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

CIBELE LOPRESTI COSTA

**A parábola do homem estagnado em
Nenhum olhar, de José Luís Peixoto**

VERSÃO CORRIGIDA

De acordo:

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Lilian Jacoto', is written over a horizontal line.

Orientadora:

Profa. Dra. Lilian Jacoto

SÃO PAULO

2016

CIBELE LOPRESTI COSTA

A parábola do homem estagnado em
Nenhum olhar, de José Luís Peixoto

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

Área de Concentração: Literatura
Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Lilian Jacoto.

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C834p Costa, Cibele Lopresti
A parábola do homem estagnado em Nenhum olhar, de José Luís Peixoto / Cibele Lopresti Costa ; orientadora Profa. Dra. Lilian Jacoto. - São Paulo, 2016.
148 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

1. CH94.7.12. I. Jacoto, Profa. Dra. Lilian, orient. II. Título.

COSTA. C. L. **A parábola do homem estagnado em *Nenhum olhar*, de José Luís Peixoto.** Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

A todos que resistem.
Aos que persistem.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Lilian Jacoto, por ter me acompanhado amorosamente nessa travessia. Obrigada pelo que me ensinou e pelo que ainda há de me ensinar.

À Capes, pelo apoio financeiro.

Aos meus professores da Universidade de São Paulo.

À minha família, pelo incentivo e apoio em todos os momentos.

Aos meus filhos, um agradecimento especial. Foram eles que me fizeram sorrir quando eu não tinha sorrisos.

Ao Emerson, pela jornada.

À Heloisa e à Silene, pelo cuidado.

Aos meus amigos e amigas, por não terem me deixado esquecer de quem eu sou.

Se não vires as estrelas de noite, espera chuva no dia seguinte. E saberes isto é saberes tudo. São estas as poucas coisas que nos dão a saber. O resto, filho, são mistérios sem explicação.

José Luís Peixoto

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de registrar o processo de uma leitura de *Nenhum olhar*, de José Luís Peixoto, a partir do reconhecimento de um conjunto de enigmas que o romance elabora, estendendo a negatividade do título às várias camadas do texto narrativo. O método escolhido para a análise baseia-se na hermenêutica de Paul Ricoeur, que destaca a relação tensionada entre o texto literário (como conjunto de enigmas) e o leitor (com sua bagagem decifrativa).

A análise textual realizada proporcionou a observação dos mecanismos de enunciação que dotam o texto de um particular hermetismo. Através desses mecanismos, José Luís Peixoto apresenta uma abordagem bastante complexificadora do homem simples do Alentejo. Por meio deles, foi possível identificar aproximações entre o texto peixoteano e as parábolas bíblicas. E na universalidade que essa abordagem é capaz de atingir, *Nenhum olhar* é aqui lido como parábola contemporânea do homem estagnado.

Palavras-chave: *Nenhum olhar*; José Luís Peixoto; hermenêutica, parábola contemporânea; negatividade.

ABSTRACT

This work is focused on the reading process of *Nenhum Olhar*, by José Luís Peixoto, given the observation of a series of enigmas built by the novel, expanding the negativity of its title to several layers of the narrative. The method chosen is based on Paul Ricoeur's hermeneutics, which points to a tensioned relationship between the literary text (as a series of enigmas) and the reader (with their background to decipher).

The text analysis made it possible the observation of mechanisms of enunciation, which made the text especially hermetic. Through these mechanisms, José Luís Peixoto gives us a very complexifying approach of the humble man from the Alentejo. Thereby it was possible to identify connections between Peixoto's text and parables from the Bible. Thus, because of the universal character that this approach may reach, *Nenhum Olhar* can here be interpreted as a contemporary parable of the stagnant man.

Key words: *Nenhum Olhar*; José Luís Peixoto; hermeneutics; contemporary parable; negativity.

ÍNDICE

1. Introdução.....	10
2. O livro.....	18
3. Imagens da tragédia humana em <i>Nenhum olhar</i>	31
3.1. A (im)potência do olhar e a força do gesto.....	31
3.2. O silêncio do homem do campo: retratos do Alentejo numa perspectiva literári	44
3.3. a.....	
3.3.1. Os sentidos estruturantes do texto.....	44
3.3.2. <i>Nenhum olhar</i> e a paisagem literária: linhas de fuga para um único ponto de vista.....	54
3.3.3. A convergência entre paisagens.....	71
4. O traço parabólico de <i>Nenhum olhar</i>	93
4.1. Da parábola como gênero, <i>Nenhum olhar</i> como parábola.....	95
5. <i>Nenhum olhar</i> : a poética da negatividade ou a parábola do homem estagnado.....	106
6. Considerações finais.....	124
7. Bibliografia.....	129
8. Anexos.....	141

1. Introdução

Este trabalho é, antes de tudo, o percurso de uma leitura que, desde o primeiro momento, foi afetada pelos deslocamentos de sentido que a narrativa de José Luís Peixoto, *Nenhum olhar*, é capaz de proporcionar. Ele apresenta o retrato das rotas percorridas para a interpretação do texto narrativo em questão, caminhos pautados pelo confronto entre o texto peixoteano e o conjunto internalizado de experiências de leituras literárias. Dessa forma, o que está problematizado nessa tese é a relação tensionada entre leitor e texto literário, da qual decorre a interpretação aqui proposta para a narrativa.

Na dinâmica de nossa leitura, constatamos que essa tensão surge no ato interpretativo que coloca frente a frente o mundo do leitor e o mundo do texto, cujos espaços de ancoragem são diferentes. O primeiro está instalado no horizonte de expectativas criadas a partir do conjunto de suas experiências, inclusive as que se referem ao repertório literário; e o segundo, no discurso literário que narra a realidade projetada ficcionalmente. Segundo Paul Ricoeur:

Por mundo do texto, entendo o mundo apresentado pela ficção diante dela mesma, por assim dizer como o *horizonte* da experiência possível no qual a obra desloca seus leitores. Por mundo do leitor, entendo o mundo efetivo em que a *ação* real se desvela. É um mundo no sentido em que a ação produz no meio de circunstâncias que, como termo sugere, “rodeiam” a ação; (...) a ação passa-se em uma “rede de relações” no meio das quais o agente é desvelado em palavras e ações (2006, p. 126).

Assim, este ensaio configura-se como resultado do gesto interpretativo que colocamos em ato, aproximando o repertório do leitor ao texto que se dá a ler de forma enigmática e original.

Outro objetivo é contribuir para o reconhecimento da potencialidade literária dessa narrativa que ainda se dá como novidade no conjunto das obras

já aclamadas pela crítica e, por isso, inseridas no cânone literário em língua portuguesa. Além disso, buscamos concretizar nossa interpretação do que está manifesto enigmaticamente no texto literário.

A motivação para esta escrita surgiu das provocações lançadas por esse livro que parece colocar em xeque a própria condição de leitura. Em nossa percepção inicial, a trama exaure o horizonte de expectativas do leitor ao reiterar a impotência humana diante da morte, ao mesmo tempo que lança ao leitor a reflexão sobre esse tema. Observamos que o texto peixoteano potencializa seu caráter reflexivo ao focalizar a vida em negatividade, sugerindo, paradoxalmente, que há uma resposta a essa aporia que só pode ser construída pelo leitor. Noutras palavras, *Nenhum olhar* apresenta uma trama que convoca o leitor a reflexões sobre a condição inexorável do homem por meio de estratégias de escrita que, ao mesmo tempo em que obscurecem essa questão, instigam uma conduta heurística frente ao texto. Propomos, então, que *Nenhum olhar* atualiza o gênero parábola, na medida em que metaforiza, em narrativa estendida, uma questão existencial dirigida ao receptor por meio de estratégias literárias enigmáticas e altamente (auto)reflexivas. Segundo Sant'Anna (2010):

[na parábola] algo que não é bem conhecido – ou ao menos prontamente reconhecido – é comparado a outra coisa que é de domínio do ouvinte/leitor. Esse processo, com ou sem a partícula comparativa, produz um *insight* e um entendimento que não poderiam ser reduzidos para nossa maneira convencional analítica de comunicar. Quando dois elementos diferentes são confrontados, as convenções da linguagem são temporariamente colocadas de lado a fim de acionar a imaginação em direção a uma total compreensão da realidade (p. 148).

Ao longo da leitura, verificamos que o mundo do texto projeta a condição mortal do homem por meio de alegorias que constituem um quadro vivo da

experiência do homem que caminha para a morte, sugerindo uma aporia que merece atenção. Embora *Nenhum olhar* não tenha a pretensão de educar como faz parábola clássica, visto que se apresenta como romance, o livro mobiliza a imaginação do leitor para refletir sobre essa questão ao mesmo tempo que ativa os modelos de textos, ou de leituras, internalizadas pelo receptor, sugerindo que a parábola clássica apareça aqui atualizada.

Para confirmar tal premissa, nossa análise buscou reconhecer na imagética do texto os elementos que se oferecem à leitura, a fim de verificarmos que contribuições eles oferecem à interpretação da parábola de Peixoto. O método utilizado para tal exercício foi, aliás, sugerido pelo próprio texto, o que nos fez sentir convidados à reflexão. Em:

Penso: talvez o céu seja um mar grande de água doce e talvez a gente não ande debaixo do céu mas em cima dele; talvez a gente veja as coisas ao contrário e a terra seja como um céu e quando a gente morre, quando a gente morre, talvez a gente caia e se afunde no céu (PEIXOTO, 2005, p. 7)¹.

o convite ao qual nos referimos se apresenta em forma de imagem que transfigura a realidade empírica. Esse convite está inscrito na pergunta, por via indireta, sobre o que acontece “quando a gente morre”, ou antes, o que pensamos sobre o que se passa entre o céu e a terra antes que “a gente caia e se afunde” no desconhecido. Dessa forma, pareceu-nos pressuposto um jogo de perguntas e respostas imprecisas que leva a novas perguntas e, conseqüentemente, a significados inéditos, sinalizando o potencial hermenêutico do texto. Por isso, recorreremos à teoria da leitura proposta por Paul Ricoeur, mais especificamente em dois de seus livros, *Do texto à acção: ensaios de hermenêutica II* e *A hermenêutica bíblica*, para nortear esta análise.

