafael seja aleijado e a prostituta, cega, cai sobre a filha de ambos com força redobrada. Ela carrega os aspectos distintivos daquela família geneticamente concentrados no seu pequeno corpo. E, ao caminhar em direção ao desfecho da narrativa, o leitor percebe o afunilamento aniquilador. No Livro II, tempo e espaço se fundem de modo a criar uma atmosfera de urgência e desespero. E a luz diminui na mesma proporção que as esperanças. No lugar das janelas abertas para a luz, a escuridão “E uma *escuridão imensa* era o mestre Rafael. Trespasado de *escuridão e de luto*” (*Ibidem*. Grifo nosso). E mestre Rafael, que “nascera no dia em que a mãe morrera” (*Idem*, p.109) vai em direção à mulher e o que ele encontra é mais escuridão e desespero:

O mestre Rafael acomodou a menina sobre a cama. Avançou para a prostituta cega. Pousou-lha a mão aberta no peito. A pele cansada, quente. O sangue cobriu-lhe os dedos. Pousou-lha a mão na cara. A pele. E sentiu-lhe a imagem do rosto, como ela tinha há muito tempo sentido a imagem do rosto dele. E os dedos deslizavam sobre o suor, deixando um rasto de suor e sangue. Ergueu o braço e esperou que a forma do rosto se lhe dissolvesse na mão. A dor: um silêncio de sentido sobre todos os gestos, um abismo a calar o significado de todas as palavras, *um véu a tornar o tempo inútil. A mulher que amara mesmo, que amara mesmo, e que não era mais nada no mundo*. E a solidão era um céu maior que a noite e onde não havia mais que noite e frio, *era um lugar negro que o olhar via* (*Idem*, p.163-164. Grifo nosso).

Para além do quarto, a ausência de luz persiste. Mestre Rafael se dirige à serraria, e as ruas e casas mimetizam o seu luto:

Os passos do mestre Rafael, indistintos do *negro*, não se ouviam. As casas, de *janelas e portas fechadas, sem luz*, desertas, eram figuras mudas de pedra que o acompanhavam por um instante e que, depois, ficavam para trás, *como perdidas, como abandonadas* (*Idem*, p.164. Grifo nosso).

Ao chegar à serraria, o sofrimento de mestre Rafael pela perda da mulher e da filha torna-se insuportável. Então, num gesto que surpreende o leitor, ao pensar na filha morta, mestre Rafael serra sua única perna e iguala-se a ela; identicamente à filha, ele fica sem as duas pernas. Seu ato final, extremo, é o suicídio: “O mestre Rafael esticou o braço, segurou o candeeiro e lançou-o ao chão. As chamas subiram pelas paredes. E nessa noite, as chamas chegaram ao céu” (*Idem*, p.166).

Verificamos, portanto, o mesmo padrão de vida e morte que o cronotopo do quarto encerra e compreendemos que a esse cronotopo corresponde o tempo profano, que a tudo arruína. Ademais, o cronotopo do quarto abriga um *topos* recuperado por Curtius em sua obra intitulada *Literatura européia e Idade Média latina* (1957): o do menino e o ancião, porque a antítese vida/morte que evidenciamos no cronotopo do quarto engloba esse *topos* que opõe juventude/velhice. Nos estudos relacionados ao grotesco, mais precisamente na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1987), Bakhtin efetua, também, a conexão entre vida e morte por meio da imagem das “velhas grávidas”(p.22). Segundo o estudioso, “trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz⁵ (*Idem*, p.23).

Por fim, precisamos mencionar o homem que está fechado num quarto sem janelas a escrever. A presença do escritor é verificável ao longo de todo o romance. Ele aparece pela primeira vez no Livro I:

Até ao fim do verão, os irmãos passaram muitas vezes diante da casa da cozinheira. Já tarde, à hora das noites de agosto chegarem, sentavam-se no poial da casa do *homem que está num quarto sem janelas a escrever*, e ficavam ali todo o serão. No começo da rua, num recanto, havia uma fonte com uma bica e desde aí até ao outro extremo, *todas as portas estavam abertas e, em cada uma, estavam sentados os que lá moravam. O homem que está num quarto sem*

⁵ Voltaremos a esse tema no próximo capítulo.

janelas a escrever era a única exceção, nunca saía de casa, por isso, Moisés aproveitou (Idem, p.42. Grifo nosso).

O fato de o escritor estar num quarto justificaria sua inclusão nesse cronotopo. Todavia, a questão implícita na existência dessa personagem remete a um outro conceito bakhtiniano, o rebaixamento, e a ele nos dedicaremos no próximo capítulo.

O estudo dos cronotopos no romance é, portanto, o fio de Ariadne que nos conduz em direção à saída. Em literatura, entretanto, nenhuma análise é definitiva. O que podemos afirmar é que a análise cronotópica permite entrever uma concepção de homem numa dada época e num dado espaço. Afinal,

ao longo de todo o texto, Bakhtin deixa claro que deseja saber, em cada época histórica do romance, como o problema do tempo é tratado ou qual é a concepção de tempo que vigora. *A concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem. Parte, portanto, do tempo para identificar o ponto em que este se articula com o espaço e forma com ele uma unidade* (BRAIT, 2006, p. 102. Grifo nosso).

Cada um dos cronotopos revela um aspecto desse indivíduo – momentos de crise, de introspecção, de limites. “Em todos os casos estamos diante de uma análise que põe em relevo a relação alteração-identidade” (*Ibidem*).

Desse modo, pensamos que o conteúdo formal, ou seja, as escolhas cronotópicas em *Nenhum olhar* concorrem para a criação de um mundo peculiar, onde as personagens também se deixam revelar por meio do olhar e por sua atuação no espaço.

II - A SUBVERSÃO DO REBAIXAMENTO EM *NENHUM OLHAR*

Em *Nenhum olhar*, a presença do escritor, ou seja, do artista, problematiza a questão da arte. Em primeiro lugar, o homem que está num quarto sem janelas a escrever remete aos poetas simbolistas, presencistas e, em certa medida, aos poetas da Arcádia lusitana, que

desejam testemunhar seu *repúdio às “coisas inúteis”* que adornavam pesadamente a poesia barroca. Julgando que esta correspondera ao desequilíbrio e à decadência dos valores clássicos, querem restaurar o governo da autêntica poesia clássica. Para consegui-lo, empreendem uma espécie de viagem no tempo, em busca das fontes originárias do Classicismo. Desprezando o Barroco, detêm-se no século XVI e dele *aceitam o pastoralismo* e a poesia camoniana, visto coincidirem com o ideal que eles, árcades, pretendem realizar. Saltando por sobre os séculos medievais, que ao seu ver tinham lançado ao esquecimento a literatura clássica, chegam à Antigüidade greco-latina, fim da viagem: na ideal, *mitológica Arcádia, região grega de pastores* e poetas vivendo em meio a uma *natureza sempre idílica*, localizam seus sonhos de plenitude poética [...] O mais vem por meio dessa idéia-matriz: *elogio da vida simples*, sobretudo em face da natureza, no culto permanente das virtudes do espírito; *fuga da cidade para o campo (fugere urbem)*, pois a primeira é considerada foco de mal-estar e corrupção (MOISÉS, 1977, p.119-120. Grifo nosso).

Além disso, o isolamento do escritor, no romance, corresponde ao exílio voluntário dos poetas árcades, que empreendem

uma forma de *exílio voluntário, uma vida em “torre-de-marfim”*, ideologicamente reacionária, idêntica à de outros homens em condições semelhantes, no século XVI e na Antigüidade, *ao fugirem para as “vilas”* nos arredores das grandes cidades (*Idem*, p.120. Grifo nosso).

Entretanto, se para os árcades o retorno a uma vida pastoril significava uma escolha que valorava o mundo rural e próximo à natureza como positivo em oposição ao universo urbano, segundo eles, “foco de mal-estar e corrupção” (*Ibidem*), aqui o escritor se volta para o mundo dos camponeses, arcaico, em via de extinção, mas não projeta

nesse olhar nenhum idealismo. Não há qualquer espécie de justificativa para a presença do escritor naquela comunidade, a não ser o desejo de incluí-lo no sem-sentido da existência que envolve a narrativa como um todo. Esse movimento de inclusão produz, paradoxalmente, uma reflexão que sugere que a “humilde grandeza da vida ordinária” (MAFFESOLI, 2003, p.15), que se aparta do mundo idealizado da arte, ao mesmo tempo, contamina e inspira o artista. E a arte, então, equivale àquele *ars vivendi* fundado no esforço de compreender uma vida baseada no precário e no breve.

Aparentemente, o homem que está num quarto sem janelas a escrever, e que jamais sai da sua casa, se distingue de outros moradores da vila por sua atividade.

Inspirada em Locke, Arendt diferencia aquelas duas atividades a partir da distinção entre o corpo que “labora” e as mãos que “trabalham”. O labor, que é o metabolismo do homem com a natureza, é uma atividade associada ao processo natural da vida. *Ele é a atividade que está voltada para a manutenção da vida e sobrevivência da espécie e está associada ao corpo – ao processo biológico do corpo –*, pelo movimento que realiza para tirar da natureza os meios de subsistência, pelo consumo desses meios e pela reprodução da espécie. Nesse sentido, a expressão *animal laborans* é, segundo Arendt, a mais adequada para apontar aquele que se dedica a essa atividade. O trabalho, por sua vez, é a atividade associada às mãos, pela produção de objetos que estão destinados a ocupar um lugar no mundo, emprestando a este permanência e familiaridade. O *homo faber*, aquele que se dedica a essa atividade, usando a natureza como material da fabricação, *produz o artefato humano – os objetos que, pela sua durabilidade, constroem o mundo como morada do homem: as obras de arte e os objetos de uso* (WAGNER, 2002, p.63. Grifo nosso).

A partir da distinção acima exposta, podemos afirmar que o escritor é um *homo faber*, na medida em que produz arte. Em oposição a ele, por exemplo, estão José, no Livro I e seu filho, no Livro II, pois ambos são pastores. Portanto, a profissão de pastor está em íntima conexão com a expressão *animal laborans* utilizada por Arendt. O escritor, de modo semelhante aos poetas árcades, se isola do resto da comunidade e sua

torre-de-marfim é o quarto sem janelas. O leitor não é informado sobre o que escreve esse homem, e nem mesmo as outras personagens parecem saber:

O quarto negro e, do outro lado, quase indistinguíveis de uma aragem, *os ruídos silenciosos do homem que está fechado num quarto sem janelas a escrever*: a caneta de aparo a voltear-se no papel, *a espetar-se subitamente* ou *a riscá-lo num instinto*; sopros frágeis sobre a tinta; folhas que pousava devagar sobre outras folhas, folhas que amassava e que faziam no chão o ruído de cascas de ovo vazias (PEIXOTO, 2005, p.153-154. Grifo nosso).

Notamos, contudo, que o escritor é contaminado pelo *pathos* trágico para o qual a narrativa converge.

Através da parede, ouvia-se o som da caneta de aparo do homem que está fechado num quarto sem janelas a escrever. *Era o som de movimentos impensados, impulsivos, de raiva*. Para quem não conhecesse, poderia parecer o som de riscar. Mas não, era o som de escrever (*Idem*, p.167. Grifo nosso).

Por outro lado, a cozinheira produz esculturas comestíveis, que coloca sobre a mesa para ela, Moisés e Elias degustarem, no Livro I. A utilização da comida como matéria-prima de sua arte remete ao sistema de imagens de Rabelais, onde “a aniquilação do objeto é sobretudo a sua *permutação no espaço, o seu remanejamento*” (BAKHTIN, 1987, p.361.Grifo nosso). Aqui, a aniquilação dos alimentos é transformada em aniquilação e perecimento da própria obra de arte, que é mastigada, digerida e, seguindo as leis da vida natural e biológica no último estágio desse ciclo, é evacuada. Há, portanto, um remanejamento da função última da comida, que é a de alimentar o corpo, pois a essa função é agregado o valor de obra de arte, cuja função, em última instância, é a de alimentar o espírito. Notamos também que há uma estreita ligação entre os acontecimentos que são narrados e os temas das esculturas criadas pela cozinheira, em especial os fatos materiais e corporais da vida como o sexo, por exemplo:

Passado em mês, fazia esculturas, de couves e batatas, que suspiravam como mulheres apaixonadas e pareciam enviar *beijos de lábios grossos de folhas de couve, lábios verdes a escorrer azeite pelo canto da boca*: Elias assustado, Moisés festivo, sentavam-se e comiam; numa noite, ao jantar, a cozinheira depôs a travessa ao centro da mesa, e da travessa ofereciam-se umas *pernas elegantes de batata e uma vagina fumegante*, que, por *artes da cozinheira*, diante dos irmãos, minguou, até ser uma *vagina de couve* irremediavelmente fechada, seca, com um fiozinho de azeite: Elias, perplexo, Moisés, perturbado, sentaram-se e comeram (*Idem*, p.43. Grifo nosso).

Na travessa, *uma mulher pequena, com olhos de ervilha e cabelos de pão, aconchegava um menino num berço de migas*. Moisés *comeu a pequena mulher, esculpida de um peito de frango*, e Elias *comeu o berço e o menino, esculpido de uma perna de frango*. Nessa noite, adormeceram os três, a cozinheira fez cara de caso e *disse vais ser pai*. Lentamente, do rosto inexpressivo de Moisés nasceu um sorriso. Do rosto severo da cozinheira nasceu um sorriso. E nem por um momento se lembraram de que *ambos passavam já dos setenta anos* (*Idem*, p.47. Grifo nosso).

Se, por um lado, o homem que está num quarto sem janelas a escrever produz literatura, por outro, a cozinheira cria esculturas. Essas duas formas de arte citadas no romance nos levam a pensar que há, em *Nenhum olhar*, um diálogo auto-reflexivo com a arte, sendo que o mais explícito é aquele que diz respeito à literatura. A conhecida metáfora “tecer o texto”, utilizada para descrever o trabalho do escritor, revela uma íntima conexão entre literatura e artesanato. É interessante notar que a questão do “artesanal” é marcadamente representativa na comunidade em questão. Os ofícios que movem essa sociedade que é, em certa medida, arcaica - como mencionamos anteriormente - são notadamente manuais. No Livro I, a mulher de José menciona a profissão de seu pai - oleiro; no Livro II, Salomão e mestre Rafael são marceneiros; o principal meio de subsistência da comunidade é a produção de azeite, processo que depende de mãos humanas para a sua realização.

Há, portanto, uma estreita ligação entre o ofício do escritor e os outros ofícios em *Nenhum olhar*. Lembramos que esse escritor não utiliza computador ou máquina para escrever, mas uma caneta de aparo, outra denominação para a caneta-tinteiro. A relação que estabelecemos entre esse escritor e os poetas árcades é reforçada por esse pormenor, pois remete a um dos pressupostos do arcadismo, que é a valorização da tradição.

Por isso, podemos pensar que a aparente distância que o escritor mantém do resto da comunidade não impede que ocorra uma espécie de intuição que faz com que ele seja afetado pelo que se passa fora de seu quarto, do mesmo modo que a cozinheira, no Livro II, já louca, tem a percepção intuitiva do que se passa ao seu redor. O exílio voluntário do escritor e o exílio, em certa medida, da cozinheira, provocado pela loucura, não impedem que eles entrem em contato com a vida do resto da comunidade. Se no Livro I, antes da morte de Moisés, a cozinheira era uma mulher sã que fazia esculturas de comida, no Livro II, ela é uma mulher louca que *continua* a fazer esculturas. Motivada pela filha, ela substitui os alimentos por terra e pedras como matéria-prima de sua arte.

Aproximei-me da minha mãe, aproximei-me do seu corpo mole de mulher velha. Estava encolhida sobre uma figura que moldara. Aproximei-me mais, para ver. Era eu. Era meu aquele rosto *feito de terra e de pedrinhas e de ervas miúdas*, como se tivesse sido feito de pele. Era eu (PEIXOTO, 2005, p.180. Grifo nosso).

Comprendemos, então, que a torre-de-marfim dos poetas árcades é transformada, na narrativa, num quarto que, como vimos anteriormente, no cronotopo do quarto, encerra tudo que é da ordem do humano, do corporal. A cozinheira, não por acaso, produz uma arte absolutamente orgânica tanto na forma quanto no conteúdo. Verificamos que o escritor e a cozinheira, produtores de arte, são colocados lado a lado do restante dos moradores da vila. Por essa razão, podemos pensar que, em *Nenhum*

olhar, há um rebaixamento da arte, no sentido bakhtiniano do termo, que é retirada de seu *locus* ideal, o campo das idéias, e é trazida para o terreno. De acordo com Bakhtin, “o traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato (BAKHTIN, 1987, p.17). Além disso, para o estudioso russo

a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente topográfico. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo e o ventre) e, ao mesmo tempo, de *nascimento e ressurreição* (o seio materno) (*Idem*, p.18. Grifo nosso).

Em *Nenhum olhar*, a indissolubilidade nascimento/ressurreição é rompida e o rebaixamento, dessa forma, promove somente a aniquilação dos habitantes da vila. Ao final, nada nem ninguém sobrevive: “*Todos desapareceram e não deixaram nada*, e não deixaram sequer o pequeno nada que existe dentro do nada que existe dentro do nada” (PEIXOTO, 2005, p.191. Grifo nosso). A expressão “não deixaram nada” evidencia que nem mesmo a arte sobreviveu ao artista, afirmação que é reiterada mais adiante:

O homem que está fechado dentro de um quarto sem janelas a escrever parou de repente a meio de uma frase e o fim, para ele, foi *a tinta que desapareceu das páginas que tinha vivido*, foram *as folhas de papel que fugiram de si próprias e se tornaram o mais absoluto vazio de tudo*, foi a memória que se transformou nem sequer em ar, nem sequer em vento (*Ibidem*. Grifo nosso).

Em segundo lugar, porque o próprio sentido topográfico de alto e baixo é invertido:

Talvez o céu seja um *mar grande de água doce* e talvez a gente não ande debaixo do céu mas em cima dele; talvez a gente veja as coisas *ao contrário e a terra seja como um céu* e quando a gente morre, quando a gente morre, talvez a gente caia e *se afunde no céu* (PEIXOTO, 2005, p.48).

Conforme Bakhtin,

O rebaixamento é enfim o princípio essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal. Já falamos da gangorra grotesca que funde o céu e a terra no seu vertiginoso movimento; a ênfase contudo se coloca menos na subida que na queda, *é o céu que desce à terra e não o inverso* (BAKHTIN, 1987, p.325. Grifo nosso).

Além do rebaixamento da arte, notamos que há no romance a recuperação das Sagradas Escrituras, pois tanto os nomes das personagens quanto o do espaço privilegiado remetem ao universo bíblico. O escritor lança mão de mecanismos interdiscursivos - a citação, a alusão e o grotesco, que são responsáveis pelo rebaixamento do texto-matriz e pela concepção de mundo trágica que percorre a narrativa. Erich Auerbach, em *Mimesis* (2004) afirma que as Sagradas Escrituras inauguram uma nova espécie de sublime:

Ao mesmo tempo, porém, esta crítica abriu os olhos para a verdadeira e peculiar grandeza das Sagradas Escrituras: o fato de terem criado *uma espécie totalmente nova do sublime*, da qual *nem o quotidiano nem o humilde ficavam excluídos*, de tal forma que no seu estilo, assim como no seu conteúdo, realizou-se uma *combinação imediata do mais baixo com o mais elevado* (p.134. Grifo nosso).

Esse estudioso utiliza o adjetivo “alto” para descrever o que é da ordem do sublime e, em oposição, o “baixo” para representar o quotidiano ordinário. Segundo ele, é possível que haja o casamento entre sublime e ordinário e a maior prova disso é o texto cristão. Afirma, inclusive, que “o realista-quotidiano é, pois, um elemento essencial da arte cristã-medieval e, especialmente, da arte dramática cristã” (p.138). Em *Nenhum olhar*, a aproximação do alto e do baixo provoca uma tensão entre a ideologia a ele subjacente e a do modelo que lhe serve de guia – as Sagradas Escrituras. Segundo Auerbach, essa harmonia é fundamental, pois

uma verdadeira secularização só tem lugar *quando a moldura é destruída*, quando a ação mundana se torna independente; isto é,

quando são *representadas de maneira séria ações humanas*, afora aquelas determinadas pelo pecado original, pela Paixão e pelo Juízo Final na história universal cristã; *quando há outras possibilidades de compreensão e de representação dos acontecimentos humanos ao lado desta*, que reivindica ser a única verdadeira e válida. Também a *transferência dos acontecimentos para um contexto contemporâneo*, que, aos nossos olhos, é anacrônica, *está perfeitamente em ordem* (AUERBACH, 2004, p.139. Grifo nosso).

No caso do romance, a harmonia é substituída pela tensão entre a concepção de mundo do paradigma e a do hipertexto – a primeira, é centrada na possibilidade de existência de outra vida, ou seja, de renascimento, enquanto que a segunda fundamenta-se na desesperança, na ausência de saída para as personagens. Estas afirmações comprovam-se mediante a utilização, pelo escritor, da citação, ou seja, a retomada de um fragmento do prototexto, no caso a *Bíblia Sagrada*, no hipertexto: “A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. O primeiro processo – a citação – pode confirmar ou alterar o sentido do texto citado” (BARROS; FIORIN, 2003, p.30).

Em *Nenhum Olhar*, isso ocorre numerosas vezes, desde o aproveitamento dos nomes das personagens que, sem exceção, remetem a figuras de grande importância nas Sagradas Escrituras: José, esposo de Maria e suposto pai de Jesus; Moisés e Elias, dois dos mais importantes profetas; Gabriel e Rafael, anjos do Senhor; Salomão, o rei, conhecido por sua extraordinária sabedoria, autor do Cântico dos Cânticos e, por fim, Judas, o delator de Jesus Cristo. Também as personagens secundárias do romance têm nomes de figuras bíblicas: Mateus, Marcos, Pedro, Paulo e Tiago. Há, ainda, duas figuras emblemáticas: uma personagem denominada simplesmente “o gigante” que, em certa medida, desempenha o papel designado ao Espírito Santo no texto-matriz, como veremos adiante e o demônio, que aparece em ambas as obras como o tentador.

Além dos nomes de personagens, o monte das oliveiras é o espaço privilegiado no romance, o local em que se passa grande parte dos acontecimentos, da mesma maneira em que na *Bíblia* esse monte é citado freqüentemente, ora como um lugar de repouso para Jesus, ora como local de importantes decisões que ele toma ao lado de seus apóstolos.

Dessa forma, tanto os nomes das personagens quanto o espaço citados em *Nenhum Olhar* fazem parte de uma episteme imediatamente reconhecível, as Sagradas Escrituras, freqüentemente citada em outras semióticas além da literatura, seja na pintura, como a *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci ou na escultura, como a *Pietà* de Michelangelo.

No romance em questão, o diálogo que se estabelece com o texto-fonte rompe a barreira que protege o sagrado por meio do grotesco. Percebemos que esse estilhaçamento que vulnerabiliza o alto e potencializa o baixo é responsável pela inversão de valores do modelo e sustenta-se sobre a sua própria lógica: o trágico, ou seja, o homem como refém de um universo fragmentário, que ele não consegue compreender. Além disso: “Deve haver algo no homem que possibilite a vivência trágica. Poderíamos chamar de *finitude*, de *contingência*, de *imperfeição* ou ainda de *limitação* o elemento possibilitador do *trágico* (BORNHEIM, 1969, p.72. Grifo nosso). A relação entre essas dimensões deixa de ser baseada na verticalidade e instaura a horizontalidade: “O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo, na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987, p.17). Por isso, a lógica do trágico contribui para o rebaixamento segundo Bakhtin por evidenciar o lado corporal e material do homem, ou seja, suas imperfeições, suas limitações e sua finitude.

Em *Nenhum olhar*, as personagens são marcadas pela imperfeição e pela limitação. No Livro I, José revela sua fraqueza ao ceder às provocações do demônio, ao ser massacrado pelo gigante e, finalmente, ao cometer o suicídio, incapaz que é de suportar o sofrimento; sua mulher, em contrapartida, deixa entrever sua fragilidade ao permitir que o gigante a estupe seguidas vezes, sem resistência de sua parte e, depois, ao se esgueirar pelas paredes, com vergonha dos demais moradores da vila; Elias não aceita a morte do irmão, Moisés, e morre com ele; a cozinheira, por sua vez, enlouquece. No Livro II, José ama a mulher do primo, mas não é capaz de assumir esse amor; mestre Rafael comete o suicídio, ao se deparar com as mortes da esposa e da filha recém-nascida.

Além disso, algumas personagens apresentam imperfeições corporais. No Livro I, Moisés e Elias são gêmeos siameses, ligados pelo dedo mindinho e suas vidas são limitadas por essa condição de perpétua união. No Livro II, mestre Rafael “tinha a perna direita cortada pelo risco da virilha, o braço direito era apenas um pequeno coto onde encaixava o extremo da muleta, não tinha a orelha direita e era cego do olho direito” (PEIXOTO, 2005, p.109). Além disso, ele se casa com uma prostituta cega e a filha de ambos carrega em seu corpo as imperfeições dos pais. O aspecto grotesco se deixa revelar, também, por meio dessa estética baseada em deformidades corporais: “O aspecto essencial do grotesco é a deformidade. A *estética do grotesco* é em grande parte a *estética do disforme* (BAKHTIN, 1987, p.38. Grifo nosso). A finitude, por sua vez, concerne a todas as personagens, visto que nenhuma delas sobrevive ao final da narrativa.

Observamos, no Livro I, uma família completa, isto é, constituída por José, sua mulher e seu filho em diálogo com a Sagrada Família, composta por José, Maria e seu filho Jesus. No Livro II, porém, José, filho de José, é solteiro e sua família é formada

pela mãe e pelo primo Salomão. No Livro I, José desempenha o papel de pai e no Livro II ele é tão somente o filho. Nota-se, porém, que no Livro I o pai de José é absolutamente ausente:

O pai de José não voltou ao monte. Deixou de falar e só comia a sopa que lhe davam na boca. A irmã de José vivia na vila, era casada com o ferrador, e foi ela que recolheu o pai. Vejam-me só esta miséria, dizia ela às vizinhas. *O pai ficava todo o dia sentado num banco no quintal, diante da capoeira, a olhar para lado nenhum, como um cego* (PEIXOTO, 2005, p.28. Grifo nosso).

No Livro II, o pai de José é ausente porque se suicidou quando ele era bebê:

José era filho de José. Tinha o mesmo nome do pai, e dele sabia as poucas respostas que lhe tinham dado às poucas perguntas que fizera, sabia que era igual a ele, porque era o que o velho Gabriel sempre lhe dissera desde criança. És igualzinho ao teu pai. *Nunca ninguém tivera coragem de contar a José a forma como o pai morrera*, mas José tinha aprendido com o luto carregado da mãe que esse não era um assunto do qual se falasse (PEIXOTO, 2005, p.102. Grifo nosso).

Ora, concluímos, com base na incompletude familiar e na incapacidade de proteger os seus filhos que os pais revelam, que a figura paterna é rebaixada em *Nenhum Olhar*, em oposição à *Bíblia*, em que José, figura paterna na Sagrada Família, é presente e protetor assim como Deus é onipotente e onipresente.

Em primeiro lugar, cria-se uma tensão entre o José do Livro I e o filho sagrado da *Bíblia*. Em Lucas 23, 28 o filho sagrado, a caminho do calvário, afirma:

Filhas de Jerusalém, não choreis por mim; chorai, antes, por vós mesmas e por vossos filhos! Pois, eis que virão dias em que se dirá: felizes as estéréis, as entranhas que não conceberam e os seios que não amamentaram!

Em *Nenhum olhar*, José, momentos antes de se enforçar, anuncia:

Mulher, filho, pai, mãe, irmã, não chorem por mim. Ainda há as searas para as crianças. Ainda há as crianças. Guardem as lágrimas para um dia de mais alta nomeada. Guardem as lágrimas para o dia em que morrerem as searas nos olhos das crianças, para o dia em que morrerem as crianças (PEIXOTO, 2005, p.97).

Notamos que o fragmento extraído da narrativa incorpora temas e figuras bíblicas. Como afirma Fiorin: “a alusão ocorre quando se incorporam temas e/ou figuras de um discurso que vai servir de contexto para a compreensão do que foi incorporado” (BARROS; FIORIN, 2003, p.34). Em ambos, ou seja, tanto no modelo quanto no hipertexto trata-se de um pedido e de um aviso. O pedido: não chorar por aquele que narra; o aviso: chegará a hora em que terão outros motivos para chorar. Nesse sentido dialogam em convergência. Por outro lado, a polêmica se estabelece entre as mundividências que estão em jogo. O trecho bíblico menciona a esterilidade como valor positivo em vista do que se prevê para o futuro; o da narrativa menciona a morte da esperança figurativizada na morte das searas nos olhos das crianças e na sua própria morte .

Além disso, a morte do filho sagrado foi prevista: “Eis, porém, que a mão do que me trai está comigo, sobre a mesa. O Filho do Homem vai, *segundo o que foi determinado*, mas ai daquele homem por quem ele for entregue”(Lucas 22,21. Grifo nosso) e tem um propósito de salvação: “É agora o julgamento deste mundo, agora o príncipe deste mundo será lançado abaixo; e, quando eu for elevado da terra, atrairei todos a mim”(João 12, 31), em oposição ao suicídio de José que, no romance, não significa nada, não modifica a ordem do mundo: “Hoje, morro eu. E *eu morrer não é nada* na ordem implacável do mundo”(PEIXOTO, 2005, p.97. Grifo nosso). Decide matar-se, vai até uma árvore e se enforca. Não há nada de grandioso nisso, nada de heróico. Sua morte não tem um propósito ulterior nem ninguém a presença. O que se

descreve é justamente a fragilidade humana, a morte solitária, sem nenhuma ligação com forças superiores.

José, no Livro I, é, em certa medida, um anti-herói, ou, como afirma Bornheim:

E por que dizer que o *herói absurdo* (logo ele, que é um anti-herói) é trágico? Mais do que inspirar a sensação de grandeza humana ou da dimensão cósmica ou telúrica à qual pertence o homem, *ele transmite o sem-sentido da existência* (1969, p.89).

Notemos, também, que, em João 14, 2, Jesus dirige a palavra aos seus discípulos e anuncia que um dia eles estarão ao seu lado, ou seja, terão a vida eterna:

Na casa de meu Pai há muitas moradas. Se não fosse assim, eu vos teria dito, pois vou preparar-vos um lugar, e quando for e vos tiver preparado o lugar, *virei novamente e vos levarei comigo*, a fim de que, onde eu estiver, estejais vós também (Grifo nosso).