Segundo o filósofo, o leitor que concretiza aproximações entre seu mundo e o mundo do texto, transferências de sentidos ou desvios de

¹ Considerando a importância do excerto para o sentido geral de nossa leitura, essa citação aparece como apoio para a argumentação nas páginas 12, 45, 57, 63, 81 e 103.

expectativas, tem a oportunidade de ressignificar tanto os sentidos de si quanto de obras de arte ou de objetos da cultura. Em relação à leitura literária, ele declara:

O ato da leitura acompanha o jogo mútuo entre a inovação e a sedimentação dos paradigmas que esquematiza o tecer da intriga. É no ato de leitura que o destinatário joga com as coerções narrativas, produz desvios, toma parte no combate entre romance e anti-romance e goza desse tipo de prazer que Roland Barthes chamou de “prazer do texto” (2006, p. 128).

Assim, consideramos, a partir da hermenêutica ricoeuriana, o papel do leitor do texto e a relação que se estabelece entre essas duas instâncias no ato da leitura. Para ilustrar o caminho de nossas escolhas, é importante lembrar a trajetória desta pesquisa.

Inicialmente, para repertoriar nosso olhar, visitamos os textos que se destacam no rol de produções sobre a obra de José Luís Peixoto. É importante lembrar que os escritos sobre esse autor estão concentrados no âmbito acadêmico. Há, inicialmente, a valorosa contribuição da Professora Doutora Lilian Lopondo, da Universidade de São Paulo, que produziu artigos e orientou teses a respeito dos textos peixoteanos, colaborando para a contextualização dessa obra no panorama da literatura portuguesa contemporânea. Seu artigo *A intersecção discursiva em Nenhum olhar, de José Luis Peixoto*, escrito em parceria com Kátia Suelotto e publicado na Revista Itinerários, disparou esta reflexão sobre os vínculos entre a representação do espaço ficcional de *Nenhum olhar*, a onomástica e os sentidos sagrados da Bíblia:

Em *Nenhum Olhar* (...) a partir do 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 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 no romance, o local em que se passa grande parte dos acontecimentos, da mesma maneira em que na Bíblia esse monte é citado frequentemente, ora como um lugar de repouso para Jesus, ora como local de importantes decisões que ele toma ao lado de seus apóstolos (2008, p. 247-248).

O segundo artigo da Professora Lopondo que mais nos motivou à pesquisa foi *Testamentos de José Luís Peixoto*, publicado na Revista Atlântica, no qual a autora discute a presença de prototextos em *Nenhum olhar*. Mas foi por outra via que ela nos atravessou: ela faz referência ao leitor interrogante, que “põe em xeque” as impressões de uma leitura rápida. A partir dessa afirmação, surgiu o interesse em verificar qual o perfil desse leitor que, ao interagir com a obra, suspeita de aparentes simplismos, decifra sua estrutura enigmática e promove significação à narrativa de um autor iniciante.

Já Luís Carmelo, que organizou o título *A luz da intensidade, figuração e estesia na literatura contemporânea, o caso de José Luís Peixoto*,² a partir da elaboração de cursos realizados em universidades, analisou as categorias de tempo e espaço configuradas em *Nenhum olhar*, e também destacou a percepção negativa do autor sobre seu tempo:

A obra romanesca de Peixoto vive de uma turbulência ou intermitência muito actual (espécie de “pixel” literário) que, por desencadear no público um perfil emotivo, imediato e fenotextual de emoções e afectos, acaba por traduzir o mesmo tipo de

² Livro publicado pela Editora Quetzal, em 2012.

pathos que é hoje comum no espaço público mediatizado. Uma alegoria do mundo circundante realizada, hoje mesmo, a partir da... literatura. Facto que acaba por ser, ao mesmo tempo, uma ironia e um imenso processo paródico à hipertecnologia reinante (2012, p. 13).

Esse texto contribuiu para nossa pesquisa, ao afirmar, como nós, que a obra de Peixoto metaforiza o *pathos* contemporâneo. Além disso, suas observações sobre a figuração da paisagem apoiaram a análise que desenvolvemos no capítulo 3 sobre as representações literárias do Alentejo.

Kátia Suelotto, em sua dissertação de mestrado *Cronotopia e tragicidade em Nenhum olhar, de José Luís Peixoto*, destacou a cronotopia e o dialogismo presentes na narrativa. Já na sua tese de doutoramento, *O narrador e seus duplos em Nenhum olhar e Cemitério dos pianos, de José Luís Peixoto*, a pesquisadora dedicou-se à análise da multiplicidade de narradores, o que contribuiu para nossa reflexão sobre os processos de focalização, visto que confirma nossa impressão de que essa multiplicidade reforça o tom dramático desse texto literário:³

O problema do foco narrativo em *Nenhum olhar* não é simples. A pluralidade narrativa é um dos aspectos mais relevantes da obra. Praticamente todas as personagens possuem uma voz e, muitas vezes, narram um mesmo episódio, um mesmo acontecimento. Naturalmente, a cada narração, aparentemente “repetida”, observamos novas nuances, diferentes interpretações. O primeiro narrador a surgir, nos dois primeiros parágrafos, é José. Trata-se de um narrador em primeira pessoa, personagem protagonista. A questão a levantarmos aqui é o aspecto dramático que envolve esse tipo de narração (2012, p. 44).

³ Pesquisas realizadas na Universidade Presbiteriana Mackenzie, em 2007, e na Universidade de São Paulo, em 2012, respectivamente.

Já a dissertação de mestrado de Francelina Peixoto, *A retórica do olhar no romance Nenhum Olhar*, de José Luís Peixoto, colabora para nossa leitura, pois também reconhece a precariedade comunicativa em que vivem as personagens.⁴ Em sua pesquisa, a autora busca passagens em que o silêncio promove reconhecimento entre as personagens, e em quais ele dispara o isolamento delas. Ela destaca:

Em *Nenhum olhar* identificamos as duas situações, a do silêncio como signo comunicante e como manifestação de incomunicabilidade. Regra geral, no livro *Nenhum olhar*, o silêncio surge como quebra de comunicação (2010, p. 12).

O conjunto dessas leituras disparadoras favoreceu a escolha das portas de entrada para esta análise: primeiro o reconhecimento e a compreensão da imagética predominante na narrativa; depois a análise da linguagem manifestada como gesto de incomunicabilidade e, por fim, dos palimpsestos inscritos no texto.

No capítulo 2, denominado “O livro”, está registrado o valor simbólico do cenário alentejano, a partir da consideração de que ele funciona como mote para a apresentação da “negatividade do olhar quando se está no espaço-tempo entre o céu e a terra”. Esse cenário ajusta-se à ambientação das personagens que exprimem isolamento e estagnação frente à realidade, sugerindo que essa parábola contemporânea problematiza a condição de homens cuja subjetividade bloqueada gera sua estagnação. Assim, a primeira porta de entrada para a interpretação se efetivou na observação e no reconhecimento das imagens e da estrutura em abismo que materializam essa tragédia.

Para repertoriar nosso olhar sobre o tema, visitamos o artigo de Giorgio Agamben, *Notas sobre o gesto*, no qual se pode entrever a descrição de paisagens correlatas. A partir disso, a pesquisa segue com o capítulo 3,

⁴ Pesquisa realizada na Universidade de Aveiro, em 2010.

“Imagens da tragédia humana em *Nenhum olhar*”, em que se discutem as possíveis relações entre *Nenhum olhar* e outros textos ficcionais. Foram feitas aproximações entre o texto peixoteano e imagens literárias advindas de outras leituras, apontando os procedimentos adotados por um leitor potencialmente ‘atento’, conforme palavras de Lilian Lopondo. Dessa forma, o capítulo projeta a cartografia da leitura em desdobramento que realizamos e da qual emerge o termo parábola. No capítulo 4, “O traço parabólico de *Nenhum olhar*”, há, então, considerações sobre o gênero parabólico em sua forma clássica e na contemporaneidade. Para apoiar o tema desenvolvido nesse capítulo, privilegiamos os estudos de Paul Ricoeur, em *A hermenêutica bíblica*, e o livro de Marco Antônio Domingues Sant’Anna, *O gênero parábola*.

No capítulo 5, “*Nenhum olhar*: a poética da negatividade ou a parábola do homem estagnado”, procuramos discutir o caráter reflexivo e filosófico desse texto parabólico, ressaltando as questões que vimos lançadas ao leitor em forma de linguagem poética. Tal capítulo pretende ser o registro de um discurso (in)concluso para as perguntas que vimos emergir da narrativa. Para amparar nossa reflexão, foram visitados autores como Paul Ricoeur, Giorgio Agamben, Miguel de Unamuno e Raymond Williams.

Considerando o objetivo de nosso trabalho, ou seja, registrar o percurso de uma leitura em que leitor e texto são confrontados, não há uma conclusão fechada a se chegar, visto que não é a proposta de nossa pesquisa circunscrever o leitor ou o texto numa teleologia que a própria narrativa desabona, com seus enigmas. Assim, encerramos nossa pesquisa com o capítulo 6, em que são apresentadas algumas considerações finais a respeito de todo o processo vivenciado ao longo da leitura literária. Convidamos, então, outros leitores a acompanhar essa trajetória.

2. O livro

A capa da 1ª edição brasileira de *Nenhum olhar*, publicada pela editora Agir, em 2005,⁵ oferece um interessante ponto de partida para a apresentação dessa narrativa. Ela prenuncia a imagética que sustenta a trama e, ainda, revela algo sobre sua temática. Composta por duas fotografias em preto e branco, dispõe, na parte superior, a vista do céu com nuvens, cujo brilho parece captar a luz do sol, dado o seu realce. Na parte inferior, vê-se o ambiente rural, com uma única árvore, uma cerca de arame e um portão de ripas de madeira. No centro, uma faixa amarela contém as referências da obra: o título, *Nenhum olhar*, o nome do autor e também o da editora. Essa linha horizontal que separa o céu e a terra torna-se um campo móvel para onde converge o olhar do leitor, anunciando algo sobre a temática da narrativa.

Entretanto, é preciso destacar que o negrito usado na palavra ‘nenhum’ promove um efeito coesivo entre essas duas imagens, pois reforça seu valor semântico, indicando que há alguma informação sobre o que se passa entre os dois planos, ou ainda, na narrativa que está prestes a se desenrolar. Assim, a horizontalidade presente tanto na imagem superior quanto na inferior estabelece um paralelismo que faz convergir o olhar, em perspectiva, para o ponto de fuga que é a palavra ‘nenhum’, fazendo dessa palavra o foco da leitura e sugerindo uma primeira hipótese para a temática do livro: a negatividade do olhar quando se está no espaço-tempo entre o céu e a terra. Expliquemo-nos: por negatividade do olhar queremos aqui expressar a insuficiência do entendimento humano para as fatalidades do mundo circundante, e a falta de compreensão sobre o sentido da vida frente à fatalidade da morte. Como se, pelo olhar humano que tudo capta e traduz, os seres da narrativa fossem relegados a uma impotência que os reduz à animalidade que vê e não alcança um entendimento que confira sentido ao mundo.

⁵ Anexo 1. O autor da capa da 1ª edição brasileira é Christiano Menezes.

Logo na primeira leitura, nota-se que outros paralelismos compõem a escritura. Primeiramente o livro está dividido em duas partes, Livro I e Livro II; há a duplicação de nomes de personagens; e o foco narrativo, dinâmico e cambiante, multiplica os narradores; nessa troca das vozes, amplia-se a visão do leitor sobre os acontecimentos.⁶ Dessa forma, o livro se delineia como uma miríade de pontos de vista que, concentrada na palavra ‘nenhum’, anula a diversidade de sentidos que a multifocalização pretende oferecer. Segundo Lopondo (2008):

O romance *Nenhum olhar*, de José Luís Peixoto, tem a duplicação como traço constitutivo essencial. O Livro I, à semelhança das Sagradas Escrituras, é uma prefiguração do Livro II, no qual as personagens como que concretizam as “profecias” do primeiro. Há uma homologia entre os dois Livros em que o sem sentido da existência subjaz como fio condutor (p. 158).

Ao destacar a importância do fio condutor da narrativa, a autora contribui para a leitura desse romance, ao sugerir que esse fio condutor está projetado em discursos replicados e atualizados em *Nenhum olhar*, dos quais emergem aspectos perpétuos e universais da condição existencial da humanidade. Mais adiante, a autora declara, “não há saída para o homem peixoteano, cuja dor se duplica, reduplica e multiplica em sua aniquilação” (p. 161), confirmando a incompreensão do olhar que a narrativa tematiza, constituindo o que Northrop Frye categorizou como “modo irônico”, um convite a olhar o que, no mundo diegético, não alcança entendimento.⁷ Assim, o texto literário em questão realiza-se como um metadiscurso dessa condição humana, o que nos faz desdobrar outros discursos submersos nas imagens de clausura em que as personagens estão encerradas.

⁶ Kátia Cristina Franco de Medeiros Suelotto, em sua tese de doutoramento *O narrador e seus duplos em Nenhum olhar e Cemitério dos pianos*, de José Luís Peixoto, 2012, explorou amplamente esses aspectos da composição do romance.

⁷ Segundo Frye (1957), o modo irônico é o “modo da literatura no qual as personagens exibem uma força de ação inferior à que se presume seja normal no leitor ou na audiência, ou no qual a atitude do poeta é de objetividade imparcial” (p. 361).

O cenário onde se passa a ação é o ambiente rural, supostamente alentejano,⁸ com suas casas, pastagens, montes e oliveiras; e os diferentes pontos de vista sobre esses espaços realçam a força da terra e do calor, o poder paralisante do sol escaldante e a imagem da terra onde se fixam esses personagens.

E um dia, ao fim da tarde, esmorecia a luz numa claridade suspensa sobre os campos, e essa claridade estava em toda a planície e em todo mundo, porque o mundo acabava no horizonte das planícies (PEIXOTO, 2005, p. 31).⁹

O fragmento acima, assim como a imagética dominante do livro, resgata e confirma os sentidos anunciados pela capa, fortalecendo a impressão de que o cenário é elemento sustentador para o enredo, posto que o romance se configura como retrato de um espaço predominantemente solar onde vivem sujeitos cujo campo de visão está, via de regra, turvado pelo excesso de luz. Esse retrato que se negativiza pelo excesso de luz acaba por flagrar a imobilidade das personagens que participam do enredo nas duas partes do livro que, em tempos narrativos pluridimensionais, constituem uma ação não progressiva, mas de repetição do mesmo, como um anátema, cegueira atávica.

O Livro I conta a história do protagonista José e sua esposa, dos irmãos gêmeos siameses e a cozinheira; além do gigante, do demônio, do velho Gabriel e da voz fechada em uma arca, cujas palavras, misteriosas, pouco claras, são ouvidas pela esposa de José. Entre eles acontecem situações insólitas que os levam à morte ou à solidão e à loucura; e a trama, ao incorporar o insólito, aprofunda a impossibilidade do entendimento, porque ocasiona um arranjo aparentemente pouco coeso dos episódios, obscurecendo a linha narrativa feita de duplicações e ressaltando sua tensão dramática. Esse

⁸ Embora não haja em *Nenhum olhar* nenhuma informação objetiva sobre o lugar geográfico onde se passa a ação, é possível detectar no romance as características do Alentejo, lugar onde o autor viveu e que marca profundamente sua produção, segundo palavras do próprio autor em entrevista a Marco Carvalho, no Programa TDM. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RKzT34BeEBg>. Acesso dia 7.4.2015. Para além do depoimento extratextual, arriscamos confirmar essa relação pelo histórico de sofrimento e alienação a que foi relegado o povo alentejano, submisso que foi ao latifúndio, ao Estado e à Igreja – tríade opressora tão decantada na literatura que, no século XX, investiu-se da missão da denúncia.

⁹ A partir de agora, passaremos a nomear o texto *Nenhum olhar* com a sigla NO.

“arranjo não coeso”, incompreensível, imprime um tom trágico aos acontecimentos, de maneira que logo se pode perceber o caminho para o abismo da morte a que todos estão sujeitos. Os episódios mais relevantes que ilustram isso a que nos referimos estão nos momentos duplicados, em que José apanha, sem motivos, do gigante; quando a mulher de José é seguidamente violada pelo mesmo algoz; e quando o demônio, que tudo sabe e vê, conta à comunidade a violência sofrida pela mulher sem que haja qualquer possibilidade de interferência dos aldeões na sorte que lhes foi dada. Outro exemplo é a morte do primeiro gêmeo siamês (atado ao irmão por um dedo da mão, partilhado desde a nascença) que leva fatalmente o outro, literalmente, pela mão.

Nessa sequência paralela de fatalidades insólitas, é possível dizer que se arma uma estrutura *em abismo*, que faz convergir em pequenos episódios para um mesmo fim, de modo que o texto passa a ser a alegoria desse caminho para a morte. Também por isso, o tom dramático não está somente nos (não) motivos que compõem a fábula, mas também na articulação entre eles, isto é, na composição narrativa. Por meio dela, pode-se antecipar o desfecho fatal do romance, pois sua estrutura apresenta diferentes narradores que, em vozes dissonantes, prolongam e fixam impressões sobre os acontecimentos fatais, esvaziando toda ação de sentido. Ou, desde Álvaro de Campos, poder-se-ia dizer que “o único sentido é morrer”.¹⁰

Nota-se que o olhar negativado, a ausência de nexos e sentido é recorrentemente expressa pela alternância do narrador onipresente e dos narradores em primeira pessoa que, em contínuo fluxo de consciência, estabelecem, em solilóquio, uma indireta interlocução com o narratário, em vez de dialogar com outras personagens. É o que acontece nas passagens em que José se vê sozinho, ao relento, depois da violência contra si praticada: “Penso: os homens são ovelhas que não dormem, são ovelhas que são lobos por dentro” (p. 9). Ou quando ele, doente de tanto apanhar, divaga: “Penso: talvez o sofrimento seja lançado às multidões em punhados e talvez o grosso caia em

¹⁰ Lisbon Revisited (1923), In: PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944, p. 247.

cima de uns e pouco ou nada em cima dos outros” (p. 25), frase constantemente enunciada, à maneira de refrão – *leitmotiv* reflexivo. E também quando ele ouve, do demônio, que sua mulher o trai com o gigante: “Penso: um castigo é a vida, um castigo sem falta ou pecado, um castigo sem salvação; a vida é um castigo que não se impede e que não se consente” (p. 55). Como esses exemplos, há diversos outros em que a personagem apresenta suas reflexões a um interlocutor implícito, sob o comando do verbo elocutório ‘penso’, exprimindo sua angústia íntima e a solidão que experimenta nessa angústia, tal qual a voz que sai de uma arca sem que haja, para si, um interlocutor possível.

Ao ganharem voz, os narradores diferentes sugerem que o efeito dos acontecimentos ultrapassa em muito o motivo que os desencadeou, anulando-lhes a causalidade dos fatos, a ponto de nos levar a considerar lógico (posto que única saída) o suicídio de José, no momento final do Livro I. Dessa forma, a configuração estética que singulariza esse enredo evidencia-se na forma como está articulado o *plot*, no enigma que obscurece a relação de causa e efeito dos acontecimentos, e na intensificação do *não olhar* das personagens, tal como se pode observar no discurso indireto livre de Elias, ao se confrontar com a morte do irmão gêmeo:

Irmão, se estando morto continuasse pegado a ti, queria morrer agora para seguir vivendo. Mas a minha vontade não conta. Espera-me uma noite que é outra e a mesma que enfrentas já. Para cada um existe uma morte, e essa morte que é diferente. de homem para homem, como é diferente a vida, faz-nos caminhar entre tudo o que é negro para nós, entre toda solidão, gritando para ninguém tudo o que podemos amar. Aqui, a manhã, as manhãs indiferentes (NO, p. 84-85).

O fragmento acima acolhe com precisão a temática do livro, na qual se entreveem sujeitos vivendo na mesma paisagem que torna impotentes seus olhares, “faz-nos caminhar entre tudo o que é negro para nós”, e submetidos à fatalidade dessa condição. E, embora o Livro II indique um avanço temporal de

trinta anos, idade do filho de José, o novo protagonista, vê-se logo que a temática é a mesma e que a estrutura em abismo confirma e aprofunda a visão negativa da vida:

José e as ovelhas, a cadela, os sobreiros e o sobreiro grande eram figuras delineadas na exaustão de uma asfixia, congeladas na combustão de um instante que era muito tempo e que não era mais do que um instante (NO, p. 101).