No hipertexto, em contrapartida, o tom é o oposto:

E, onde estiver, não poderei tocar-te, como nunca pude. E essa angústia será maior, porque *nunca mais poderei ver-te*, nunca mais poderei ouvir o teu silêncio e toda a esperança que um dia tive será nula. Morto, assistirei ao negro absoluto que nenhum homem pode suportar em vida. Nenhuma luz, nenhuma luz. E é para isto que tenho de caminhar. E poucos metros me separam da lonjura imensa desse sítio. Sofrer será a continuação de sofrer. A vontade que nunca tive, não terei. E os meus passos já não são meus, nunca foram. Tudo é último. Os campos resistiram um dia mais, e amanhã não existe (PEIXOTO, 2005, p.96. Grifo nosso).

O hipertexto aparta-se da vida espiritual e limita a vida humana à sua existência material. À idéia de futuro expressa no excerto bíblico opõe-se a idéia do presente como única dimensão temporal. O processo de duplicação que se verifica na ressurreição do filho sagrado é subvertido e rebaixado e a volta de José, no Livro II, na figura de seu filho, reitera essa idéia da finitude humana:

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

No lugar da transcendência salvadora que permeia o discurso bíblico, há a imanência destruidora pós-moderna, a realidade material, com tudo o que ela tem de provisório, pois, na pós-modernidade, “sempre se está irrecuperavelmente *no* mundo, que é organizado, se o é, em estruturas locais e temporais que operam sem referência a causas secretas ou últimas” (CONNOR, 1993, p. 98) ou, em outras palavras: “São o local, o limitado, o temporário, o provisório que definem a verdade pós-moderna” (HUTCHEON, 1991, p.68).

Percebemos também que o suicídio de José no Livro I e o fim do mundo no Livro II, com o desaparecimento de José e de todo e qualquer resquício de vida “E não ficou nada” (*Idem*, p.191) promovem uma ligação com o sem-sentido da existência:

A experiência ‘trágica’ do século XX é que a tragédia se transfere da esfera humana, ou da *hybris* do herói, para o sentido último da realidade, confundindo-se, assim, com uma objetividade ontológica esvaziada de sentido – qualquer coisa como *uma ontologia do nada* (BORNHEIM, 1969, p.89.Grifo nosso).

Além disso, a presença de um demônio sorridente remete a um caráter afirmativo do grotesco, que é o próprio riso. Todavia, aqui, não se trata do riso popular, alegre e festivo, mas um riso que mascara a crueldade:

E José pousou o copo vazio no balcão, e junto à sua pele, sob a luz, sob as palavras, instantâneo, materializou-se o *sorriso vadio do demônio*. *Sorria*. Era o único que não trazia a pele escura do sol, trazia camisa e calças passadas e vincadas, cabelo penteado entre a boina e

as saliências dos cornos. Era o único que sorria (PEIXOTO, 2005, p.8. Grifo nosso).

A presença do demônio no romance é de suma importância no que se refere ao rebaixamento. O poder dessa personagem se deixa entrever em diversas passagens e aponta para uma visão rebaixada daquilo que é da ordem do sagrado. Como demonstramos no cronotopo da capela, o demônio assume a função de celebrante do sacramento do casamento e toma para si essa responsabilidade, o que sugere a degradação de um ato elevadamente espiritual, além do destronamento da imagem do celebrante. De fato, ele quer ocupar um espaço do qual foi expulso, como atesta o seguinte excerto bíblico: “*Foi expulso o grande Dragão, a antiga Serpente, o chamado Diabo ou Satanás, sedutor de toda a terra habitada – foi expulso para a terra, e seus Anjos foram expulsos com ele* (Apocalipse, 12,9. Grifo nosso). Em outro fragmento extraído das Sagradas Escrituras, notamos a menção aos cornos, que são utilizados universalmente, inclusive aqui, para representar a figura do diabo ou demônio : “*Vi depois outra Besta sair da terra: tinha dois chifres como um Cordeiro, mas falava como um dragão. Toda a autoridade da primeira Besta, ela a exerce diante desta* (Apocalipse, 13,1). Em *Nenhum olhar*, portanto, notamos que o demônio é a autoridade máxima religiosa. Não há nada nem ninguém acima dele e os outros habitantes da vila o reconhecem como portador dessa autoridade, visto que em nenhum momento questionam ou recusam sua legitimidade.

Do mesmo modo, a figura do gigante, que simboliza “as forças saídas da terra por seu gigantismo material e indigência espiritual” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p.470) rebaixa a figura bíblica do Espírito Santo. De acordo com Bakhtin, “as figuras dos *gigantes* e as suas lendas são estreitamente ligadas à *concepção grotesca* do corpo” (1987, p.287. Grifo nosso) e “o *gigante* é por definição a *imagem grotesca* do

corpo” (*Idem*, p.299. Grifo nosso). Bakhtin lembra que a época medieval contribuiu para a evolução da noção de corpo grotesco, na medida em que partes do corpo dos santos eram consideradas relíquias:

As *reliquias*, que tinham um papel tão grande no mundo medieval, exerceram também a sua influência sobre a evolução das noções de corpo grotesco. Pode-se afirmar que várias partes dos corpos dos santos estavam espalhadas por toda a França (até mesmo por todo o mundo cristão). Mesmo *a igreja ou mosteiro mais modestos tinham que ter essas relíquias*, isto é, uma parte ou parcela, às vezes das mais extraordinárias (por exemplo, uma gota de leite do seio da Virgem; o suor de santos, de que fala Rabelais); *braços, pernas, cabeças, dentes, cabelos, dedos, etc.*, poderíamos assim entregar-nos uma interminável enumeração de estilo puramente grotesco! (1987, p.306. Grifo nosso).

Como mencionamos anteriormente, o cronotopo da capela integra elementos que compõem o espaço sagrado. Diante do exposto na citação acima, observamos que as relíquias eram consideradas, no mundo medieval, essenciais na composição espacial das igrejas ou mosteiros. Em *Nenhum olhar*, a capela também abriga uma relíquia:

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

Desse modo, na mesma proporção que o Espírito Santo é rebaixado e destronado, o gigante é elevado e coroado. Nesse mundo às avessas, pois, o mesmo gigante que, no Livro I, estraçalha o corpo de José e estupra a sua mulher, no Livro II tem sua mão transformada em relíquia e ele é comparado a um santo.

Na *Bíblia*, Maria, que nunca havia conhecido antes um homem, concebe seu filho sagrado por uma intervenção divina, através do Espírito Santo:

‘Não temas, Maria! Encontraste graça junto de Deus. Eis que conceberás no teu seio e darás à luz um filho, e o chamarás com o nome de Jesus. Ele será grande, será chamado Filho do Altíssimo, e o senhor lhe dará o trono de Davi, seu pai; ele reinará na casa de Jacó para sempre, e o seu reinado não terá fim’. Maria, porém, disse ao anjo: ‘Como é que vai ser isso, se eu não conheço homem algum? O Anjo lhe respondeu: ‘O *Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua sombra*; por isso, o santo que nascer será chamado Filho de Deus (Lucas 1, 30. Grifo nosso).

Em *Nenhum Olhar*, a mulher de José, que também era virgem, é estuprada pelo gigante:

E o gigante em cima de mim, a dizer-me puta. Ao ouvido, puta. E o tecto do quarto a liquefazer-se em lágrimas, a ser um céu de noite na noite. Eu que nunca tinha conhecido um homem ou nada daquilo, a ouvir, de cada vez que o hálito vulcânico do gigante me aquecia a orelha, puta, em suspiros ciciados pelo vento, puta (PEIXOTO, 2005, p.21. Grifo nosso).

O fato de o estupro ocorrer no quarto e, além disso, no mesmo quarto que pertencia ao pai da mulher de José, potencializa o aspecto grotesco da cena. Visto que o cronotopo do quarto encerra aquilo que é da ordem do humano e do corporal, podemos pensar que o ato sexual somente poderia se dar ali. Entretanto, não se trata de um ato consentido, mas forçado pelo gigante. Daí que o aspecto positivo e afirmativo do rebaixamento é subvertido e dá lugar somente à degradação da mulher que é chamada de “puta”. Ademais, aqui, a degradação não traz consigo a leveza do cômico, mas tão somente o sentido de aviltamento e depravação.

Além disso, se o fruto da gestação de Maria é o Filho de Deus, esperado e celebrado, no romance, a mulher de José engravida do gigante, mas o bebê é um natimorto e o parto é descrito de maneira grotesca, na medida em que “esse corpo aberto e incompleto (agonizante-nascente ou prestes a nascer) não está nitidamente delimitado

do mundo: está misturado ao mundo, *confundido com os animais e as coisas*” (BAKHTIN, 1987, p.24. Grifo nosso):

Sei que a velha das mãos ásperas e dos dentes postiços tinha um avental de plástico; sei que me estenderam numa cama dura, como as bancas das matanças; sei que esticaram o alguidar debaixo de mim para recolher o sangue, *como o sangue fresco dos porcos*, a ser *mexido com uma colher de pau* para não coalhar; mas não vi, não ouvi, não senti. Surda, cega, não imaginei sequer a criança que me arrancaram *como se arranca um tumor ou um bruxedo* (Idem, p.22 Grifo nosso).

O sentido de vida e morte relacionado ao cronotopo do quarto é preponderante no rebaixamento bakhtiniano: “O motivo da *morte-renovação-fertilidade* foi o primeiro motivo de Rabelais, colocado no início da sua imortal obra-prima” (BAKHTIN, 1987, p.286. Grifo nosso) e, mais adiante, quando o pensador afirma: “A imagem da *morte prenhe* está sempre, sob uma ou outra forma topográfica, na base de toda expressão injuriosa. Nossa análise de Pantagruel mostrou que um dos principais motivos do livro é o da *morte que dá vida*” (Idem, p.308). Aqui ocorre o inverso; o fruto do estupro não sobrevive, é um natimorto. Inversamente ao que Bakhtin observa em Rabelais, a morte não gera vida, ao contrário, gera mais morte. O fim da infância da mulher coincide com o aparecimento do gigante: “no dia seguinte ao fim da minha infância, o gigante bateu-me à porta” (PEIXOTO, 2005, p.20). Portanto, é a juventude que gera a morte, em oposição à imagem rabelaisiana, que “é bicorporal: ele diz “minha *antigüidade* encanecida *reflorir* na tua *juventude*. Ela traduz na língua retórica próxima do espírito do original, a imagem grotesca e popular, da *velhice prenhe* ou da *morte dando à luz* (BAKHTIN, 1987, p.355. Grifo nosso).

Notemos que a alusão ao tema da virgindade de ambas se dá pelo emprego do verbo “conhecer”. Desse modo, uma mulher que não “conhece” um homem é uma mulher que não manteve ainda sua primeira relação conjugal. Nesse ponto, a situação das duas mulheres dialoga em convergência. Por outro lado, a concepção do filho de

Maria é cercada pela aura de mistério própria do sagrado, enquanto que a concepção do filho, no romance, é tratada com a bestialidade própria do grotesco, visto que “o ato elevadamente espiritual é degradado e destronado através de uma transposição para o plano material e corporal do parto (representado de maneira realista)” (*Idem*, p.269). Se na *Bíblia* o Espírito Santo traz consigo a promessa de salvação, por meio do nascimento do Filho de Deus, em *Nenhum Olhar*, o gigante é uma figura que encerra em si mesma os aspectos mais negativos das forças terrenas e o seu filho não sobrevive.

Concluimos, então, que o texto bíblico se duplica voltado para o futuro. Além disso, a própria divisão dos testamentos em “antigo” e “novo” remete à idéia de renovação. Em *Nenhum Olhar*, a idéia de futuro não existe: “Sou pouco, sou insignificante, *sou um passado* de desencontros e enganos, sou o gesto de olhar este céu, *sou futuro nenhum e esta certeza*” (PEIXOTO, 2005, p.187. Grifo nosso). Há um retorno cíclico que se verifica não só pela duplicação de José no Livro II como, por exemplo, na repetição de discursos do Livro I no Livro II.

José afirma, no Livro I: “Penso: se o castigo que me condena se fechar em mim, se aceitar o castigo que chega e o guardar, se o conseguir segurar cá dentro, talvez não tenha de suportar novos julgamentos, talvez possa descansar” (*Idem*, p.11). E, de forma idêntica, no Livro II: “Penso: se o castigo que me condena se fechar em mim, se aceitar o castigo que chega e o guardar, se o conseguir segurar cá dentro, talvez não tenha de suportar novos julgamentos, talvez possa descansar” (PEIXOTO, 2005, p.142). Observamos que os trinta anos que separam os dois Josés não impedem que ambos sofram e pensem da mesma maneira e expressem esse sofrimento identicamente, palavra por palavra.

Como demonstramos no cronotopo da vila, o tempo cíclico, aqui, assume um caráter de impossibilidade e de negação de progresso. Os ciclos repetitivos da vida dessa comunidade estão em íntima conexão com a idéia do eterno retorno em Nietzsche:

Que acharias de um demônio que te seguisse um dia na mais solitária das tuas solidões e te dissesse: “Esta vida tal qual a estás vivendo e tal a viveste, é preciso que a *tornes a viver* ainda uma vez, e mais *um número incalculável de vezes; nada haverá nela de novo*, ao contrário. É preciso que cada dor e cada alegria, cada pensamento e cada suspiro, todo o infinitamente grande e o infinitamente pequeno de tua vida *voltem para ti e tudo dentro da mesma seqüência e dentro da mesma ordem* – e também essa aranha, e esse luar entre as árvores, e também esse instante e também eu mesmo. *A eterna ampulheta da existência será virada sempre e sempre, e tu com ela, poeira das poeiras!*” (NIETZSCHE, p.123, s.d.).

Trata-se, por essa razão, de uma duplicação insuportável, prometeica, na medida em que promove uma regeneração ilusória, visto que se degenera no instante mesmo em que surge.

Ademais, se, por um lado, nas Sagradas Escrituras, o processo de duplicação (Antigo Testamento e Novo Testamento) se dá por meio da coordenação, em *Nenhum Olhar* a duplicação (Livro I e Livro II) ocorre mediante a subordinação. No texto bíblico o recurso implica a idéia de independência porque, ainda que as profecias do Antigo Testamento até certo ponto se realizem no Novo Testamento, ambos podem ser tomados separadamente. Na narrativa, os Livros I e II são interdependentes. À idéia de liberdade expressa nas duas partes das Sagradas Escrituras opõe-se a de ligação contratual essencial entre as duas partes do romance.

Portanto, os mecanismos interdiscursivos da citação, da alusão e do grotesco contribuem para o rebaixamento do texto-matriz. O alto, que é do plano espiritual, do divino, é transferido para o baixo material, do humano. Na *Bíblia*, Jesus Cristo, Filho de Deus, morre na cruz e ressuscita, o que confirma sua ligação com o sagrado; na narrativa, José, pai de José, morre enforcado no Livro I e sua ressurreição ocorre na

esfera do humano, ou seja, ele revive na figura do filho, no Livro II. O final de *Nenhum olhar*, não deixa margem para uma “vida nova”, uma “ressurreição”. Diferentemente da mensagem de salvação expressa nas Sagradas Escrituras, o romance encerra uma visão pessimista de mundo: “O mundo acabou” (PEIXOTO, 2005, p.191). No lugar da descendência que se torna perene, a interrupção da vida.

Subverte-se, dessa maneira, o fenômeno do rebaixamento como transformação renovadora, fecundadora:

O porta-voz do princípio material e corporal não é aqui nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas (o povo), um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso, o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem um *caráter positivo e afirmativo. O centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância* (BAKHTIN, 1987, p.17. Grifo nosso).