A coincidência dos nomes dos protagonistas das duas partes do romance indica um espelhamento entre elas que se estabelece pela *coesão por dobra* entre o passado e o presente, prolongando os significados da existência e confirmando o *mise en abyme*, cujo efeito aprofunda e desdobra sentidos permanentes, como pode-se notar na descrição do cenário do Livro II:

José e as ovelhas aproximavam-se mais e mais. Lentamente, mais e mais. E o vento suão passou por José e pelas ovelhas e pelo sobreiro grande e pelos outros sobreiros. Dentro do vento suão, os olhares permaneceram, a pele crestada, o sangue a ferver (NO, p. 101).

É preciso ressaltar que tanto a repetição de nomes quanto a de questões existenciais dos dois protagonistas são elementos constitutivos da escrita literária do Livro I e do Livro II, indicando que esses aspectos funcionam como “engaste” entre as duas partes. Segundo Jenny (1997), um texto pode apresentar gestos de outro, tendo em vista que contém uma sintaxe que os liga ou repete o mesmo fragmento em novo contexto:

A harmonização intertextual, para ser completa, não deve operar-se apenas ao nível da forma de expressão. Deve preocupar-se em unificar a forma e a substância do conteúdo. (...) Ora é pela sintaxe, que se liga certo fragmento recuperado ao seu novo contexto, no seio de uma frase cuja gramaticalidade assegura a plausibilidade; ora, já sem qualquer preocupação

sintática, se lançam pontes sobre uma certa unidade semântica (JENNY, 1997, p. 34).

Em NO, as duas partes apresentam estruturas verbais idênticas nas vozes de diferentes narradores, o que reduplica o caminho ao abismo e confirma o espelhamento como uma estratégia de escrita, conforme se vê na repetição do fragmento anunciado pelo protagonista do Livro I, José, e repetido pelo protagonista do Livro II, José filho:

Penso: talvez haja uma luz dentro dos homens, talvez uma claridade, talvez os homens não sejam feitos de escuridão, talvez as certezas sejam uma aragem dentro dos homens e talvez os homens sejam as certezas que possuem (NO, p. 44-47, e 102).

Assim, a presença do mesmo pensamento nas consciências do pai e do filho indica o eco da presença de um no outro, ou seja, há uma tradição da qual se é impossível fugir. As personagens, então, estabelecem alguma reflexão sobre a condição humana, entretanto, ela se dá como canto contínuo de incerteza, posto que não se realiza como conversa, desfazendo a convenção da vida em relação. Em isolamento, as personagens aprisionam-se num pensamento sem respostas.

No Livro II, ainda continuam na trama o velho Gabriel, então com mais de 150 anos, a cozinheira, viúva dos gêmeos, que vive insana e isolada na casa dos ricos; a viúva de José que, transtornada, vive sob os cuidados do filho, José; a voz fechada na arca e o demônio. Embora o protagonismo do Livro II esteja em novos atores, o enredo atualiza e intensifica a negatividade expressa no Livro I. José e Salomão amam a mesma mulher, o demônio, que tudo sabe e vê, desencadeia o confronto entre eles ao sugerir a traição, exatamente como fez com José, no Livro I, recriando o caminho ao abismo. Ligados a esse núcleo, estão outros personagens que vivem situações altamente dramáticas, como mestre Rafael e sua esposa; ele não tem uma orelha, nem a perna e o braço direitos e é cego de um olho; casa-se com a

prostituta cega, que é filha da prostituta cega do Livro I; ela morre no parto da filha natimorta e ele, em desespero, amputa a outra perna e provoca um incêndio em que tudo se torna pó. Na iminência dessas mortes das personagens, o velho Gabriel tem um colapso e a voz da arca silencia. É importante ressaltar que esses acontecimentos não são narrados de forma linear e que, assim como no Livro I, há mudança de pontos de vista sobre os mesmos episódios, prolongando a tensão dramática, visto que o relato das impressões das diferentes personagens, associado ao movimento narrativo dos diferentes tempos, antecipa ao leitor o caminho para a morte que todos trilham e voltam a trilhar nas repetições do texto.

Ou seja, assim como no Livro I, o Livro II repete a “narrativa em abismo”, pois o discurso é arquitetado para dilatar a sensação de negatividade, que resulta de toda ação, dado que sempre antecipa o desfecho fatal das personagens; as duas partes justapõem, portanto, narrativas emblemáticas da impotência do homem frente à morte.

Interessa-nos, entretanto, sublinhar o efeito estético que essas repetições alcançam, pelo processo acumulativo que desempenham nas sensações do leitor. Nesse percurso, vale trazer à discussão o contributo de Chklovski (1971, p. 50),

O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é “passado” não importa para a arte.

Nessa perspectiva, o que se prolonga no ato da percepção das duas partes é a mesma negatividade anunciada no título. Ao longo da narrativa, ela está presente nos acontecimentos que envolvem amigos, homem e mulher, pai e filho, mãe e filha, já que, nessas relações, o silêncio e a morte parecem pautar a trajetória especular do *mise en abyme*. As imagens decorrentes desses eventos em abismo apresentam-se como porta de entrada para a leitura do que está obscurecido por essa negatividade, uma vez que quase não há momentos em que duas personagens experimentem o reconhecimento

mútuo de emoções, num 'face a face' genuíno por meio do qual o entendimento seja alcançado pela palavra; isto indica que a falta essencial é o tema problematizado pela narrativa.

Essa tensão entre fala e silêncio, comunicação e incomunicação, ser identificada na passagem em que José cuida da mãe viúva. Os dois não dizem nada, mas os olhares, como se fosse pela primeira vez, encontram-se em reconhecimento:

Sento-me diante dela. O calor brando que cresce das chamas envolve-me devagar e quer segurar-me com os mesmos braços com que prendeu a minha mãe. (...). Não nos olhamos e, no entanto, os nossos olhares parados olham-se como se fosse a primeira vez que o fizessem deveras. Timidamente, sobre a chamazinha de um chamiço jovem, tocam-se devagar. (...). Olham-se. Olham-se. E compreendem as dores que explicam, olhando-se (NO, 156, grifo nosso).

Destaca-se também a passagem em que a mulher de Salomão, depois das mortes de mestre Rafael e esposa, resolve ir ao encontro de José. Antes de sair, dedica-se aos cuidados do marido e vive um momento de reconhecimento silencioso:

O Salomão na cozinha, como um corpo sem a matéria que faz um corpo, como uma coisa, como um corpo que fosse uma brisa ou um silêncio, como um pedaço de pessoa: uma voz inofensiva, um olhar mudo: um pedaço de pessoa que se visse de repente transformado em pessoa inteira, (...) no instante em que as paredes eram paredes e tudo parecia ser o que era exactamente, parei-me a olhar o Salomão que me olhava parado. Olhos nos olhos, como se nos víssemos. E, dentro do seu ou do meu olhar, encontrei o que, se não fosse a vida, poderíamos ter sido: os instantes pequenos que teríamos julgado maiores que estes e maiores que todos, por não termos conhecido mais nenhuns (NO, p. 178, grifo nosso).

Em seguida, ela ainda vai ver a mãe e, silenciosamente, as duas se reconhecem:

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. Eram minhas aquelas mãos serenas, pousadas sobre o ventre, como pormenor perfeito das unhas e das linhas nas norças dos dedos. Era eu. Levantei-a e ficámos mãe e filha. A manhã à nossa volta. Segurei-lhe as mãos. Ela não me olhava mas, pela primeira vez na minha vida, tive a certeza de que me via (NO, p. 180, grifo nosso).

As cenas acima citadas oferecem imagens dramáticas da incomunicabilidade à qual nos referimos. Há ainda uma outra em que isso parece condensado de forma mais expressiva: a passagem em que Salomão vai ao encontro de José para perguntar-lhe sobre a suposta traição anunciada pelo demônio. Embora o fragmento seja longo, é importante transcrevê-lo para que se tenha a noção clara da força imagética da cena e da emoção das personagens, assim como das condições física e emocional delas:

Quando se viram e se distinguiram, a distância que separava Salomão da vila era a mesma que separava José do monte das oliveiras, e nenhum apressou o passo. À mesma velocidade, nem lentos, nem rápidos, caminhavam constantes, como se só se vissem um ao outro, como se não se vissem um ao outro. Aproximavam-se. O sol levava-os pela mesma linha recta. O restolho das searas, rente à terra, observava-os. (...) As feições das caras deles, ao longe, abstractas, baças, desenharam-se ao mesmo tempo na cara de José e Salomão. Nem despreocupados, nem graves, eram os rostos de dois homens a verem-se, como se fosse a primeira vez, mas sem a admiração, sem a surpresa, sem as palavras inúteis. Pararam. Os dois passos que os separavam, exactos: um passo de José e um passo de Salomão: exactos. Os dois passos que o separavam

eram muito pequenos para impedirem que cada um deles se julgasse dentro do outro, a ver-se a si próprio com os olhos que não eram os seus e pelos quais via. E, num instante, recortado do instante em que também o mundo parou, Salomão olhou José ou José olhou-se a si próprio. E nesse olhar silente e maior e mais forte que mil palavras a explicar cada palavra de mil palavras, José falou-lhe a si próprio ou falou-lhe Salomão. Disse não é verdade, pois não? E José dentro de si, ou dentro de Salomão, sentiu num momento a pergunta ecoar perpetuamente. José, ou Salomão, baixou o olhar. E, de novo, distintos, ainda em silêncio, Salomão quase sorriu. Voltaram as costas e afastaram-se. Salomão chegou à vila antes de José chegar ao monte (NO, p. 145).

Vê-se que as ações de José e de Salomão são mínimas, seus gestos, curtos e lentos. Eles atendem ao desejo íntimo de ir ao encontro do outro para saber algo que lhes escapa sobre o outro. A teatralidade revela que não importa o que se passou antes ou o que se passará depois, já que o 'face-a-face' é o grande acontecimento desse instante, visto que os olhares de ambos revelam que se compadecem mutuamente, que a cena capta um sentimento raro de partilha entre as personagens, apesar do silêncio instalado frente à pergunta; a narrativa deflagra um instante de passagem a uma esfera ainda inatingível.

A cena transcrita acima constitui uma exceção que inclui a alteridade no esforço de compreensão que o sujeito enclausurado empreende. Trata-se de uma passagem composta pelo uso mínimo de palavras, basicamente substituídas pela gestualidade, o que dá à narrativa uma dimensão a um tempo plástica e teatral. Na referida cena, há o enquadramento meticulosamente construído das personagens que, embora silentes, são ativos e orquestram a relação de alteridade, ausente na maioria dos episódios do romance. Assim, essa cena condensa, tal qual os 'quadros-vivos' das artes plásticas, uma das questões centrais dessa narrativa: o olhar como percepção do impossível.

Segundo Veiga Netto (2013, p. 1962), “existe uma narrativa pictórica concentrada numa única imagem que conta, ou alude uma história”, termo do qual o teatro se apropriou para criar o *tableaux vivant*, em que há a representação de uma cena cuja ação está subentendida na posição dos atores, e que representa uma situação a ser singularizada pela percepção do expectador. O episódio entre José e Salomão contém a teatralidade minimalista que potencializa e prolonga o encontro entre as duas personagens que, embora econômicas no diálogo, exprimem uma possibilidade de experiência da alteridade antes da iminente morte, num quadro que parece ser apreciado até pela natureza circundante e pelo instante que se recusa a passar rapidamente.

Para ressaltar o valor dessa cena no contexto da narrativa, vamos compará-la a outra que também indica um comprometimento entre as personagens. Ela acontece quando mestre Rafael e Salomão se encontram, na rua, a caminho do trabalho, pouco tempo antes de seus filhos nascerem. Salomão sabia que mestre Rafael temia a morte do bebê que a esposa esperava, enquanto mestre Rafael se alegrava com a felicidade de Salomão com a proximidade do parto de seu filho.

As botas de Salomão na terra, a pontapearem uma pedra aqui e ali. A muleta e a bota do mestre Rafael na terra, a escolherem as veredas e os desenhos de pó entre as pedras. A luz fervia a pele. O mestre Rafael ajustou a boina. Salomão ajustou a boina. Aos poucos, algo se apagou e algo se acendeu dentro de um e de outro. O mestre Rafael começou lentamente a lembrar-se da alegria ingênua de Salomão. Salomão começou lentamente a lembrar-se da angústia do mestre Rafael. E, como se o esperassem, encontraram-se no ponto em que as duas ruas se encontravam. Não falaram. E prosseguiram, lado a lado, até a serração (NO, p. 159).

Nesse caso, o narrador anuncia que os dois homens mantêm solidariedade na dor e na alegria, que caminham lado a lado na mesma direção, mas lhes falta o olhar que os projetaria na direção um do outro, que os

singularizaria aos olhos de um e de outro. Ou seja, caminham juntos, conhecem a dor ou a alegria um do outro, mas não se olham, não há olhar. Nenhum olhar. É aí que reside a diferença entre as duas cenas acima transcritas e é aí que o título recebe outra dimensão, posto que há inúmeros momentos em que as personagens não se reconhecem, e raro em que se dá o reconhecimento. Dessa forma, o conjunto imagético de NO reúne cenas da vida rústica de uma aldeia sub-humana, onde os sujeitos estão caminhando para a morte, em quadros que fazem lembrar a cegueira ancestral dos aldeões de Bruegel, em *A parábola dos cegos*, de 1568.¹¹

O exercício de comparação entre as imagens sugere, primeiramente, que em NO há sentidos que transcendem o “universo claustrofóbico da aldeia (Alentejana?)” (LOPONDO, 2008, p.158) e que nos levam a pensar sobre a condição do homem frente à sua dor e à dor do seu semelhante. E, concomitantemente, faz-nos refletir sobre o movimento da escrita peixoteana, que inverte o sentido original por meio da inversão irônica e dessacraliza o texto bíblico nas imagens do caminho ao abismo (um caminho sem redenção), mas também abre uma fresta para um olhar reflexivo na trajetória para o inexorável. Assim, queremos crer que o circuito fechado em que estão as personagens de NO se configura como uma parábola da tragédia contemporânea, pois retrata o “homem como refém de um universo fragmentário, de impossível apreensão” (LOPONDO, 2008, p. 162), e estagnado na clausura de sua subjetividade em devir. Por outro lado, como romance que é, oculta “uma lição ética por vias indiretas ou simbólicas” (MOISÉS, 2004, p. 337), cujo sentido cabe ao leitor desvendar. Entre a repetição e o enigma, NO assim se aproxima das parábolas bíblicas, ou melhor, configura a narrativa como uma parábola contemporânea da estagnação e do que se pode haurir da experiência de incomunicabilidade frente ao inexorável.

¹¹ Anexo 2.

3. Imagens da tragédia humana em *Nenhum olhar*

3.1. A (im)potência do olhar e a força do gesto

O exercício jamais fechado da leitura continua o lugar por excelência do aprendizado de si e do outro, descoberta não de uma personalidade fixa, mas de uma identidade obstinadamente a devenir.

Antoine Compagnon

Como vimos, a narrativa peixoteana está dividida em duas partes, Livro I e Livro II. Cada uma delas apresenta início, conflitos e desfecho encerrados numa estrutura que ancora personagens fadadas a um destino que se repete em espelhamento; os paralelismos textuais e de caracterizações ressaltam o trabalho estético do texto, posto que esse movimento paradoxalmente satura informações sobre a vida na vila, ao mesmo tempo que obscurece os sentidos dessas representações. Uma estrutura de repetição do enigma, portanto. Por isso, na dinâmica da leitura está problematizado o processo ficcional e sua teleologia, levando o leitor à tarefa de atribuir significado ao que parece estranho ou ininteligível. Além disso, essa mesma estrutura, que aparentemente está fechada em si, evoca elementos extradiegéticos, no uso de nomes bíblicos ou na indicação de um espaço rural marcadamente ibérico ou, mais especificamente, alentejano. O que se apresenta, então, é um livro a ser desvendado por meio do que está encerrado no enigma de sua escritura e dos sentidos cosmológicos que estão em devir.

A começar pelo título, conforme já antecipamos, NO problematiza a negação do olhar como base cognitiva em determinado contexto sociocultural, daí que a primeira leitura do enunciado desafia o leitor à decifração desse olhar que antecipadamente se anuncia impotente, mas que também contém implicitamente uma condição previamente imposta pelo ambiente rural em que se passa a ação narrativa: um lugar não visto, não percebido, ignorado,

abandonado pelas autoridades, pelos religiosos e/ou políticos; pelos historiadores, pelos povos, pela justiça, pela Providência e, quiçá, por Deus.

Todos os pássaros fugiram. Todos os bichos do chão deixaram de ouvir-se. Todas as nuvens pararam. Aproxima-se o momento. Olho o sol de frente. (...) Atrás da terra, surge o grande rugido do silêncio. O horizonte avança para mim num incêndio. E distingo-o. O horizonte avança para mim num incêndio (NO, p, 11).

Esse fluxo narrativo interno e intransitivo da consciência da personagem exemplifica o estado de abandono e alienação no qual se encontram as personagens; prenuncia o estado de negatividade e morte anunciado no texto. A voz da personagem indica um sujeito emparedado, impotente frente à realidade ficcionalizada; elas parecem mimetizadas no tempo e espaço literários que começam e terminam em uma repetição de episódios estéreis. Essa sintomatologia da estagnação pode ser examinada sob o signo da incomunicabilidade posta como mote, e na gestualidade das personagens que se esbarram ciclicamente em direção à morte. Francelina Peixoto (2010) revela que o silêncio ou a escassez de palavras se nivelam na precariedade comunicativa em que vivem as personagens:

Este silêncio provocado pela inacção da fala provoca entre as personagens desta narrativa uma relativa incompreensão, ou seja, as poucas palavras que são trocadas não são, por vezes, apreendidas, nem correspondem propriamente ao estabelecido de uma efectiva relação comunicativa (p. 10).

Vejamos o excerto, a título de demonstração, que traz o discurso interior da personagem José, num momento em que observa a esposa:

Ainda que os meus olhos não a vejam, eu vejo-a. Pensa. No que pensas, mulher? Quem é o teu rosto? E não há um silêncio que me responda. Só o silêncio onde não me entendo, onde não a ouço. Só um silêncio de esquecimento e indiferença e silêncio. Distante deste tubo de sol e junto da minha pele, vagueia pela

casa, talvez perdida, talvez segura do que sabe. Preciso dela. Não a conheço (NO, p. 30).

Nessa cena, que se congela como simbólica imagem, o silêncio ocupa o lugar no qual poderia haver reconhecimento mútuo e acolhe o *phatos* retratado nessa narrativa: olhares furtivos que ensaiam relações de alteridade, as quais não se consumam em sua plenitude, ou melhor, somente se estabelecem por meio de uma percepção anímica, um olhar que não penetra a subjetividade do outro e não alcança o conhecimento que abriria qualquer intimidade, posto que o diálogo resulta interceptado pelo medo. No texto de Peixoto, o olhar e a palavra colocam-se, assim, em disjunção:

Dizia palavras que não decifrei, porque não eram para ser decifradas, ainda que o olhar do velho Gabriel tentasse tudo. E a noite regressou. Essa é uma certeza. A noite sempre regressa (NO, p. 68).

O que se entrevê nesse fragmento ilustra o que dissemos até aqui. O velho Gabriel, supostamente por ser o mais velho da comunidade, parece antever acontecimentos, entretanto, não é capaz de comunicar o que sabe claramente. No Livro I, ele carrega José surrado, avisa-o que não deve voltar à vila, pois há o risco de nova violência, mas não é ouvido ou atendido. No Livro II, o velho tenta avisar José, a mulher de José e Salomão sobre infortúnios que podem acontecer entre eles, isto é, tenta evitar um encontro fatal entre as personagens envolvidas no triângulo amoroso, mas também não é atendido em seus apelos. Assim, ele acaba por representar o falhanço do anjo Gabriel bíblico, a quem foi destinada a função de anunciador de boas novas. O velho Gabriel peixoteano olha tudo, mas não atravessa nenhum olhar alheio, não alcança o poder de anunciar, sequer de advertir.

Desse modo, esse “nenhum olhar” é uma percepção instintiva que dispara os gestos das personagens, como percepção que, não vendo, apenas pressente o eu transcendente ao eu, o sujeito-outro com quem convive. Noutras palavras: NO representa a potencialidade humana reprimida nessas

personagens que não se atrevem a reagir ao mundo e ao destino, uma vez que estagnaram na esfera da natureza e da animalidade. São personagens que vivem aquém de si, como “reduzidas” ao que Carl Jung define como anima:

Não é a alma no sentido dogmático, nem uma *anima rationalis*, que é um conceito filosófico, mas um arquétipo natural que soma satisfatoriamente todas as afirmações do inconsciente, da mente primitiva, da história da linguagem e da religião. Ela é um “*fator*” no sentido próprio da palavra. Não podemos fazê-la, mas ela é sempre o *a priori* de humores, reações, impulsos de todas as espontaneidades psíquicas. Ela é algo que vive por si mesma e que nos faz viver; é a vida por detrás da consciência, que nela não pode ser completamente integrada, mas da qual pelo contrário esta última emerge (2011, p.36).