O antigo e o novo, tal qual o que morre e o que renasce, sob o qual se sustenta o texto-matriz é substituído pelo perecimento absoluto no hipertexto. É a partir do choque, da crise entre duas concepções de mundo, uma religiosa, aberta, e outra puramente humana, fechada, que surge o trágico:

Assim, o florescimento da tragédia, considerado de um ponto de vista histórico, se move entre essas coordenadas, e se situa *no choque, na crise, no momento de encontro de duas concepções de vida; se a religiosidade continua viva, sub-repticiamente tende a ganhar terreno uma concepção puramente humana das coisas. O fato histórico é que a tragédia só se verifica na tensão entre estes dois extremos, no seu momento de incidência* (BORNHEIM, 1969, p.81. Grifo nosso).

Concluimos, portanto, que as escolhas cronotópicas efetuadas pelo escritor contribuem para o rebaixamento, na medida em que promovem a integração de opostos. Em *Nenhum Olhar*, José Luís Peixoto problematiza o caráter afirmativo do rebaixamento via grotesco e cria a tensão entre o paradigma e o seu romance por meio

de uma mundividência trágica, fundamentada no tempo histórico, com alterações que sugerem um sentido de *fatum* notadamente negativo: no lugar da fertilidade, a aridez; no lugar da renovação, “não ficou nada” (PEIXOTO, 2005, p.191).

Finalmente, tratemos com mais profundidade da questão do olhar e observemos que importância ele adquire no romance.

Lucas 1,26 narra a visita que o Anjo Gabriel, enviado por Deus, faz a Maria. Trata-se, sem dúvida, de um encontro, cuja particularidade reside no fato de que Maria foi surpreendida pela visita e pela notícia que o anjo trazia: a de que daria à luz ao filho de Deus. Incrédula a princípio, por ser virgem, Maria fica confusa. Não foi um encontro desejado por ela, mas, ao final do episódio, ela acata as instruções do anjo e, passivamente, assume o papel que Deus lhe havia determinado, ou seja, o de mãe do filho sagrado: “Eu sou a serva do Senhor; faça-se em mim segundo a sua palavra” (*Bíblia de Jerusalém*, 2004, p.1787). Desse modo, podemos pensar que, de acordo com as Sagradas Escrituras, o encontro foi planejado por Deus, cujo objetivo era instruir Maria sobre o que viria a seguir. Em *Nenhum olhar*, no Livro I, a personagem denominada velho Gabriel vai até a casa de José fazer-lhe uma visita. Depois de ter sido surrado pelo gigante, José encontra-se despedaçado, física e mentalmente. O encontro entre o velho Gabriel e José traz à luz elementos que permitem uma associação com a passagem bíblica citada acima. O fato de o velho e o anjo possuírem o mesmo nome – Gabriel – é um desses elementos. Mas há uma referência explícita à visita do anjo Gabriel a Maria no fragmento que descreve a visita do velho Gabriel a José.

O próprio José narra o episódio e é justamente ele quem demarca a faceta sobre-humana do velho Gabriel:

Sei que passou uma manhã ou uma tarde ou um dia, e que o velho Gabriel me veio visitar. Disse palavras que não distingui duma música, uma música de harpas, e *descobri que o velho Gabriel não é um homem*. Nenhum homem pode resistir mais de cem anos e nem o

corpo se cansar, e nem a influência por viver se consumir (PEIXOTO, 2005, p.68. Grifo nosso).

Mais adiante, José enfatiza a natureza angelical do velho amigo chamado

Gabriel:

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

Entretanto, em oposição ao episódio bíblico, em que Maria compreende perfeitamente as palavras do anjo, aqui José é incapaz de definir o que o velho Gabriel lhe diz. Curiosamente, contudo, da mesma maneira que Maria, José assume uma atitude reverencial frente ao sagrado ou ao que ele, José, credita ao sagrado: “Dizia palavras que *não decifrei, porque não eram para ser decifradas*, ainda que o olhar do velho Gabriel tentasse tudo” (*Ibidem*. Grifo nosso). Concluímos que tanto em Lucas quanto em José Luís Peixoto os encontros são tratados de modo a manifestarem a presença simultânea do acaso e do destino, na medida em que o acaso está representado pela surpresa de Maria e de José ao receberem as respectivas visitas e o sagrado é construído, em ambos os casos, por notícias aparentemente inacreditáveis ou ininteligíveis. Desse modo, aquilo que é da ordem do sagrado se insere numa esfera que se encaixa em valores sobre-humanos e que, em contrapartida, não são passíveis de discussão ou questionamento.

Uma última observação se faz necessária com respeito à visita do velho Gabriel a José, quando este último afirma: “ainda que *o olhar* do velho Gabriel tentasse tudo” (Grifo nosso). A partir dessa informação que José nos dá, somos capazes de introduzir um problema que permeia toda a obra e que se refere à questão do conceito de diálogo bakhtiniano.

Como afirmamos no primeiro capítulo, a questão do olhar é preponderante no romance. Podemos afirmar que o diálogo entre as personagens se estabelece, de fato, por meio do olhar. Em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997), Bakhtin afirma que “a personagem interessa a Dostoiévski enquanto *ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante” (p.46. Grifo do autor). E mais, “para Dostoiévski não importa o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e *o que ela é para si mesma*” (*Idem*. Grifo nosso). Em *Nenhum olhar*, as personagens adquirem autoconsciência por meio do diálogo com o outro e, neste ponto, a teoria bakhtiniana explica como se dá essa relação dialógica:

A palavra *diálogo*, ao contrário, é bem entendida, *no contexto bakhtiniano*, como *reação do eu ao outro*, como “*reação da palavra à palavra de outrem*”, como ponto de tensão entre o eu e o outro, entre círculos de valores, entre forças reais (BRAIT, 2006, p.123. Grifo nosso).

No romance, a relação com o outro se dá menos por meio da palavra do que por meio do olhar. José, ao afirmar, no Livro I, “ainda que o olhar do velho Gabriel tentasse tudo” revela, em última instância, que é por meio do olhar que o velho Gabriel procura realmente se fazer entender. Se, por um lado, as palavras do velho soam incompreensíveis para José, por outro, é por meio do olhar que o ancião julga poder ser entendido. Em numerosas outras passagens do romance verificamos que a comunicação entre as personagens ocorre por meio do olhar, como atestam os fragmentos a seguir: “Na subida, sem que o pudesse evitar, a mulher dele olhou-me longamente e *leu-me o olhar*” (PEIXOTO, 2005, p.14. Grifo nosso); “Quando chegava ao telheiro, lá estava o meu pai *a olhar-me*, como *me olhou* antes de morrer, *fechado num silêncio de não poder dizer o que sentia e a dizê-lo num olhar mudo*” (*Idem*, p.19. Grifo nosso).

Além de ser o veículo da comunicação entre as personagens, o olhar é tratado de modo a descrever o *ethos* das personagens, ou seja, por meio do olhar das personagens não somente o leitor como também as outras personagens tomam conhecimento de um modo de ser que é descrito por meio do olhar. Os trechos abaixo servem como exemplo dessa afirmação:

A mãe do José era um lugar negro, era o lugar vazio de um gesto nas mãos, de uma expressão nos lábios, *de um olhar nos olhos*. A mãe de José era um nevoeiro muito fundo, muito frio e muito espesso, era uma mulher morta, um respirar de morto, pele de morto, *sem rosto, sem olhar, com noite no olhar* (*Ibidem*, p.112. Grifo nosso).

O parágrafo acima descreve o sentimento de desligamento da mãe de José em relação ao mundo circundante; seus gestos, sua expressão nos lábios são índices de sua ausência, de sua indiferença, de seu sofrimento. Mas, acima de tudo, ela é uma mulher “sem rosto, sem olhar” e, por isso, sem vida. Em *Nenhum olhar*, a vida, ou antes, a intensidade de vida é mensurada por meio do olhar das personagens. Um olhar ausente é um olhar que se apagou; é um não-olhar que significa uma não-vida. Por essa razão, no Livro I, notamos que o gigante deseja matar José e, para isso, precisa apagar o seu olhar: “E, apesar do sangue e do pó na pele, *o olhar de José era o mesmo*. O gigante quis bater-lhe mais e *apagar-lhe aquele olhar*, bater-lhe tanto” (*Idem*, p.12. Grifo nosso). Ao permanecer vivo, apesar da surra que leva do gigante, José mantém aceso seu olhar e isso é o mesmo que afirmar sua individualidade. O gigante sabe que triunfará somente se conseguir “apagar-lhe aquele olhar”.

Ainda com relação à manifestação do *ethos* das personagens, recortamos um outro fragmento:

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

Podemos notar, então, que o olhar assume, no romance, a mesma importância da palavra no contexto bakhtiniano, na medida em que promove o diálogo entre as personagens. Essa relação dialógica se dá entre as personagens e entre elas e o mundo. De acordo com Bakhtin, a personagem em Dostoiévski é caracterizada de maneira a revelar não só a sua concepção de mundo como também a si mesma. Para tanto,

o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida, mas o *resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência*, em suma, a *última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo* (BAKHTIN, 1997, p.46-47. Grifo do autor).

Há, em suma, um reconhecimento do mundo, do outro e de si mesmo que ocorre por intermédio do olhar, como no exemplo abaixo:

Olhou a mulher, e a mulher olhava-o agora de frente. Pela primeira vez desde há muito tempo, deitada debaixo do gigante, a mulher olhava-o de frente. E era o seu olhar de uma mágoa sincera, de um sofrimento. E era o olhar de José. Luto. Negro. Morrer. Olharam-se e conheceram-se então (PEIXOTO, 2005, p.94. Grifo nosso).

Conforme Bakhtin, “nós não vemos quem a personagem é, mas *de que modo* ela toma consciência de si mesma” (1997, p.48. Grifo do autor); na narrativa em questão esse modo não é *audível*, mas *visível*. No lugar da palavra falada, o silêncio. Em última instância, podemos pensar que em *Nenhum olhar, olhar é dizer*. Vejamos um exemplo extraído do romance que explicita o que acabamos de afirmar: “O velho Gabriel está a aparecer ali na subida, avança. Boa tarde, diz-me. *Olho para ele, e isto é responder-lhe* (Idem, p. 64. Grifo nosso).

A obra intitulada *O reverso do teatro* (RYSNER, 2004) trata da questão do silêncio, ou antes, da dramaturgia do silêncio. Longe de pretendermos um aprofundamento que nos afastaria da análise à qual nos propusemos inicialmente e recair em conceitos que concernem à estética da recepção, não podemos, entretanto, nos

furtar a incluir em nossa reflexão a premissa que permeia a obra de Rysner e diz respeito ao que ele denomina “a poética do silêncio” (p.329). Ao traçar um panorama histórico da dramaturgia do silêncio, esse autor recorta fragmentos de obras surgidas desde a Idade Clássica até Maeterlinck e nos mostra as estratégias utilizadas pelos dramaturgos com o objetivo de representar sem palavras, ou seja, mediante os silêncios, sensações que, de outra forma, dificilmente teriam a mesma carga emotiva, pois, segundo ele, “o verbo condensa significados que o silêncio deixa em aberto” (p.338).

Em certa passagem, Rysner utiliza a peça de Emile Zola, intitulada *Renée*, como exemplo e afirma que nela “abundam indicações tais como ‘*após um silêncio*’, ‘*silenciosamente*’, ‘*silêncio*’, etc. Os silêncios são aí constitutivos do diálogo no mesmo nível que a palavra” (RYSNER, 2004, p.288. Grifo do autor). Do mesmo modo que ocorre em *Nenhum olhar*, “existe um momento em que as almas se tocam e sabem tudo sem que precisem de mexer os lábios” (*Idem*, p.348). No romance, esse instante se verifica na troca de olhares entre as personagens. Olhar para o outro é simultaneamente conhecer o outro e a si mesmo. Vale lembrar que

a frontalidade dos olhos no rosto humano remete à centralidade do cérebro. O ato de olhar significa um dirigir à mente para um “ato de in-tencionalidade”, um ato de significação que, para Husserl, define a essência dos atos humanos (BOSI . *Apud* NOVAES, 2003, p.65 Grifo nosso).

O sentido da visão, representado pelo olhar, é um sentido mudo “que deseja sempre mais do que lhe é dado ver” (NOVAES, 2003, p.9). Ou, em outras palavras, “existe, sob o diálogo escutado, um diálogo subjacente que é necessário tornar sensível” (RYSNER, 2004, p.369). E foi esse diálogo mudo que contemplamos em *Nenhum olhar*.

É significativo, portanto, que o encontro consigo mesmo se dê de forma mais contundente no cronotopo da estrada, como observamos no capítulo I. É na solidão da estrada que as personagens deliberam consigo mesmas. Como afirma Rysner,

o homem moderno (o homem tal como o concebe a modernidade), privado do controlo da palavra que constituía seu fundamento clássico, inventa para si uma outra moldura em que investir: já que a sua acção sobre o mundo é ilusória, já que os poderes obscuros – que chama, por agora, “ambiente”, “hereditariedade”, “destino”, e que virá a chamar, mais tarde, inconsciente ou pré-consciente – esvaziam a sua palavra de todo e qualquer carácter operatório, vai transformar tudo em obra, para se apropriar e fazer ressoar o silêncio que constitui o seu último refúgio (RYSNER, 2004, p.360).

Além disso, em cada um dos cronotopos estudados no capítulo I e nas reflexões realizadas no capítulo II divisamos a dimensão trágica que se delineia ao longo do romance e a ela nos dedicaremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO III – O TRÁGICO EM *NENHUM OLHAR*

Nos capítulos anteriores, destacamos os cronotopos que consideramos significativos para a compreensão do romance de José Luís Peixoto e refletimos sobre outros dois conceitos bakhtinianos – o rebaixamento e o diálogo – problematizados em *Nenhum olhar*.

Uma última questão acerca do romance peixotiano nos intriga e, por essa razão, levantaremos, neste capítulo, hipóteses de interpretação embasadas na filosofia do trágico. Notamos que, ao longo de todo o romance, as personagens são desenhadas de modo a enfatizarem o sem-sentido da existência. Os fados, ou seja, os destinos que se descortinam nas páginas de *Nenhum olhar*, assim como o seu final, não deixam dúvidas sobre a mundivisão representada nessa obra. As inúmeras vozes ecoam em uníssono e, em nenhum momento, há uma delas à qual pudéssemos creditar a função de porta-voz da esperança.

No romance em questão, é criado um universo fechado para o além. Não há espaço para utopias. O tempo é o presente. O futuro e o passado – esvaziados de sentido - estão ali somente para lembrar às personagens que não há saída. Podemos pensar que a idéia de “além” presente no romance é vislumbrada somente na hipótese que levantamos no início de nosso trabalho: trata-se de um Alentejo, aquele criado por José Luís Peixoto. Nesse nome, surgido da localização geográfica para além do rio Tejo, existem, contudo, índices que revelam um aspecto relevante para a interpretação de *Nenhum olhar* e que dizem respeito à solidão e à opressão a que as personagens freqüentemente fazem alusão ao longo da obra. De acordo com José Mattoso, “Toda a gente sabe que uma das características mais salientes do Alentejo é o seu *isolamento*” (MATTOSO, 1998, p.15 Grifo nosso). Desse modo, o “além”, implícito na toponímia

dessa região lusitana, remete a um “além” que se origina de sua localização marcadamente isolada. Mattoso explica, ainda, que o determinante “além” indica que o sujeito está distante do objeto. Segundo ele, “enquanto o ‘eu’ implica o ‘aqui’, o ‘além’ indica que foram estranhos que deram nome ao além-Tejo”. Esse nome tem, portanto, uma significação que compreende aspectos como exploração, colonização e isolamento. Frente ao exposto, podemos pensar que a opressão e a solidão - das quais as personagens são vítimas - são, em certa medida, determinantes histórico-geográficos.

A comunidade em questão é condicionada, pois, por aspectos que escapam ao seu controle, ou seja, nesse mundo fechado, acaso e destino convergem para um final aniquilador. Aqui, não há espaço para utopias e, cabe lembrar que a palavra utopia, de origem latina, surge do termo *outopos*, formado do advérbio grego de negação *ou* mais *topos*, ou “lugar” (HOUAISS, 2001, p.2.817), resultando em “lugar algum”. Sendo assim, o Alentejo presente em *Nenhum olhar* diz mais sobre um *outopos* do que sobre uma utopia, se pensarmos no lugar ideal criado por Thomas Morus. Esse “lugar algum”, esvaziado de um sentido último desde as primeiras linhas do romance é, pois, o palco de numerosas tragédias, protagonizadas por personagens que representam o homem anônimo e ordinário.

Não se trata, é óbvio, da tragédia no sentido aristotélico. São tragédias porque trazem à tona a idéia do trágico. Estamos preocupados com o adjetivo “trágico”, que descreve um determinado tipo de situação a que o ser humano está sujeito e que pode ser, nesse caso, simultaneamente, obra do acaso e do destino. Na obra, é impossível defini-los separadamente, visto que a tênue linha que os delimita oscila, ora privilegiando um, ora o outro. Acaso e destino assumem, em *Nenhum olhar*, funções idênticas e cujo objetivo é o mesmo: a aniquilação das personagens.

Segundo Bornheim (1969),

não é apenas a obra de arte que dá a si própria a sua tragicidade. Deve-se dizer, pelo contrário, que *o trágico é possível na obra de arte porque ele é inerente à própria realidade humana*, pertence, de um modo precípuo, ao real. *A partir dessa inerência é que a dimensão trágica se torna possível numa determinada obra de arte* (p.72. Grifo nosso).

A partir do que foi exposto no fragmento acima, cabe perguntarmos: como o fenômeno trágico se manifesta em *Nenhum olhar* ? Sabemos que “o homem é um dos pressupostos fundamentais do trágico” (BORNHEIM, 1969, p.73) e que o outro pressuposto “é constituído pela ordem ou pelo sentido que forma *o horizonte existencial do homem*” (*Idem*. Grifo nosso). Concluimos que o conflito que caracteriza a ação trágica é desencadeado, pois, por situações que escapam ao controle do homem. Aqui nos interessa, em primeiro lugar, descobrir qual é o “horizonte existencial” das personagens de *Nenhum olhar* para, em seguida, levantarmos hipóteses de sentido que permitam a associação entre esse horizonte e o fenômeno trágico.

Ora, se opressão e solidão são substantivos que explicam, em certa medida, um nome – Alentejo -, oprimidos e solitários são adjetivos que descrevem o *ethos* dessa comunidade . Tanto no Livro I quanto no Livro II somos apresentados a indivíduos marcados por limitações, sejam elas sociais, físicas ou psicológicas, e cujos destinos culminam em tragédias. Se as personagens explicitam no cronotopo da estrada o sentimento de solidão que as envolve, esse mesmo sentimento é verificável ao longo de todo o romance. Por outro lado, na observação do processo dialógico realizado pelas personagens podemos vislumbrar a carga de opressão a que elas são submetidas, a ponto de elegerem o olhar em detrimento da palavra como meio de expressão por excelência.

Em *Nenhum olhar*, as personagens são reféns do acaso e do destino. Para sobre elas, desde as primeiras linhas, uma ameaça. Ao leitor são dadas pistas inequívocas: “Há

de ser um instante em que não se veja um pardal, em que não se ouça senão o silêncio que fazem todas as coisas *a observar-nos. Chegará*” (PEIXOTO, 2005, p.7. Grifo nosso). Ressaltamos nesse trecho as expressões “a observar-nos” e “chegará” porque somente elas são suficientes para introduzir aquilo que chamamos de essência do trágico. Peter Szondi, em sua obra *Ensaio sobre o trágico* (2004), menciona, a uma certa altura, a obra de Schelling intitulada *Cartas filosóficas sobre dogmatismo e criticismo*, escrita pelo filósofo em 1795. Numa dessas cartas, Shelling afirma que “ainda resta uma coisa: saber que há um *poder* objetivo que *ameaça aniquilar* a nossa liberdade” (SHELLING, *Apud* SZONDI, 2004, p.28. Grifo nosso). Ao recortarmos as expressões “observar-nos” e “chegará” acreditamos que podemos relacioná-las a outras duas presentes no texto de Shelling: “poder” e “ameaça aniquilar”. Ora, o fato de ser observado remete à pergunta “por quem?” e a certeza explicitada em “chegará” dialoga com a ameaça de aniquilação. Por outro lado, se em Schelling se trata de uma *ameaça* de aniquilação, em *Nenhum olhar* trata-se de uma *certeza*: “chegará”. Para Shelling o trágico reside no conflito entre “a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva” (*Idem*, p.31).

Em certa medida, a idéia que Schelling tem sobre o trágico e a mundivisão representada na obra de José Luís Peixoto convergem para o mesmo ponto: liberdade e necessidade são elementos conflitantes. Para o filósofo, entretanto, “esse conflito não termina com a derrota de uma ou de outra, mas pelo fato de ambas aparecerem indiferentemente como vencedoras e vencidas” (*Ibidem*) e essa posição intermediária se confronta com a mundividência no romance em pauta, pois, aqui, não existem vencedores, pois todos, ao final, são derrotados. O “ser observado” em José Luís Peixoto remete a um poder objetivo que oscila entre o sagrado e o profano, um poder que ora emerge de forças sobre humanas, como no caso do gigante e do demônio e ora

provém de condicionantes físicos, como as deficiências de mestre Rafael, da prostituta cega e dos gêmeos siameses; sociais, na alusão ao discurso marxista; ou psicológicos, no caso da loucura da cozinheira. Além disso, as condições climáticas, como o sol abrasador, e geográficas, que perpetuam o isolamento, reforçam a idéia da existência desse poder que a tudo observa e ameaça aniquilar.

Desse modo, em *Nenhum olhar*, o conflito liberdade/necessidade resulta em situações trágicas na medida em que a necessidade prevalece em detrimento da liberdade. Notamos que qualquer movimento que almeje a independência é sumariamente cerceado e às personagens não é oferecida a possibilidade de transformação. Se José, no Livro I, decide enfrentar o gigante, ou seja, exerce a sua liberdade de escolha, o resultado que ele alcança é o suicídio. Ao tomar consciência de sua fragilidade, de sua insignificância frente a um poder superior, ele sucumbe. Do mesmo modo, José, no Livro II, cogita fugir com a mulher amada e é paralisado por forças invisíveis, ou seja, forças que provêm de sua própria consciência.

Segundo Lílian Lopondo, em sua obra *Bernardo Santareno – a tradição contemporânea e a tradição aristotélica* (2000), “o conflito não oferece solução por apresentar-se como dilema” (p.35). Prestes a abandonar a mãe e trair o primo, motivado pelo amor da filha da cozinheira, ao fim e ao cabo, José não consegue dar o passo em direção ao futuro, não atravessa a soleira e não vai ao encontro da mulher amada. De maneira semelhante ao que ocorre em *Bernardo Santareno*, onde “o levantamento das funções dramáticas desvenda o *beco sem-saída próprio da situação trágica*, erigido em dilema: Ângelo não pode ceder aos apelos de Manuela sem que lhe venha à lembrança a infelicidade da mãe” (LOPONDO, 2000, p.46. Grifo nosso), José cede aos apelos maternos:

Ainda que se tivesse levantado uma cegonha a planar como um abraço que nunca demos, mas que julgamos possível, ainda que todo eu a tenha olhado, ainda que lhe tenha dito espera por mim, hoje vou buscar-te, ainda que o crepúsculo nos tenha visto onde só vão os mais sinceros, entrei neste quarto, e deitei-me nesta cama, e deixei que o instante único passasse indistinto e que toda a minha vida se tornasse um lugar penoso de instantes desperdiçados, instantes desperdiçados antes do tempo, durante o fastidioso do seu tempo, depois da memória má do seu tempo, no tédio de não ter e de não esperar nada. *Não vás. E não fui. Não me perdeste, mãe*” (PEIXOTO, 2005, p.134. Grifo nosso).

José, no Livro II, sucumbe às imposições sociais, ao reconhecer como um valor o respeito à mulher alheia e, principalmente, por se tratar da mulher de seu primo. Sucumbe aos apelos da mãe, que representa, em certa medida, a sua própria consciência. “Furtando-se a concretizar a paixão pela mulher amada, Ângelo acolhe as expectativas da comunidade sobre si e que tão bem introjetou [...] É sob este prisma que se concebe a tragédia como *a oposição “eu/outro” dentro do indivíduo* (LOPONDO, 2000, p.47. Grifo nosso). Nas palavras de Peter Szondi, “apenas no instante em que não pertencia mais a ele, era possível admitir que lhe pertencia” (SZONDI, 2004, p.62), ou seja, apenas no momento da crise é que José, no Livro I, toma consciência de si mesmo e de seu destino e decide se suicidar e José, no Livro II, pela mesma razão, renuncia à felicidade: “Perdi-me eu de mim próprio, desencontrei-me de mim onde nunca estive, onde nunca estarei. E não te culpo de nada, como *não culpo a lua que nasce todas as noites, o sol, a terra que me puxa*” (PEIXOTO, 2005, p.134. Grifo nosso). Esse sentimento de submissão é descrito por Solger - citado por Szondi - como uma cisão interna – “o fato de que ele participa do mais elevado e no entanto *precisa existir*, o que segundo Solger, produz *o autêntico sentimento trágico*” (SOLGER, *Apud* SZONDI, 2004, p.47. Grifo nosso).

Estamos, pois, pensando no trágico em função de novos problemas, visceralmente distantes da tragédia aristotélica:

É exatamente por isso que, segundo Szondi, é apenas com Schelling que nasce uma filosofia do trágico, *sobre as determinações do trágico, sobre o sentido do fenômeno trágico, sobre a tragicidade. Construção eminentemente moderna*, a originalidade dessa reflexão filosófica, com relação ao que foi pensado até então, se encontra justamente no fato de *o trágico aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência* (MACHADO, 2006, p.42. Grifo nosso).

Aqui, “o conjunto de instrumentos verbais e intelectuais, categorias de pensamento, tipos de raciocínios, sistemas de representações, de crenças, de valores, formas de sensibilidade, modalidade de ação e do agente” (VERNANT; NAQUET, 1972, p.18) concorrem para criar um horizonte diverso daquele do herói grego. De acordo com George Steiner, na obra intitulada *Gramáticas da criação* (2003),

O século XX pôs em xeque a garantia teológica filosófica e político-material da esperança. É um século que tem questionado a plausibilidade e a credibilidade dos tempos futuros e que tem tornado mais justificável a afirmação de Franz Kafka de que “existe uma abundância de esperança, mas não para nós” [...] O fator determinante de nossa situação atual é mais abrangente. Eu o definiria como o “eclipse do messiânico”. Nos sistemas religiosos ocidentais, seja em sua forma personalizada ou metafórica, o messiânico sempre implicou a renovação, o fim da temporalidade histórica e o surgimento glorioso de um mundo extraterreno (STEINER, 2003, p.17. Grifo nosso).

Estamos diante, pois, de um horizonte esvaziado de esperança e de sentido. Por isso, aqui, o sentimento trágico se configura diametralmente oposto àquele experimentado pelo homem grego, àquela espécie de fervor que o mantinha ligado “a velhos ídolos” (VERNANT;NAQUET, 1972, p.25). Dessa forma, a ausência de um sistema religioso que explique a existência humana e que, acima de tudo, redima o homem ao final, acaba por tornar tudo ao redor efêmero e o horizonte que se apresenta às personagens de Peixoto é, no mínimo, desolador; a observação dos cronotopos e suas funções dentro do romance evidenciam esta idéia, do mesmo modo que o processo

dialógico que se realiza por meio do olhar e a espécie de rebaixamento que verificamos anteriormente.

Em dado momento, as personagens são levadas a encarar seus medos: José, no Livro I, teme a traição da esposa; Moisés e Elias temem a separação. No Livro II, José teme atravessar a soleira e ir de encontro à felicidade e mestre Rafael é incapaz de enfrentar a morte de sua mulher e de sua filha. Cada uma dessas personagens vivencia situações trágicas, em graus distintos e, indistintamente, enfrentam a si mesmas e reconhecem as suas fraquezas nos momentos derradeiros de suas existências. Entretanto, “reconhecer o húmus de que somos feitos não é uma demonstração de otimismo, mas de lucidez. *Lucidez que concede lugar ao trágico no todo social*” (MAFFESOLI, 2003, p.116. Grifo nosso). Aqui, essa lucidez vem acompanhada do pessimismo, que se revela nas vozes das personagens:

O teu olhar ficará no meu quando *morrer e, morto*, contemplar as planícies que serão *o teu olhar a anoitecer* lento. O teu olhar ficará nas minhas mãos esquecidas e *ninguém se lembrará* de o procurar aí. Penso: *nunca ninguém se lembra* de procurar as coisas onde elas estão, porque *nunca ninguém sabe* o que pensa o fumo, ou as nuvens, ou um olhar. E tu. Continuarás *perdendo* o silêncio por mãos esquecidas, irá a *enterrar* o teu silêncio dentro do meu peito. Mulher tantas vezes. Mulher repetida na respiração de *um lugar passado ou morto*. Tempo e vida. Mulher, não sei o que fomos. Sei que, hoje, te possuo. *Hoje conheço-te*. É meu o teu olhar e o teu silêncio. *E de nada me serve já, porque avanço para onde os homens deixam de ser homens. Faço o caminho solitário por entre as ruínas da vida* (PEIXOTO, 2005, p.94-95 Grifo nosso).

Na observação das palavras e expressões destacadas, notamos uma concepção de mundo pessimista: morrer, morto, anoitecer, ninguém, de nada me serve, ruínas. E enquanto “fala”, José, no Livro I, caminha em direção à auto-extinção porque o crescente desespero revelado por meio de suas palavras culmina no suicídio. É significativo que a expressão “hoje conheço-te” esteja localizada no meio do discurso,

no meio do “caminho”, pois o reconhecimento, tal como o analisamos anteriormente, conduz à aniquilação, na medida em que torna insuportável a existência. No Livro II, a poucas páginas do final da narrativa, Salomão experimenta a mesma sensação epifânica, que ocorre justamente quando do seu sofrimento pela morte de mestre Rafael, ou seja, é por meio de uma vivência trágica que Salomão “acorda”: “Só na rua, já a mais de meio do caminho, o frio repentino de acordar e ser real me afligiu. O súbito reconhecimento de mim em mim. Como se me apercebesse do mundo” (*Idem*, p.167. Grifo nosso). A “lucidez que concede lugar ao trágico social”, à qual Maffesoli se refere, se revela nesse depoimento silencioso, nesse monólogo interior. E a expressão “me afligiu” permite uma interpretação baseada, mais uma vez, em pessimismo, pois trata-se de um aperceber-se do mundo que é relacionado à aflição, ou seja, à ânsia, à angústia, a um profundo sofrimento. Mais adiante, esse sentimento é exacerbado e Salomão afirma:

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

Podemos pensar que Salomão, já consciente de si e do mundo que o rodeia, finalmente supera a incerteza aflitiva e admite a derradeira certeza; primeiramente, de forma genérica: “somos o lugar onde a morte está” para, em seguida, testemunhar “sou o lugar onde a morte está”. O percurso que observamos é aquele que parte do social para o individual e que mimetiza o afunilamento próprio do trágico. Trata-se, portanto, de uma “lucidez que concede lugar ao trágico no todo social” e em cada indivíduo. A comunidade, com seu *ethos* embasado numa localização historicamente opressiva e isolada, fragmenta-se em partes representadas pelas personagens e cada uma dessas partes torna-se, ao final, um todo oprimido e solitário, como metonímias daquele Alentejo.