Sob esse ponto de vista, as personagens do romance de Peixoto inscrevem-se num modo arquetípico, já que representam, por meio de narrativa predominantemente gestual e imagética, potencialidades humanas em estado de latência. Por esse caminho o texto aponta pistas de desvendamento, de decifração dos enigmas propostos por uma história que se constrói à revelia de um mundo consciente, um mundo ordenado sobre um eixo de sucessividades lógicas, causais. Segundo Jung, as imagens contêm informações importantes sobre aquilo que ainda não está desvendado e, por isso, são as pistas que devemos perseguir:

Por enquanto devemos contentar-nos, queiramos ou não, com o pressuposto de que a alma fornece tais imagens e formas, e somente elas tornam possível o conhecimento do objeto (Idem, p. 66).

O texto de José Luís Peixoto articula, por meio dos monólogos interiores, cenas imagéticas que se dão a esse pré-conhecimento anímico do mundo. Levando em conta a intensidade imagética do texto, reconhecemos, com T. S.

Eliot, o seu caráter fanopaico,¹² na medida em que relaciona (ainda que em negatividade) o ato de reconhecer as imagens circundantes ao de pensar e de saber, cria um caleidoscópio de figuras arquetípicas, que, longe de psiques particularizadas em sua complexidade, apontam para padrões de percepção e compreensão psíquicas apoiados sobre os efeitos produzidos na dinâmica das relações. A passagem que relata o convívio entre os gêmeos siameses e a cozinheira ilustra esse conjunto de ideias: para saciar a fome do marido, ela esculpe os alimentos, dá-lhes forma de vagina, pênis, remetendo-os aos órgãos sexuais, o que aciona a potencialidade dos gestos do masculino e do feminino. Não há diálogo entre os cônjuges, entretanto, a força primitiva da *anima* se manifesta na materialidade das imagens.

(...) numa noite, ao jantar, a cozinheira depôs a travessa ao centro da mesa, e da travessa ofereciam-se umas pernas elegantes de batata e uma vagina fumegante, uma vagina de couve, aberta e fumegante, que, por artes da cozinheira, diante dos irmãos, minguou, minguou, até ser uma vagina de couve irremediavelmente fechada, seca, com um fiozinho de azeite: Elias perplexo, Moisés perturbado, sentaram-se e comeram. Moisés e a cozinheira olharam-se silenciosos e, na manhã seguinte, Moisés encomendou nabiças e cebolas ao velho Gabriel (NO, p. 43-44).

Embora o diálogo não seja traço marcante na relação do casal, as imagens o são e certamente constituem linguagem. Dessa forma, as coisas do mundo e de si são apreendidas por meio delas ou, melhor dizendo, por meio dos gestos que encadeiam analogias: “São essas coisas que fazem a vida de um homem, lembro-me de pensar. Pensei isto porque olhei o céu” (Idem, p. 49). Nos discursos indiretos livres são apresentadas as imagens potencialmente disparadoras do conhecimento que os sujeitos têm sobre si e sobre os outros: “Penso: um homem é um dia, um homem é o sol durante um dia” (Idem, p. 95). A analogia entre homem e sol determina a qualidade das

¹² Segundo Ezra Pound, a linguagem literária é altamente carregada de significado, e a fanopeia é um dos modos de se produzir essa significação, ou seja, lançar uma “imagem visual na imaginação do leitor” (POUND, 2006, p. 41) de tal maneira que sua memória ou imaginação fiquem saturadas.

relações representadas em NO. A impressão que se tem é que, ao olhar para outro homem, a visão do sujeito fica ofuscada pelo excesso de luz. Assim, ser homem é ser luz e calor, porém, assim como essas forças da natureza, uma potência anímica, involuntária. Por isso, diante da presença do outro, a personagem em ação limita-se a fazer o trajeto reverso, recolhendo o olhar e o pensamento para si. Dessa forma, a consciência dos seres é intransitiva, uma vez que a relação estabelecida com o outro não é responsiva; entretanto, não se pode deixar de observar que a presença alheia promove, mesmo que de forma sutil, algum deslocamento da condição subjetiva das personagens, isto é, algum *atravessamento*. A noção de atravessamento é desenvolvida pelo filósofo Juliano Pessanha ao descrever o que denomina o pensamento topológico, isto é:

Aquele que busca pensar os deslocamentos e as passagens de um lugar a outro, de uma dimensão da experiência à outra: é um pensar de orlas e de pororocas, de fronteiras e de extremidades, onde um mundo é abalado ou se desmorona no encontro com o outro. O abismo-fenda (negatividade), e a linha da incandescência (o emergente, o alético) e o mundo historicamente instituído são lugares de experiência-matriz (matriciais). Pensar a passagem e a transição entre esses lugares é pensar os atravessamentos (2009, p. 8).

Segundo o filósofo, certas experiências subjetivas, dada a sua força, *atravessam* o sujeito, abrindo-lhe um “abismo-fenda”, do qual ele não pode sair ileso, o que parece ir ao encontro dos eventos representados em NO, assim como ao encontro da experiência dessa leitura. A negatividade do título condensa a fenda pela qual se pode entrar para reconhecer o deslocamento sutil da experiência do olhar que potencialmente está implicado no livro e no ato da leitura. Nota-se que o predomínio da função poética do texto também promove deslocamentos ao condensar significados atribuídos ao sujeito, ao outro e ao mundo.

Do corpo da minha mãe, só a cara, triste e velha, está iluminada.
Atravesso o seu olhar. Abro e fecho a porta da rua. A noite é

como a conheço: negra e profunda, a isolar-me dentro de si e a dizer-me que também eu sou a noite que a noite é. Não ponho as mãos nos bolsos, deixo-as e deixo os braços. Levanto a cabeça e olho a noite no céu, não as estrelas, mas o espaço negro que as separa (NO, p. 135).

O fragmento estabelece conexões analógicas dos seres o eu-narrador e a mãe, e entre eles e o mundo. Reduzidos em sua potencialidade dramática, os sujeitos se percebem em um simbólico e paradoxal jogo de lusco-fusco: o corpo sombrio da mãe contrasta com seu próprio rosto iluminado. O olhar do narrador, que é “noite”, atravessa o olhar-luz dela, e por este vê a si mesmo na passagem de entrada e saída do recinto, numa dinâmica que mistura o dentro e o fora do sujeito que fala, assim como o claro-escuro das estrelas, a brilhar *por entre* o negro do céu que as separa. Esses espelhamentos projetam a condição patética das personagens e poética da linguagem, cuja sina é viver no intervalo entre o eu e o outro, no “espaço negro que as separa”, em condição de relação-quase, em condição de não olhar. Na configuração das personagens, afirma-se a incapacidade de reagir à violência e à fatalidade, as quais parecem ser intrínsecas à realidade retratada, pois não há ocorrência de resistência ou revide às ocorrências mais brutais. Nesse romance, a memória visual das personagens não colabora para uma nova atitude, não modifica o sujeito, posto que elas reagem sempre da mesma maneira, mesmo reconhecendo a violência intrínseca ao evento repetido; elas não abstraem ou transcendem as imagens cristalizadas, fixadas nos intervalos da memória: “Os seus gestos eram ausentes de si próprios, pois não existiam em nenhuma memória” (Idem, p. 121).

Isso também se realiza na composição narrativa. Desde as primeiras linhas do romance, a violência praticada pelo gigante e o domínio exercido pelo demônio estão fixados, como se fossem *naturais*. Nas demais personagens, impotentes frente a essa violência e a esse domínio, nota-se uma aceitação irrefletida do adverso, o que evoca nelas um *ethos* ancestral de vassalagem, reforçando o aspecto trágico de suas vidas. Tem-se, ao longo do romance, o desenrolar de cenas de violência, cujo cenário é o espaço circunscrito pela vila.

Ela fala muito pouco. Escolhe as palavras (...) Onde andar o homem? Ajude-me. Falou mais essa manh. E, se calhar, foi por isso que me pareceu to verdadeira. Se o Jos no tivesse levado as ovelhas, acreditava que tivesse bebido bem e se tivesse esquecido do caminho que leva da venda do judas ao monte das oliveiras: mas levando-as, conheo-o ainda ele andava a atrs do pai, a apanhar grilos e a dispor ratoeiras aos pardais, e sei, mas sei mesmo mesmo, s por muita frça de problemas que deixaria de cumprir o que lhe devido. As minhas botas na areia faziam um rudo arrastado. Ao andar, escutava-me e sabia que tinha acontecido alguma coisa. Quando o encontrei, estava morto. Tinha o pescoo torcido num trejeito sem vontade (...) (NO, p. 13-14).

Dessa forma, v-se que o ambiente em que ocorrem as aes circunscreve e espelha a cartografia das emoes, igualando o universo subjetivo das personagens dureza irremedivel da paisagem em que se situam. Assim, as personagens esto encerradas no espao rural do monte e da vila e tambm em si mesmas, o que refora a sensao de angstia que permeia a narrativa. Esse *fardo da repetio* a que as personagens esto submetidas pode ser observado no comportamento delas em episdios recorrentes, assim como o texto se repete em frases e pargrafos, o que prolonga e adensa o efeito de angstia. Ou seja, tanto o gesto das personagens quanto o gesto da escrita representam o solipsismo e a no progressividade, de maneira que, ao terminar a leitura do livro, invadem-nos a perplexidade e o contgio da impotncia.

O mundo acabou. E no 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 cu. Nem os caminhos. Nem o passado. Nem as ideias. Nem o fumo. O mundo acabou. E no ficou nada. Nenhum sorriso. Nenhum pensamento. Nenhuma esperana. Nenhum consolo. Nenhum olhar (NO, p. 88-89).

Frente a essa escrita da perplexidade, sobram perguntas: de que trata, afinal, essa narrativa? De onde vêm a escuridão e o silêncio inscritos/escritos no texto? Haverá luz na madrugada vazia e solitária? De onde vem essa paralisia inscrita nos gestos das personagens frente à violência? O desfecho de NO potencializa a angústia na ausência de respostas e convoca a outras reflexões para além do texto, por isso, paradoxalmente, ele parece dizer algo sobre a impotência e a falência cognitiva do (nosso) olhar, ao mesmo tempo em que deseja (como todo texto deseja) um gesto de abertura no hermetismo das estruturas fixadas pela escrita.

No jogo entre luz e sombra, entre fim e recomeço, está projetado, também, no texto, o nosso *pathos* contemporâneo,¹³ cuja aporia se vê representada na clausura de silêncios e gestos das personagens. Estas, na abrangência arquetípica que as constitui, estendem sua universalidade até ao homem urbano do século vinte e um, de modo que ecoa em nós, de alguma forma, essa *inapetência para a visão*. Talvez de forma semelhante à nossa vida cotidiana, a gestualidade em NO sofre uma “fratura de sentido”, uma vez que não gera efeitos aparentes na estrutura dramática do romance, assim como frequentemente nos escapa o sentido de nossas ações nas narrativas pessoais que pensamos construir. Entretanto, essa fratura é também o que intensifica o lirismo da expressão na narrativa peixoteana, posto que, na representação do gesto que substitui a palavra, o escritor extrai a beleza de sua escrita:

Tinha os cabelos levemente despenteados, e a José apeteceu passar a mão sobre os cabelos daquela mulher linda e dizer menina e dizer menina, apeteceu-lhe passar a mão como uma brisa, só a palma da mão suave, e os dedos, os dedos, as pontas dos dedos entre os cabelos, a entrarem lentos entre os

¹³ Agamben (2009) associa o termo contemporâneo ao tempo presente, que não se restringe à contagem cronológica, visto que desdobra outros tempos. A experiência da contemporaneidade atualiza o que já foi e contém o que ainda virá, pois se constitui na relação entre passado, presente e potencialidades futuras. Segundo o autor, “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (p. 58-59). O autor refere-se ao tempo contemporâneo como o “já” que é, também, um ainda não” (p. 66). Assim, a contemporaneidade liga-se ao kairós, pois ilumina a qualidade da experiência que sintetiza conhecimentos do passado ao mesmo tempo que projeta o devir.

cabelos, a passarem lentos, e José a dizer menina, a dizer menina (NO, p. 53).

Segundo Agamben, (2008), em seu artigo *Notas sobre o gesto*, os gestos são “imagens mesmas em movimento” (p. 12), nos quais ainda não residem os atos. Eles são o prenúncio do que se deseja em ação, pois contêm a qualidade da intenção que pode vir a ser ato; assim, são enquadramentos de potencialidade, fotogramas da ação humana que podem, em conjunto, tornar-se movimento. Dessa forma, os gestos estão para a poesia como os atos estão para a prosa; eles representam o fazer sem agir.¹⁴ Segundo Agamben (2008):

O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como esfera mais própria do homem. (...) Se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, *como tais*, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins (p. 13).

A reflexão do filósofo acerca do gesto colabora para a compreensão de sua aproximação com a poesia. Assim como o gesto, a poesia condensa a expressão de um “fim sem meios”, indicando que há, nas duas esferas, pura potência em ação. Essa aproximação colabora para a compreensão da carga lírica que atravessa as personagens do romance de José Luís Peixoto, de modo que não são raras as passagens em que prevalece a função poética, como nesta cena em que Elias cuida do corpo do irmão morto:

Sou o maratonista que deu a volta ao mundo para levar uma carta a si próprio e que, agora que se encontrou, já não é o mesmo, e que agora, ofegante, só quer inclinar-se de um precipício e respirar, e lhe tapam a boca, e muitas pessoas com muitas mãos lhe tapam a boca, e muitas pessoas com muitas mãos lhe tapam a boca (NO, p. 85).

¹⁴ Essa relação foi criada por Jean Galard, em *A beleza do gesto: uma estética das condutas*, e será mais explorada a seguir.

Agamben nos faz entender que o gesto, tanto físico quanto de linguagem, nem sempre resulta de uma intencionalidade ou está destinado a uma finalidade prática, o que pode provocar efeito inusitado e estranho naquele que o lê ou o a ele assiste. Diante da condição solitária do receptor e do valor ambíguo que seu olhar pode atribuir aos gestos, verificamos que em NO há a representação do olhar que não reconhece a intencionalidade da gestualidade de outrem, mas sua pura potencialidade; dessa forma, a manifestação alheia indicia, em negação, a potencialidade da vida em relação. Ou, como afirma Agamben (2008, 12-13), a voz narrativa reflete alguma possível saída para a estagnação:

O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a fresta do *ethos* como esfera mais própria do homem.

Para Galard (1997), “o gesto é a poesia em ato” (p. 27), pois favorece a percepção de uma ‘poética da conduta’ (p. 25). No tecido literário, e marcadamente em NO, em que as ações são apenas imaginadas, o texto aponta para algo “fictício, inteiramente, constituído de um jogo de palavras” (p. 29). Essas palavras nos tocam profundamente, visto que nos autorizam a considerar a não ação das personagens como fotogramas poéticos, como representação de potencialidades latentes que, no imbricamento prosaico, sugerem uma ação em devir. Segundo Agamben (2007), o gesto é o que “continua inexpresso em cada ato de expressão, (...) na mesma medida que instala um vazio central” (p. 59). O que se coloca em questão em NO é a forma como isso abriga um dado que instaura um jogo de linguagem capaz de favorecer reflexões para além da história contada, promovendo possibilidades surpreendentes de leitura em que a sensibilização do leitor ultrapassa a expectativa da efabulação que o texto em prosa, por sua natureza, desperta.

Em seu artigo *O autor como gesto*, Agamben (2007) refere-se ao texto de Foucault, *A vida dos homens infames*,¹⁵ destacando a relevância das descrições detalhadas contidas nos documentos de arquivos de hospitais psiquiátricos. Por meio das fichas, pode-se saber como os chamados ‘loucos’ procediam, pois ali há pormenores sobre seus gestos, algo que parece se sobrepor ao nome ou história pessoal do interno. As fichas podem ser tomadas por “fotografias” (p. 58) das intenções ou dos atos dos internos, imagens captadas pelo escriba que transforma a gestualidade de quem vive em clausura em linguagem, ou seja, em representação da subjetividade de outrem; da mesma maneira, concomitantemente, essas fichas também valem como registro singular de escrita. Diz o filósofo que a redação delas já apontava alguma intenção de diagnóstico ou prognóstico, o que nos leva a entender que, nos procedimentos de uso da linguagem, há um perfil de escrita que pretende apontar significados intrínsecos que configuram uma subjetividade.

Dessa mesma forma, há em NO um fio narrativo em duplicação, visto que há vários narradores, que busca representar as personagens que vivem em clausura e, por isso, em solilóquio. Essa escrita, então, aponta para sentidos obscurecidos na incomunicabilidade, sugerindo que o texto contém potência poética, como se pode observar nas primeiras linhas do Livro II, em que a pontuação e a repetição de vocábulos conferem ritmo ao texto, uma cadência próxima ao *enjambement* da poesia:

A terra era o silêncio a arder. O sol era o calor de um lume a iluminar o ar, ar da cor das chamas: a aura de um fogo a ser aura da terra, a ser a luz do sol (NO, p. 101).

¹⁵ Agamben (2007) conta, em *O autor como gesto*, que *A vida dos homens infames* foi escrito originariamente como prefácio para uma antologia de documentos retirados de um arquivo de fichas de hospitais psiquiátricos dos séculos XVII e XVIII. No prefácio, Foucault (1992) revela a forte impressão que as descrições contidas nas fichas provocam. Seus autores anônimos precisavam reforçar os detalhes da cena, os gestos dos loucos infratores, pois não havia processo judicial e as fichas eram os únicos dispositivos das petições, das *lettres de cachet*, do internamento. Conforme as palavras do autor do prefácio, “o insignificante deixa de pertencer ao silêncio, ao rumor passageiro ou à confidência fugaz. Todas aquelas coisas que constituem o ordinário, o pormenor insignificante, a obscuridade, os dias sem glória, a vida comum, podem e devem ser ditas, - mais, escritas” (p. 124).

Na passagem acima, nota-se que o texto, inicialmente, promove o jogo sonoro com o fonema /r/. A alternância entre o /r/ forte, como em *terra*, e o /r/ fraco, em *era*, reforça o sentido de aspereza da terra que rompe o ar, elemento que sugere leveza. Esse trecho parece concretizar a quebra dessa leveza, já que a imagem do sol que ilumina o ar corresponde exatamente à imagem do calor que o ilumina, indicando a força do calor que quebra a cadência sonora e também a imagem da paisagem. A repetição da palavra ‘ar’ e a vírgula a uni-las sugerem que a imagem em desfazimento precisa de alguma explicação. Em “ar, ar”, vemos que o espelhamento leva, por contiguidade, a um crescente sentido de calor intenso que enclausura e encerra a potência da terra. Ou seja, a escrita de NO, por meio da função poética, aciona sentidos no leitor que se assemelham aos representados na imagem das personagens ou de seu universo de incomunicabilidade.

Então, a leitura da linguagem de NO representa, em nossa análise, a compreensão de um sentido mais amplo da gestualidade que a narrativa contém, posto que também é uma possível chave de leitura. Nesse texto peixoteano, a sucessão de gestos das personagens, de acontecimentos e de estruturas verbais sugere que há de haver algo a mais a ser descoberto no domínio expressivo do texto; a forma cifrada das estruturas em repetição, o tom lírico e dramático das cenas, das vozes de narradores que se alternam para significar algo para além desse circuito fechado.

Diante dos enigmas que a narrativa nos apresenta, algo nos parece seguro: uma das singularidades desse texto é a maneira como ele encobre e enfatiza o que se quer dizer em camadas de repetição, em que a ação não se desdobra em direção ao sentido; e como ele concretiza, em sua estrutura, a dificuldade de comunicação entre as personagens e aciona nossa própria perplexidade de compreensão diante do que não se desdobra.