Há, pois, um todo – a vila -, trágico por sua natureza histórica, que envolve e contamina os seus habitantes e, ao mesmo tempo, amplia o seu poder e conforma cada personagem a uma situação-limite, a um beco sem-saída que é próprio do trágico. Podemos pensar que o grande cronotopo que é o mundo criado por José Luís Peixoto conduz as personagens, desde o início, ao final aniquilador. Tudo é delineado e desenvolvido para tal, na medida em que as tragédias individuais compõem, em última instância, a grande tragédia que o romance encerra: tudo termina, nada nem ninguém sobrevive. A ruína de cada personagem é responsável pela ruína do grupo social ou vice-versa. O conflito liberdade/necessidade, aqui representado em outro conflito, indivíduo/sociedade, é levado ao extremo e a resolução última, única possível nesse universo, é o desaparecimento.

No Livro II, a mulher de Salomão, grávida, sentencia: “Pousei as mãos sobre o *pequeno volume da minha barriga* e pensei que era *a morte dentro de mim*. Tenho *a morte dentro de mim*” (*Idem*, p.179. Grifo nosso). Tal como foi exposto no capítulo dedicado ao rebaixamento, aqui o ventre não é fecundador, pois carrega morte ao invés de vida. Depois, esse discurso carregado de pessimismo é enfatizado e ela acrescenta:

Aproxima-se o fim e o desespero. E, sei agora, o fim e o desespero são a serenidade de uma solidão eterna e irremediável, são uma mágoa que é um sofrimento eterno e irremediável, tudo eterno e tudo irremediável, são o silêncio de quem chora sozinho numa noite infinita (*Idem*, p.182. Grifo nosso).

Podemos observar nas palavras acima uma serenidade que se opõe àquela “serenojovialidade” a que Nietzsche se refere em sua obra *O nascimento da tragédia* (2005). Segundo o filósofo, na serenojovialidade grega, ocorre um fenômeno semelhante àquele de

quando, numa tentativa enérgica de fitar de frente o Sol, nos desviamos ofuscados, surgem diante dos olhos, como uma espécie de *remédio*, manchas escuras: inversamente, as *luminosas aparições dos heróis* de Sófocles, em suma, o apolíneo da máscara, são produtos *necessários* de *um olhar* no que há de mais íntimo e horroroso na natureza, *como que manchas luminosas para curar a vista ferida pela noite medonha* (NIETZSCHE, 2005, p.63. Grifo nosso).

Aqui, como vimos, não há remédio algum, tudo é “irremediável”; além disso, a luz que existe enfraquece gradativamente e o que resta é “uma noite infinita”. Desse modo, ainda que a serenojovialidade grega contenha um elemento ameaçador, permite a coexistência de uma “transfiguração infinita” (*Idem*, p.64). O herói, “em seu comportamento puramente passivo, alcança a sua suprema atividade, *que se estende muito além de sua vida*” (*Ibidem*. Grifo nosso). A passividade do herói é recompensada ao final, enquanto que, aqui, a passividade é, como todo o resto, gratuita, na medida em que seu resultado é o nada. Salomão traz à tona essa idéia no seguinte fragmento: “E continuei. Continuava. *O meu corpo a levar-me*. As ruas, uma ânsia e um desconforto. *A minha vida a cumprir-se, alheia a mim, sem que eu mandasse nela*, sem que eu existisse. Eu sem mim. Eu sem eu” (PEIXOTO, 2005, p.184. Grifo nosso).

As bases do pensamento marxista, tal como as observamos anteriormente, surgem na afirmação “sem que eu mandasse nela”. Nesse universo existe somente a consciência das personagens de que nada lhes pertence, nem mesmo a suas vidas, que não são uma propriedade, mas um bem que lhes é dado usar para, ao final, lhes ser tomado sem explicação. Como afirma José, no Livro I, “são estas as *poucas coisas que nos dão a saber*. O resto, filho, são *mistérios sem explicação*” (*Idem*, p.96. Grifo nosso). E mais: “O resto são punhais apontados dentro de um nevoeiro. O resto são *punhais que vemos aproximarem-se do nosso peito, e estamos atados*, filho (*Ibidem*. Grifo nosso).

Ao utilizar a expressão “estamos atados”, José resume a sua situação e a das demais personagens frente aos desmandos do acaso e do destino, além de aludir mais uma vez ao discurso marxista e ao sentido de impossibilidade que norteia o romance. O “estar atado” descreve tanto a relação que se estabelece entre as personagens, ou seja, o destino de cada uma delas está atado ao da outra, como traz à tona a limitação individual à qual estão sujeitos, seja por condicionantes sociais, físicas ou psicológicas, como mencionamos anteriormente. Além disso, este “estar atado” conduz também para uma interpretação marcadamente marxista, na medida em que as personagens estão limitadas por condicionantes histórico-sociais.

Desse modo, observamos a dialética entre o que é da ordem do particular e o que é da ordem do geral, entre o que diz respeito ao indivíduo e o que diz respeito à comunidade. O desenvolvimento dessa dialética caminha para a aniquilação de toda e qualquer espécie de vida; notamos que a lógica interna é, pois, respeitada, na medida em que, no lugar da purgação ou da purificação por meio do sofrimento, as personagens têm suas vidas interrompidas sem que se resolva o conflito liberdade/necessidade. Podemos pensar que a resolução da crise se dá justamente na aniquilação, pois é este o único modo de libertação vislumbrado nesse universo em que a realidade vai se tornando gradativamente mais pesada.

As ausências são, em *Nenhum olhar*, portadoras do sentido. É, a partir delas que é presentificada a mundivisão representada obra, constituída sob a lógica do trágico. O diálogo que se estabelece nos silêncios, ou seja, por meio do olhar, e o sem-sentido da existência, ou seja, a ausência de um sistema religioso que promova a transcendência, aliados a um rebaixamento em que a fecundação é substituída pelo aniquilamento da vida constroem um horizonte propício ao trágico. De fato, o sentido do trágico se

manifesta pela exacerbação das ausências. Há um pouco que se transforma em nada. Poucas palavras; sentimentos contidos; a luz que diminui gradativamente; a vida reduzida ao essencial para a sobrevivência e, ao final, nem isso, pois nada subsiste.

A noção de pátria, por exemplo, tão cara ao herói grego e que, em certa medida, motiva a sua ação, é inexistente em *Nenhum olhar*. A relação das personagens com o espaço, ou seja, com a paisagem, é conflitante e o espaço constitui-se, numerosas vezes, num obstáculo a ser ultrapassado por não haver outra alternativa. A estrada, como vimos anteriormente, condensa os sentimentos contraditórios que as personagens vivenciam ao percorrê-la: possibilidade de sim e de não simultaneamente. Ir em direção à vila ou em direção ao monte são movimentos necessários à sobrevivência, que não representam a volta a um lugar seguro, visto que não existem, nesse universo, lugares seguros. Paralelamente à ausência da noção de pátria, a de lar é igualmente estranha à comunidade, pelo menos no que diz respeito ao conceito de lar como espaço de refúgio e de conforto físico e emocional. De acordo com o exposto no cronotopo do quarto, a casa é um lugar destituído de luxo e, acima de tudo, de passado. Diferentemente da casa dos ricos, cujos móveis antigos trazem à tona marca da história e, conseqüentemente, a noção de passado, as casas das demais personagens reproduzem, na escassez da mobília, o vazio em que vivem os seus moradores. Desse modo, a ausência de um modelo, de índices que conectem o presente ao passado, perpetua a os sentimentos de solidão e desamparo e reforça a idéia do sem-sentido da existência.

O sentimento de abandono, próprio do trágico moderno, explica a sua ação. O suicídio de José é fruto, segundo Maffesoli, da “insignificância das ações humanas, da precariedade e da brevidade da vida” (2003, p.23). Ainda nas palavras de Maffesoli,

há aí uma espécie de sabedoria em uso pelas jovens gerações que, para parafrasear Ésquilo, *sabem inclinar-se frente ao destino*. Essa nova *sabedoria trágica*, que *pode chegar até o suicídio*, em todo caso favorecendo muito os excessos, *é uma forma de heroísmo* (*Idem*, p.25. Grifo nosso).

É interessante notarmos as ambigüidades do sentimento do trágico. No Livro I, José valora menos a sua relação com a família do que sua angústia pela traição da esposa. Decide matar-se e deseja, com isso, fazer desaparecer o seu sofrimento, mas ignora, em certa medida, as conseqüências advindas de seu ato, ao abandonar à própria sorte sua esposa e seu filho. Em contrapartida, no Livro II, José desiste de fugir com a mulher amada no momento em que se dá conta do enorme sofrimento que causaria à mãe e ao primo Salomão. Desse modo, privilegia o amor à família em detrimento da felicidade pessoal. Podemos creditar a ambos, a José, no Livro I e a José, no Livro II, um certo grau de covardia. Contudo, a covardia de José, no Livro I, diz respeito ao seu próprio sofrimento, ao passo que José, no Livro I, toma para si a responsabilidade pela felicidade de outrem. Verificamos, pois, a existência de duas potências inversas atuando ora no primeiro José, ora no segundo. O mundo dos valores e os conflitos individuais gera uma tensão que somente se resolve por meio da ruptura. No Livro I, José rompe com a própria vida enquanto existência biológica e, no Livro II, José rompe com a mulher amada, ou seja, abre mão de sua vida enquanto existência emocional.

Segundo Vernant e Naquet (1977),

Na *perspectiva trágica*, portanto, agir tem um duplo caráter: de um lado *é deliberar consigo mesmo*, pesar o pró e o contra, prever o melhor possível a ordem dos meios e dos fins; de outro, *é contar com o desconhecido e incompreensível, aventurar num terreno que nos é inacessível*, entrar num jogo de forças sobrenaturais sobre as quais *não sabemos se, colaborando conosco, preparam nosso sucesso ou nossa perda* (p. 28. Grifo nosso).

No Livro I, José, a caminho do ato derradeiro, pondera consigo próprio:

Sofrer será a continuação de sofrer. A vontade que nunca tive, não terei. E os meus passos já não são meus, *nunca foram*. Tudo é último. Os campos resistiram um dia mais, e *amanhã não existe*. O céu vermelho será para sempre vermelho, e o outro céu que conheci será sempre uma recordação do que conheci um dia (PEIXOTO, 2005, p.96-97. Grifo nosso).

E, do mesmo modo, José, no Livro II, depois de abandonar a idéia de fugir com a mulher amada: “Não me perdeste, mãe. Perdi-me eu de mim próprio, desencontrei-me de mim onde *nunca estive*, onde *nunca estarei*” (Idem, p.134. Grifo nosso). Ao observarmos os dois fragmentos, notamos que em ambos há uma amargura que se manifesta em relação ao passado: “nunca foram”; “nunca estive”. José, no Livro I, constata que seus próprios passos *nunca* foram seus e José, no Livro II, afirma que perdeu-se de si mesmo onde *nunca* esteve. O “nunca” carrega em si uma carga de certeza, mas também de negação. Há, pois, uma negatividade sem concessões em relação ao passado, ao já vivido, que se manifesta na forma de amargura. Ao mesmo tempo, ambos revelam uma mundivisão pessimista em relação ao futuro: “amanhã não existe” e “nunca estarei”. Se, por um lado, José, no Livro I, sabe que não existe amanhã para ele, visto que caminha em direção ao suicídio, por outro, José, no Livro II, decreta que jamais estará no lugar em que gostaria de estar, ou seja, onde simplesmente é.

Concluimos que tanto o passado quanto o futuro são, para ambos, modelos negativos, na medida em que representam sofrimento. O passado é conhecido por meio da memória e o futuro por meio da imaginação e, em ambos os casos, há a noção trágica de impossibilidade. De acordo com Vernant e Naquet, “o homem trágico já não tem que ‘escolher’ entre duas possibilidades; ele ‘verifica’ que uma única via se abre diante dele” (1977, p.37), porque “sua ação se inscreve numa ordem temporal sobre a qual ele não tem atuação e, porque tudo sofre passivamente, seus atos escapam a ele, o

ultrapassam” (*Idem*, p.57). No entanto, a passividade à qual Naquet e Vernant aludem diz respeito à realidade trágica grega, em que a vida humana é governada pelos deuses, enquanto que em *Nenhum olhar*, trata-se de uma passividade que resulta do crepúsculo da esperança, da aniquilação desse sentimento. Além disso, o demônio e o gigante, ainda que remetam àquilo que é da ordem do não-humano, são personagens cuja função inequívoca no romance é a de contribuir para o desagregamento das personagens. Testemunhas do “eclipse do messiânico”, as personagens parecem despedir-se simultaneamente do passado, do presente e do futuro. Para Geroge Steiner, “quando se anulam a expectativa revigorante e o imperativo luminoso da espera, os tempos futuros deixam de existir” (2001, p.18). Steiner lembra, ainda, que “a filosofia grega primitiva e a cosmologia abominavam o nada” (*Idem*, p.35. Grifo nosso). Num mundo, entretanto, em que não se projeta um futuro visível, resta somente o nada e, visto que aqui as personagens estão à mercê do acaso e do destino, “é isso mesmo o que se expressa, de maneiras diversas nas tragédias: é-se mais atuado do que, na realidade, se atua por si mesmo. O destino está aí, todo-poderoso, impiedoso, e, apesar da vontade do sujeito, orienta em direção ao que está escrito” (MAFFESOLI, 2003, p.31. Grifo nosso).

Bornheim afirma:

Os estudiosos são unânimes em admitir que a tragédia alcançou o seu máximo esplendor, a sua forma mais perfeita, na Grécia clássica. Sua influência permaneceu soberana: toda aquela parte da dramaturgia ocidental que se subordina ao gênero tragédia foi elaborada à sombra dos gregos. Eles nos deram, assim, os marcos que determinariam a evolução da tragédia. A tal ponto isto é verdade que mesmo *os temas da tragédia, ainda em nossos dias, continuam sendo, freqüentemente, os velhos mitos do drama ático*. E, no entanto, *há uma evolução do fenômeno trágico, uma mudança de seu sentido profundo* (BORNHEIM, 1969, p.69. Grifo nosso).

Observamos em *Nenhum olhar* a evolução do fenômeno trágico, conforme notou Bornheim. Há uma coexistência tão polêmica quanto coerente entre as mundivisões

clássica e contemporânea, visto que o romance traz à luz elementos de tragédias construídas sobre as bases clássicas. Esse confronto resulta num novo sentido que não perde em intensidade trágica, ao contrário, ilumina a realidade atual a ponto de torná-la, em certa medida, hiper-real. Tomemos como exemplo a obra de Almeida Garrett, *Frei Luis de Souza* e observemos o diálogo que se estabelece entre essa obra e *Nenhum olhar* no que diz respeito à capacidade de vaticínio que determinadas personagens apresentam em ambas as obras. Antonio Soares Amora, apresentando uma das edições do drama de Garrett, ressalta que

quanto às qualidades, tem a crítica acordado que em que são ímpares, e que consistem sobretudo na simplicidade do enredo, na concentração dos efeitos dramáticos, na economia e propriedade dos recursos expressivos, na verossimilhança e força dos caracteres e *no achado de uma essência trágica, isto é, de uma situação catastrófica e portanto sem solução*, essência essa intuída em profundidade e tratada com perfeição (GARRETT, 2002, p.7. Grifo nosso).

Ora, um dos achados de Garrett é justamente conferir à personagem Madalena a capacidade de vaticinar o futuro. Logo na primeira cena, encontramos essa mulher sozinha com seus pensamentos e, num dado momento, vêmo-la repetir os seguintes versos d’*Os Lusíadas*: “Naquele engano d’alma ledo e cego/que *a fortuna não deixa durar muito...*” (*Idem*, p.30. Grifo nosso). Observamos que, desde o início do drama, Madalena demonstra um desassossego em relação ao futuro. Grande parte da essência trágica do *Frei Luis de Souza* reside nessa personagem em razão das numerosas “pistas” que ela deixa e que vão se enraizando na mente do leitor/espectador. Em *Nenhum olhar*, encontramos igualmente as “pistas” de que algo ominoso irá acontecer. Em Garrett, Madalena teme pela volta de seu suposto finado marido, o que acarretaria na desgraça de sua família, visto que ela se casou novamente. Trata-se, portanto, de um temor baseado em fatos concretos, embora o corpo do ex-esposo jamais houvesse sido

encontrado. No romance de José Luis Peixoto, as personagens revelam possuir um temor em relação ao futuro, mas esse temor não se apóia em dados da narrativa. Elas simplesmente têm conhecimento de que algo terrível está para acontecer:

Ainda que caminhe pela noite ao meio da tarde, ainda que no pico do sol seja o mais negro da noite e dentro da noite seja noite também, por tudo ser noite aos meus olhos, tenho de me levantar dessa cama. Mesmo que seja para sofrer sofrer, *tenho de ir ao encontro àquilo que serei*, por ter sido isto e *não poder fugir, não poder fugir* de me tornar alguma coisa (PEIXOTO, 2005, p.33. Grifo nosso).

E mais: “Tudo o que deixavam, as manhãs de sol brando, o caminho do lagar; tudo se lhes apressava na memória, porque *se aproximava o que os separaria*: muito *mais terrível* do que o homem de arrancar dentes com um alicate, *mais terrível* que uma faca amolada a separá-los, *mais terrível* que uma tesoura (*Idem*, p.78. Grifo nosso); “Um ardor no lugar do coração afiança-me que vem aí” (*Idem*, p.102); “Eu, com a tarde moribunda numa limpidez clara e quase nocturna, *serei o tormento* que sou, *serei o desalinho* das minhas dores e esperanças. E, aqui, sob este céu a tocar-me com o seu incêndio, agora, *sei que assim será*” (*Ibidem*. Grifo nosso); “Para quem sabe conhecer, este verão é negro. Para quem sabe conhecer, este calor é soturno” (*Idem*, p.120); “Há de chegar, vem a caminho e há de chegar” (*Idem*, p.133); “Sob a manhã, sob a claridade a enganar-me de propósito, a morte pareceu-me um sofrimento igual ao de viver, olhando um novo dia, *sabendo tudo o que sei*” (*Idem*, p.177. Grifo nosso); “Aproxima-se o fim e o desespero” (*Idem*, p.182). O próprio dia derradeiro é pressentido, aquele em que tudo desaparecerá: “A venda do judas seria fresca *se aquela fosse uma manhã normal*” (*Idem*, p.184. Grifo nosso). Até mesmo a cadela de José, no Livro II, é capaz de compreender o que acontecerá: “A cadela saiu do meio das ovelhas, como se fosse uma ovelha e chegasse com a barriga cheia de restolho para me olhar. Os seus olhos, grandes de sinceridade, diziam-me uma ternura e um conforto. *Também ela*

sabia” (*Idem*, p.186. Grifo nosso). Finalmente, no Livro II, a caminho do final da narrativa, José anuncia:

Penso: chega devagar, mas vem; aproxima-se e será um dia infinito, uma noite eterna, um instante parado que não será um instante; e os assuntos grandes serão menores que os mais ridículos, e os assuntos maiores serão ainda maiores porque serão únicos. *Penso: é hoje* (*Ibidem*. Grifo nosso).

Há a presença do sentido de *fatum* em todos os cronotopos, ou seja, tempo espaço estão a serviço do trágico. A separação pressentida por todas as personagens se refere a uma ruptura espaço-temporal que não apresenta alternativa. No recorte dos cronotopos realizado no primeiro capítulo, notamos que o afunilamento claustrofóbico se verifica em cada um deles, como se os próprios cronotopos se constituíssem em personagens do romance, porque por meio da sua observação encontramos os índices que mais tarde confirmarão a certeza de aniquilação a que as personagens fazem referência ao longo de todo o romance. O bar do judas, sendo o primeiro dos cronotopos analisado, carrega em si mesmo aquele tempo que convencionamos chamar de tempo de tensão, pois é a partir desse cronotopo que tem início o desmoronamento de José, no Livro I e de todas as demais personagens daí por diante. A seguir, os cronotopos da capela, da soleira, do quarto e da estrada somente exacerbam o que o cada personagem demonstra saber, ou seja, intensificam a tensão inaugurada no bar do judas. São, em certa medida, cada um dos cronotopos, um ato da tragédia implícita no romance. E cada ato, ou seja, cada cronotopo, leva as personagens a chegar cada vez mais perto do fim. São, pois, no romance, os elementos possibilitadores do trágico.

O horizonte das personagens, em *Nenhum olhar*, é, pois, diverso daquele do homem grego e podemos verificar que o fenômeno trágico se delineia, inclusive, a partir da observação espaço-temporal na medida em que os cronotopos trazem à luz os valores

que demarcam a comunidade em questão e promovem, acima de tudo, a autocoscientização das personagens. Se destino e acaso trabalham em conjunto para a aniquilação, eles somente podem ser compreendidos à luz da análise cronotópica. Da mesma maneira, o trágico se revela por meio da ausência de transcendência. No capítulo dedicado ao rebaixamento e ao dialogismo e no cronotopo da capela, que traz o demônio como o celebrante dos ritos, notamos que a ruptura com a tradição, ao invés de ser fundadora de uma nova vida, resulta em morte absoluta, sem concessões ao místico ou ao religioso como canais para a redenção. O beco sem-saída próprio do trágico surge na incapacidade de transformação e renovação observada no capítulo segundo.

O tempo em *Nenhum olhar* é contado de forma regressiva. O saber atribuído às personagens e que confere a elas o poder de vaticinar o futuro só confirma esse processo temporal negativo, que progride, paradoxalmente, para o zero absoluto, para o nada. E, aliado ao tempo, o espaço conforma as personagens a situações-limite, como observamos, por exemplo, nos cronotopos da soleira e da estrada. O horizonte do homem é, aqui, considerado como o sentido último da realidade que, confrontado com a sua subjetividade, constitui o conflito necessário para o surgimento do trágico. Trata-se, pois, de um horizonte “que permite o próprio advento do herói trágico” (BORNEIM, 1969, p.73). Notamos que as personagens se conectam com o futuro por meio dessa qualidade essencial que é o poder de vaticínio e, com isso, transmutam as contingências em destino, em fatalismo. E as peripécias pelas quais passam as personagens não as levam um degrau acima, visto que o progresso está ausente, mas tão somente as empurra para o mais profundo. Trata-se, assim, de um movimento entrópico, circular e absurdo que remete, como vimos anteriormente, ao mito de Sísifo. Em cada cronotopo, percebemos um foco de inquietação. E, quando tomados em conjunto, os cronotopos revelam o caráter trágico de cada uma das existências apresentadas em *Nenhum olhar*.

O romance constitui-se, pois, num modelo que, ao engendrar aspectos fundamentais do fenômeno trágico, redimensionados a partir de uma perspectiva contemporânea, confere ao todo uma tragicidade fundada nos conceitos bakhtinianos de cronotopo, dialogismo e rebaixamento. Notamos que a ausência de redenção ao final, ou seja, o não-restabelecimento da ordem, provoca, paradoxalmente, uma restauração do espírito trágico. Diferentemente do hedonismo atribuído às sociedades ditas pós-modernas, nas quais, segundo Maffesoli, “há uma alegria demoníaca de viver” (2003, p.88), constatamos que, aqui, a vida corrente e sem qualidades é mostrada de maneira a enfatizar somente o desespero intrínseco a essa vida repetitiva, onde “o acontecimento vivido pontualmente não é mais que o eco de um advento sempre e de novo ocorrido” (*Idem*, p.75). E a saturação da repetição é levada ao extremo em *Nenhum olhar* porque, ao final, tudo desaparece. O próprio movimento cíclico e repetitivo finalmente cessa, dando lugar à aniquilação.

Mortas enquanto vivas, as personagens vão ao encontro de outra morte, essa sim, definitiva. José, no Livro II, por exemplo, afirma: “Penso: não existir, ser o esquecimento de alguém esquecido para sempre, *morrer muitas vezes morto*” (PEIXOTO, 2005, p.188. Grifo nosso). Conforme observa João Barrento, em sua obra *A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea* (2001), “a nossa pós-modernidade literária e artística cria espaços em que *a dor é, não excluída, não travestizada nem espectralizada, mas serenamente convocada*: e a arte mostra então como ela é uma *parcela inalienável da condição humana*” (BARRENTO, 2001, p.81. Grifo nosso). E, ao nos depararmos com as personagens de José Luis Peixoto caminhando serenamente para a extinção, lúcidas e silenciosas, concluímos que essa serenidade é resultado da contenção de sentimentos, contenção essa forjada numa vida destituída de luxo e de esperança. Os diálogos que se realizam predominantemente por

meio do olhar são, em certa medida, resultado desse mesmo *modus vivendi* fundado na escassez. De fato, de acordo com Barrento “não é verdade que ao princípio era o Verbo (O Verbo do Gênesis faz nascer sem dor). Ao princípio era (é) a dor: as cosmogonias mais antigas (e ainda Ovídio) fazem nascer o mundo num parto doloroso em que a forma surge a partir de uma placenta informe” (*Idem*, p.72-73). Revela-se, pois, nessa forma de diálogo baseada no olhar, uma sabedoria para lidar com a dor. Sobre isso, Barrento esclarece que

Desde os Gregos que a dor é, ou evitada, ou sublimada, ou barbarizada (vulgarizada). *No mundo de paixões que era o da tragédia antiga, a dor – tal como a beleza e a alegria, o canto e o êxtase –, é matéria-prima da vida ritualizada. Depois, a vida foi-se dessacralizando [...]. Ficamos sós porque fomos amputados de alguma coisa que era parte de nós. O homem civilizado olha para o mundo, o mundo esta em estado de dor quase permanente, e em vez de responder com um lamento (como terá feito nas origens a natureza, antes de perder a fala), fica em silêncio* (*Idem*, p.70. Grifo nosso).

Lembra, ainda, que “esta relação entre a dor e a linguagem do indizível não é de hoje. A literatura sempre soube que *a dor é muda e faz emudecer*” (*Idem*, p.71. Grifo nosso). Em *Nenhum olhar*, a relação com o sofrimento se dá, pois, de forma silenciosa e, em certa medida, estóica, mas não impede que as personagens alcancem uma autoconsciência que beira, em certos momentos, a uma autocrítica repleta de amargura:

Só a minha morte é minha. Sou angustiantemente pequeno dentro de mim. E eu, dentro de mim, sou tudo o que sou. Sou pouco, insignificante, sou um passado de desencontros e enganos, sou o gesto de olhar este céu, sou futuro nenhum e esta certeza. No calor, encontro o cheiro da terra e sorrio nos meus lábios e no meu olhar. Nunca mais. O meu sorriso é triste. Sempre foi. Sorrindo, rio-me de mim e choro-me. Ninguém me chora se o meu olhar é assim negro. Eu choro-me. Lágrima a lágrima, os meus olhos secos vêem inutilmente o céu, a minha face seca arde nesta hora do calor, os meus lábios secos sorriem e choram de desdém por mim próprio (*Idem*, p.187. Grifo nosso).

O fragmento acima revela, a restauração do espírito trágico a que já nos referimos. Cada sentença é carregada de um sentimento trágico da existência que já não é possível ignorar ou disfarçar. Há, nas palavras de José, uma sensibilidade trágica que sabe discernir entre o que lhe pertence e o que lhe escapa. Conclui que somente sua morte lhe pertence e todo o resto é engano e desencontro. A secura de seus olhos, de sua face e de seus lábios remete, mais uma vez, à ausência de vida, como observamos naquele momento em que a cegonha trazia o ramo seco no bico. O desdém que José sente em relação a si mesmo é fruto do recrudescimento de sua lucidez, pois, como observamos, a narrativa caminha lenta, mas ininterruptamente, para a aniquilação e, durante esse percurso, as personagens crescem na medida em que se amplia a sua mundividência. Ao constatar “Sou pouco, insignificante”, José *reconhece* a sua condição ou, nas palavras de Bornheim, descobre a verdade:

O desenvolvimento da *ação trágica* consistiria na progressiva *descoberta da verdade* – verdade no sentido de *aletheia*: manifestar-se, descobrir-se, “*desconder-se*”. Não é a essência do herói, restrita a sua individualidade que vem à tona, mas *a aparência na qual está submerso*: a aparência é descoberta e nela mostra-se a própria *physis* do herói. Se se tratasse pura e simplesmente da essência do herói, ele seria totalmente negatividade, e em si mesmo, enquanto *pseudos*. *O problema não reside, porém, no seu ser, mas no seu modo de ser – um modo de ser que pode por em jogo inclusive o seu ser*. A partir dos *equivocos da situação mundana do herói revela-se a verdade* (BORNHEIM, 1969, p.79. Grifo nosso).

Não por acaso, a última personagem a se manifestar pouco antes do final da narrativa, momentos antes da aniquilação, é José. Ao descobrir a verdade, ao se dar conta do húmus de que é feito, de que nada lhe pertence, ao não ser a sua morte, José passa a ter pressa. E o ritmo da narrativa se acelera:

Tenho pressa. Tudo me espera onde não existo. Nada existe onde não estou e não estou em nenhum lado. Tudo me espera para me destruir mais ainda. *Tenho pressa de resolver-me*. *Tenho pressa de desaparecer*. *Tenho pressa*. Ao fundo, o monte das oliveiras, o sol.

Avanço, continuo, prossigo. *Sou a solidão* (PEIXOTO, 2005, p.189. Grifo nosso).

No Livro I, José anuncia que “há de ser um instante em que não se veja um pardal, em que não se ouça senão o silêncio que fazem todas as coisas a observar-nos. *Chegará*” (*Idem*, p.7. Grifo nosso), ou seja, José é a primeira personagem a se manifestar dentro da narrativa e vaticina o futuro. No Livro II, a última personagem a “falar” é José, filho de José. Desse modo, a circularidade construída ao longo de toda a narrativa alcança a perfeição e as duas pontas, passado e presente, se atam no Livro II, no discurso de José. A dimensão temporal, pois, se completa na alusão ao futuro: “A terra nunca mais”. De modo a concretizar a profecia do pai, José se despede, anunciando “sou a solidão”. A situação trágica alcança o seu limite e o beco sem-saída, finalmente, aparece. A tragédia desemboca, pois, no sem-sentido da existência.

O mundo acabou. E não ficou nada. Nem as certezas. Nem as sombras. Nem as cinzas. Nem os gestos. Nem as palavras. Nem o amor. Nem o lume. Nem o céu. Nem os caminhos. Nem o passado. Nem as idéias. Nem o fumo. O mundo acabou. E não ficou nada. Nenhum sorriso. Nenhum pensamento. Nenhuma esperança. Nenhum consolo. Nenhum olhar (*Idem*, p.191).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos deparamos com uma obra concebida em nosso próprio tempo, enfrentamos um problema que se refere à falta de distância necessária para a observação do senso histórico. *Nenhum olhar*, de José Luís Peixoto, publicada no ano de 2005, se inscreve no tipo de obra cuja ausência de uma perspectiva histórica, ao mesmo tempo em que incita o pesquisador a enfrentar o desafio extra, provoca uma preocupação com a profundidade de sua análise. Por essa razão, a utilização do conceito bakhtiniano de cronotopo pareceu-nos adequada à análise do romance português, na medida em que as dimensões temporal e espacial estão, aqui, carregadas de sentido.

Dedicamos, pois, o primeiro capítulo, à observação de seis cronotopos, considerados e elencados levando-se em conta a sua importância dentro do romance. Além disso, os cronotopos apresentados contribuem, cada um deles, para a compreensão de um aspecto relevante da narrativa. O primeiro cronotopo, denominado “bar do judas”, além de configurar-se como um ponto de encontro social, apresenta ao leitor o demônio, personagem cuja importância se deve ao seu poder desestabilizador e desagregador que leva José, no Livro I, a cometer o suicídio. Esse cronotopo reaparece no Livro II, assim como o demônio e a recorrência tanto do bar como da figura demoníaca trazem à tona o tempo cíclico, observado, inclusive, em outros cronotopos. Notamos que esse tempo que se repete e se curva sobre si mesmo adquire, dentro do romance, uma intensa significação. Ele é, também, causador da fragmentação das personagens, na medida em que traz, intrinsecamente, o senso de impossibilidade a que as personagens estão sujeitas. Visto que tudo se resume a uma roda perpétua e sem-sentido, as personagens se encontram, a cada página, mergulhadas numa angústia cada vez mais opressora e sem solução. Inserido no bar do judas, o motivo do encontro

revela as funções que o destino e o acaso assumem aqui. Desse modo, os casais que surgem em *Nenhum olhar* tornam-se reféns ora do acaso ora do destino e iniciam sua jornada de autoconhecimento tendo como pano de fundo um universo marcado pelos desmandos de um e de outro.

A seguir, no cronotopo intitulado “a soleira da porta e o moto-perpétuo”, identificamos o momento de crise que ocorre quando José, no Livro II, se vê diante da possibilidade de transformação, ou seja, está prestes a fugir com a mulher amada e que vem a ser a esposa de seu primo. Nesse cronotopo, frisamos a existência da soleira como metáfora da crise, na medida em que separa dois tempos e dois espaços, um tempo do que *já é* e um tempo do que *ainda não é*; um espaço do *aqui* e um do *lá*. Além disso, ressaltamos que dois tipos de amor estão em jogo: aquele que José nutre pela família e aquele que o liga à mulher de seu primo. Compreendemos que José é incapaz de dar o passo em direção à felicidade pessoal porque a possibilidade de fuga com a mulher que ama confronta valores que ele traz profundamente arraigados em sua consciência. Desiste, pois, do seu plano inicial e decide permanecer com a mãe, abandonando simultaneamente a mulher amada e sua oportunidade de felicidade.

O corredor aparece, em seguida, como uma metáfora da soleira e revela, por sua vez, um outro aspecto do sentido de impossibilidade. Na sua modalidade concreta, o corredor é um elo de ligação entre dois lugares. Aqui, entretanto, observamos que ele se presta a conectar duas subjetividades, em dois momentos distintos. No Livro I, a mulher de José estabelece uma ligação com a arca que está localizada no corredor, dedicando horas e horas a ouvir a voz que está presa dentro dela; trinta anos depois, a filha da cozinheira, esposa de Salomão, reproduz o mesmo comportamento da mulher de José, no Livro I. O comportamento da segunda mulher, em certa medida, herdado e invariável, revela um aspecto fundamental para a compreensão das idiossincrasias do

romance e concluímos que o corredor, ao constituir-se como uma brecha no espaço-tempo daquele universo, instaura um momento de fuga no qual as mulheres quase se esquecem de suas limitações psíquicas e sociais. Contudo, notamos que a permanência no corredor não desencadeia nem a crise, nem a mudança, mas, tão somente, a perpetuação. Por conta desse fenômeno que a soleira da porta encerra, ou seja, a incapacidade de mudança, convencionamos chamá-lo de cronotopo do moto-perpétuo.

No cronotopo seguinte, “a vila e o tempo cíclico”, recortamos aspectos que dizem respeito às personagens menos como individualidades do que como partes de um todo que é a vila em questão. É nesse cronotopo que vimos surgir, pela primeira vez, referências ao discurso marxista, que interpreta a perpetuação da segregação social como um modo de opressão. Por essa razão, aprofundamos nossas observações a respeito do tempo cíclico e o confrontamos com um outro tempo a que Bakhtin chama de tempo laborioso e verificamos os efeitos que a vida fundada no trabalho braçal e repetitivo causa nas personagens. Concluímos que, diferentemente do que a teoria bakhtiniana revela, aqui, o tempo cíclico-laborioso não é fecundador e leva tão somente à aniquilação.

Outro cronotopo fundamental que destacamos, “a capela e o sagrado”, traz à luz as noções de lugar e de não-lugar, na perspectiva de Mircea Eliade. Enquanto espaço em que ocorrem os ritos referentes ao casamento, a capela carrega em si elementos que dizem respeito ao sagrado. Todavia, ao observarmos que o celebrante dos casamentos no romance é o demônio, descobrimos que a presença do sagrado é subvertida por José Luis Peixoto, que cria um ambiente que remete ao sagrado e que, simultaneamente, abriga o seu oposto, que é o aspecto profano, representado pela deterioração das imagens santas e pela presença do demônio.

Chegamos ao cronotopo denominado “a estrada e o destino” e nele encontramos os primeiros vislumbres do “indivíduo autenticamente solitário” (CLARK;HOLQUIST, 1998, p.303). A estrada surge fundamentada na substancialidade, como ligação entre dois espaços e na subjetividade, ao revelar a concepção de mundo das personagens. É, pois, na estrada, que as personagens entram em contato consigo mesmas e, por meio de suas reflexões, chegam à autoconsciência. Notamos que a concepção de mundo que a estrada revela se apóia na perigosa intersecção entre o destino e o acaso. A estrada, por ser o caminho que leva as personagens da vila ao monte e vice-versa, encerra os limites espaciais das personagens e, além disso, demarca os limites de suas próprias existências. Os questionamentos ontológicos ali surgem por ser a estrada o símbolo de liberdade que jamais se concretiza. A estrada abriga, pois, uma contradição fundamental: é o meio que leva as personagens de um lugar a outro e, em contrapartida, as faz lembrar quão imóveis e imutáveis estão fadadas a ser as suas existências.

O último cronotopo analisado, não por acaso, é o quarto. É ali que ocorrem os eventos que são da ordem do humano, como os nascimentos, os atos sexuais e a morte das personagens. Por essa razão, convencionamos chamá-lo de “o quarto e o profano”. É nesse cronotopo que a dimensão histórica do tempo se revela com mais clareza. No quarto, observamos a presença de um *topos* que opõe vida e morte e que foi recuperado por Curtius, em sua obra *Literatura européia e Idade Média latina* (1957), e por Bakhtin (1987), em seus estudos sobre o grotesco. Notamos que o tempo histórico/profano, aqui, está a serviço da aniquilação. Além disso, verificamos que a escassez dos móveis retoma as bases do pensamento marxista e reforça a idéia de que às classes inferiores cabe somente o insuprimível. No cronotopo do quarto, à medida em que a luz gradativamente diminui, aumentam a angústia e o desespero das personagens, que caminham para o desfecho da narrativa e para o afunilamento aniquilador.

Levamos adiante as observações referentes às dimensões temporal e espacial e desenvolvemos o segundo capítulo tendo em mente as reflexões advindas do primeiro capítulo. Prosseguimos nossa investigação sobre os mecanismos dialógicos dentro do romance e relacionamos a questão do rebaixamento em Bakhtin à obra peixotiana. Nesta empreitada, notamos que em *Nenhum olhar* é observável o fenômeno do rebaixamento, mas embasado em novos problemas que, por sua essência marcadamente negativa, apagam o caráter de renovação, ou seja, positivo do rebaixamento na perspectiva bakhtiniana. Verificamos que o próprio artista é relegado à posição de mero mortal, assim como a sua obra é efêmera e limitada ao tempo e ao espaço em que se passa a narrativa. Ressaltamos o diálogo que se estabelece entre o romance e *Bíblia Sagrada* e notamos que essa relação, dialógica, caminha para desfechos diametralmente opostos. No lugar da redenção para a qual converge o discurso religioso, nos deparamos com uma mundivisão fundada no desamparo e na desesperança absoluta. Ao tempo mítico sobrepõe-se o tempo histórico e profano, que a tudo arruína.

Enfim, com vistas a explicar essa lógica sobre a qual se assenta o romance e que impede qualquer traço de utopia, desenvolvemos no terceiro e último capítulo uma análise que descreve a filosofia do trágico e relacionamos a lógica da narrativa à própria lógica do trágico. Neste capítulo, nos deparamos, finalmente, com os becos sem-saída próprios do fenômeno trágico e compreendemos que a restauração do espírito trágico se dá em *Nenhum olhar* justamente na impossibilidade que permeia cada uma das existências apresentadas em suas páginas e concluímos que a narrativa, se tratada metaforicamente como um imenso cronotopo, caminha inexoravelmente para a extinção de toda e qualquer espécie de vida.

Podemos pensar que alcançamos nossos objetivos, que consistiam em percorrer uma trajetória analítica que partia do mais “visível”, que são os cronotopos, passando

gradativamente para o mais velado, até chegar ao beco sem-saída próprio do trágico para, com isso, mimetizarmos a própria trajetória da narrativa. Entendemos que o romance de José Luís Peixoto, ao inserir-se, inevitavelmente, no período que convencionalmente chamamos de pós-modernidade, carrega em si mesmo aspectos que concernem a essa época notadamente marcada pela fragmentação e pela perda das utopias.

O conceito de pós-modernidade e aquele do qual ele deriva, o de modernidade, são conceitos que têm nos causado uma certa preocupação. Parece que à nossa angústia ontológica, essa outra, epistemológica, se une para confundir-nos ainda mais. A chamada “era da incerteza”, como não poderia deixar de ser, é cercada de dúvidas por todos os lados. O problema da nomeação de uma dada época gera polêmica em alguns círculos e, até mesmo desconforto, em outros. Especialmente o termo “pós-moderno” - e suas variações, como pós-modernidade e pós-modernismo -, tem sido objeto de estudos que se propõem, de um lado, a contextualizá-lo, julgando-o inquestionável e, de outro, a criticá-lo, julgando-o inadequado. Seja como for, pós-modernidade descreve o espírito de uma época, a nossa época. Detratá-lo ou defendê-lo não muda o fato de que tal termo já se cristalizou e descreve um dado momento histórico que, apesar de prescindir de datas exatas para marcar seu início, nem por isso pode deixar de ser observável.

Ousamos, pois, situar a obra de José Luís Peixoto na chamada pós-modernidade pelo fato de termos encontrado nela aspectos que dizem respeito a essa época em que vivemos, além do fato óbvio de ela ter surgido *hic et nunc*. Evidenciamos a presença do silêncio no lugar do *logos*; a antítese no lugar da síntese; a imanência no lugar da transcendência. A marca sombria do descrédito se revela, inclusive, na observação espaço-temporal. Segundo Spanos:

A literatura pós-moderna não somente tematiza o tempo no colapso da metafísica que se seguiu à “morte de Deus” (ou de todo mundo, à morte de Deus como Ômega), como também faz do próprio “meio” a “mensagem” no sentido de que a sua função é realizar uma “destruição” heideggeriana do quadro metafísico de referência tradicional, ou seja, para concretizar a redução fenomenológica da perspectiva espacial mediante a violência formal, e assim, como Kierkegaard, deixar o leitor *inter esse* – um ser-no-mundo despido e não acomodado, um *Dasein* no lugar da origem, no qual o tempo é ontologicamente precedente ao ser (SPANOS *Apud* CONNOR, 1993, p.100).

Estamos cientes de que a nossa análise não é definitiva e nem poderia ser, na medida em que toda forma de fixidez é rejeitada na pós-modernidade: “O texto literário pós-moderno [...] é um objeto ideal de análise para uma teoria da leitura que *suspeita de toda forma de identidade ou de fixidez*, mas ainda exige algum objeto sobre o qual praticar” (CONNOR, 1993, p.107. Grifo nosso). Além disso, pretendemos que nosso estudo sobre o romance *Nenhum olhar* seja apenas o início de uma série de investigações que tenham por objeto não somente esta obra, mas também toda a produção deste escritor que, em nossa opinião, merece a atenção de todo aquele que dedica à literatura todo o respeito e toda a paixão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 5ª ed. São Paulo: Papirus, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- *Questões de Literatura e de Estética – a teoria do romance*. 4ª ed. São Paulo: Unesp, 1998.
- *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARRENTO, João. *A espiral vertiginosa – ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 2001.
- BARROS, Diana L.P. de; FIORIN, José L. (orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. 3ª impressão. São Paulo: Paulus, 2004.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- BUZZI, Arcângelo R. *Introdução ao pensar – o ser, o conhecimento, a linguagem*. 30ª ed. Petrópolis: Vozes, 2003.
- CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 20ª ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 2006.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.
- CURTIUS, Ernst R. *Literatura européia e Idade Média latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. Série Princípios, nº 23, 3ª ed. São Paulo: Ática, 1994.
- EINAUDI, Enciclopédia. Volume XII. Edição portuguesa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano – a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GARRET, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. São Paulo: Ediouro, 2002.
- HOUAISS. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1985.
- LARROUSSE CULTURAL, Grande enciclopédia. Volume I. São Paulo: Nova Cultural, 1998.
- LOPONDO, Lílian. *Bernardo Santareno – a tragédia contemporânea e a tradição aristotélica*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2000.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico – de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno – o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003.
- MATTOSO, José. “Alentejo não tem sombra senão a que vem no céu”. In Revista Arquivo de Beja, Actas das II Jornadas “Alentejo e os outros mundos”, vols. VII e VIII, série III, agosto de 1998, pp.15-30. Disponível em: <http://www.joraga.net/mertola/pags/11nominalia.htm> (acessado em 16/05/2007).
- MENDILOW, A.A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1968.
- *A literatura portuguesa*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- NIETZSCHE, F. Coleção “O pensamento vivo”. Vol. 18-19. São Paulo: Martins, s.d.
- *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2ª ed. 8ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NOVAES, Adauto [et al.]. *O olhar*. 10ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. Série Fundamentos. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.
- PEIXOTO, José Luís. *Nenhum olhar*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ROSENTHAL, Erwin T. *O universo fragmentário*. São Paulo: Companhia Editora Nacional – Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

RYKNER, Arnaud. *O reverso do teatro – dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

STEINER, George. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Editora Globo, 2003.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TORRANO, Jaa. *Teogonia – a origem dos deuses – Hesíodo*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

VICTORIA, Luiz A.P. *Dicionário básico de mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VISIT PORTUGAL. Disponível em:

<http://www.visitportugal.com/NR/exeres/7D8F2F96-E223-4370-B096-777D664DA8C9,frameless.htm> (acessado em: 30/11/2006).

WAGNER, Eugênia S. *Hannah Arendt e Karl Marx – o mundo do trabalho*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.