Por isso, para compreender as nuances de sentido implicadas na linguagem de NO, analisaremos a representação da gestualidade das personagens, considerando o cenário onde estão, na sua espessura histórica e simbólica – o ambiente rural de Portugal –, o ponto de vista que se estabelece

a partir desse lugar e o espectro de imagens literárias que se virtualizam como hipotextos desse romance, a fim de reconhecer a tradição literária que ancora NO. Em seguida, a gestualidade da linguagem que amplia, por meio de silêncios, repetições ou espelhamentos, o campo semântico dessa estrutura literária que revela, paradoxalmente, o *pathos* e o *ethos* existentes no intervalo entre intenção, gesto e ação.

3.2. O silêncio do homem do campo: retratos do Alentejo numa perspectiva literária

3.2.1. Os sentidos estruturantes do texto

As imagens destacadas de NO são, como já assinalamos, registros de interioridades e espelhamentos de emoções. Para essa leitura, então, faz-se necessário focalizar universos íntimos que projetam sujeitos aparentemente simples, mas que revelam perfis encapsulados em complexidade, posto que são silenciados na dor e anulados na potência. Dessa forma, o campo imagético que nos interessa é aquele que cristaliza o ambiente interno das personagens, tal qual o reflexo do externo, já que os dois parecem mimetizados na imagética do texto, por isso, procuramos enfocar o dentro e o fora das personagens e, tanto quanto possível, o que está aquém e além das figuras mimetizadas.

Diante dessas considerações, é preciso verificar o que está velado no romance. A narrativa focaliza os que estão instalados em um território que, mantendo, entretanto, sua universalidade simbólica, sugere a região alentejana pela configuração geográfica e econômica, uma vez que apresenta a vastidão das planícies e montes que configuram o latifúndio, cujos proprietários estão sempre ausentes, relegando a comunidade de trabalhadores ao abandono e ao isolamento cultural.

O tipo humano característico dessa comunidade rural em abandono é retratado nas imagens de indivíduos que se esbarram ao subir e descer do monte sob o forte calor, e os que ficam no espaço delimitado pela

concentração precária de uma vila. Vê-se, no quadro geral, a representação de moradores do campo alentejano que foram esquecidos no tempo e no espaço, excluídos dos avanços sociais e históricos, e que, por isso, constituem particular interesse mítico e literário, uma vez que se assemelham a figuras atemporais e arquetípicas. O horizonte de expectativas projetado em NO expõe uma perspectiva ofuscada pela luz do sol e, talvez por isso, nela se entreveem o imprevisível e a aparente inverossimilhança, já que tudo tange a fronteira do impossível e do inexplicável.

Penso: talvez o céu seja um mar grande de água doce e talvez a gente não ande debaixo do céu mas em cima dele; talvez a gente veja as coisas ao contrário e a terra seja como um céu e quando a gente morre, quando a gente morre, talvez a gente caia e se afunde no céu. Um açude sem peixes, sem fundo, este céu. Nuvens, veios ténues. E o ar a arder por dentro, chamas quentes e abafadas na pele, invisíveis. Suspenso, como um homem cansado, ar (NO, p. 7).

Em NO, a fronteira entre o real e o imaginário está borrada no solipsismo das personagens, e esse aspecto não só potencializa o mundo fantasioso e também assustador de cada uma, como também as coloca em suspensão dramática. Assim, o isolamento delas estabelece uma clara similaridade entre o espaço no qual transitam e a interioridade de cada uma, pois, ao longo da narrativa, vê-se a figuração do espaço limitado da vila em consonância com a precariedade dos universos psíquicos revelados nas relações estabelecidas no contexto da narrativa. Ou seja, os homens estão recolhidos no vasto lugar que habitam, assim como em sua imaginação. Por isso, conhecer o lugar representado no texto é também conhecer as personagens e o que elas dizem sobre o que está ainda encoberto; a caracterização do espaço onde se passa a ação narrativa traduz o olhar daquele que conta a história, indicando que há, portanto, pelo menos um olhar que olha e vê, um ponto de vista a ser desvendado. Como declara Collot (2013), “um ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem, senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito” (p. 19).

Por isso, a caracterização do espaço, aqui, constitui-se de forma difusa, o que amplia possibilidades semânticas, pois aprofunda o universo subjetivo e objetivo das personagens, que se revezam no protagonismo solipsista da primeira pessoa. Na totalidade do texto, sabe-se que o enredo se passa no espaço aberto do monte, que se concentra no espaço da vila e que se desenrola na casa das personagens e no bar do demônio; mas há, entre esses sítios, a quentura do sol, a luz ofuscante, a vegetação que enrosca tudo e todos no caminho que os leva sempre ao mesmo lugar circunscrito pela ruralidade. Diante disso, a fronteira que delimita o espaço fica ofuscada, já que o universo das sensações se sobrepõe aos limites físicos delimitados pelas descrições físicas, e abre-se uma paisagem que abarca natureza e homem em integralidade, seja para o bem ou para o mal. Segundo Corrêa (2012):

Paisagem é uma categoria amplamente estudada pela geografia humanista e cultural, que é “calcada nas filosofias do significado, especialmente na fenomenologia e o existencialismo, é uma crítica à geografia de cunho lógico-positivista”. Ela “está assentada na subjetividade, na intuição, nos sentimentos, na experiência, no simbolismo e na contingência, privilegiando o singular e não o particular ou o universal e, ao invés da explicação, tem na compreensão a base de inteligibilidade do mundo real” (p. 30).

A partir dessas considerações, justifica-se a leitura do espaço, pois ele amplia-se para a leitura da paisagem. Ela concretiza a imagética da percepção de um ponto de vista sobre um dado momento e espaço. A paisagem é, segundo Dardel (2011, 79) a “ausência de objetivação”, visto que é a representação de um modo de ver o que está ao redor, e não o que se faz ao redor. Ela implica o gesto de representação que promove um olhar singular a ser lido, interpretado.

A paisagem é um signo, ou um conjunto de signos, que se trata então de aprender a decifrar, a deciptar, num esforço de interpretação que é um esforço de conhecimento, e que vai,

portanto, além da fruição e da emoção. A ideia é então que há de se *ler* a paisagem (BESSE, 2006, p. 64).

Desse modo, o cenário integra, por meio da imagética, experiências advindas de diferentes naturezas e supõe significados singulares, visto que é o “espaço vivido”, conforme explica Collot (2013, p. 15). Aquele que projeta a imagem imprime nela algo do que já viu e experienciou, revelando de que forma aquele espaço-tempo contribuiu para a constituição do seu próprio eu; a paisagem “é entendida como espaço objetivo da existência, mais do que como vista abarcada por um sujeito” (Besse, 2006, p. 21). O leitor, assim, pode desdobrar os sentidos advindos da tensão instaurada entre o que ele reconhece como dados intrínsecos e extrínsecos aos signos sugeridos pela paisagem:

A paisagem é o espaço do sentir, ou seja, o foco original de todo o encontro com o mundo. Na paisagem, estamos no quadro de uma experiência muda, “selvagem”, numa primitividade que precede toda instituição e toda significação (Idem, p. 80).

Se atentarmos ao cenário de NO, verificamos a pobreza e o isolamento a que estão submetidos os seus habitantes: “A barreira antes do monte mostrou-lhe o sol a levantar-se dos telhados da casa dos ricos” (p. 10), como também as condições do ambiente árido em que vivem: “O sol mantém-se lume e sol na lenta combustão do ar e da terra” (p. 9). Por meio de registros imagéticos, surgem terra e homens castigados pelo sol, aniquilados em potência e, aparentemente, sem poder de recuperação. É importante ressaltar que a paisagem é a projeção da experiência subjetiva de quem a vê, por isso, possui caráter polissêmico, um caminho de mão dupla para a interpretação, como se pode notar em: “Esta estrada é a estrada que me destrói e que me puxa. Única e última. Este caminho que não é estrada”. Ao contrapor caminho e estrada, o narrador-personagem sugere que o lugar físico por onde anda, a estrada, não indica um rumo seguro, um destino, ou caminho, que se possa almejar, e retrata sua condição íntima frente à realidade na qual está inserido.

Segundo Collot (2013), “a paisagem é o lugar de uma troca em duplo sentido entre o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza” (p. 89).

Diante disso, é oportuno que voltemos nosso olhar para as condições naturais e históricas do Alentejo. Segundo Ferreira (2001), a região é caracterizada pela fisionomia agrária intensamente modificada pela ação do homem, os chamados ‘montados’:

(...) caracteriza-se por um uso agrícola e/ou pastoril em sobcoberto de um estrato arbóreo esparso, com densidade variável, constituído por azinheiras ou sobreiros aos quais se juntam por vezes oliveiras. Os elementos interdependentes que constituem o montado estruturam-se em vários níveis: a cobertura arbórea, as pastagens, as culturas extensivas baseadas nos cereais, os pousios de duração variável (entre dois e dez anos) dando origem, periodicamente, a um estrato herbáceo ou arbustivo (os matos) que servem de pasto aos animais (ovino, caprino, porcino e bovino). Associado ao sistema de produção do montado está ligado também um povoamento rural concentrado nos montes e em compactas aldeias (p. 180).

Ao longo do século XX esse aparente equilíbrio entre forças e interesses tensiona-se, e a região passa a sofrer clara deterioração fisionômica. O antigo sistema tradicional de montado foi substituído por extensas plantações de cereais, eucaliptos ou terras destinadas às pastagens, o que acarretou significativos problemas ambientais, além de sérios conflitos entre os donos de terras, os arrendatários e os trabalhadores rurais. Assim, o cenário atual é reflexo da transformação desordenada, cuja mais significativa consequência é a desagregação da relação entre homem e terra, do ambiente e a “fragilização do sistema ou até mesmo o seu desaparecimento”. (Ferreira, 2001, p. 182)

Por isso, a paisagem rural torna-se o retrato do sofrimento e perde qualquer potencialidade de idealização, o que justificaria a perda da identidade

dos sujeitos. O cenário da terra degradada aponta para a impessoalidade e para a agressividade, sendo que, especialmente em NO, as personagens mostram-se alienadas numa subjetividade intransitiva e amalgamadas em impotência:

Quando as ovelhas, acabadas de chegar, ávidas, rasgaram o pasto com os dentes e o ar se encheu do som de restolho a ser resolvido e rasgado, sentei-me debaixo do sobreiro grande. Estendi as pernas e a cadela olhou-me com um olhar pesaroso. Um olhar melancólico que não durou mais do que o momento de um instante, um olhar que me disse tudo termina. Um olhar que me disse irás atrás do monte, como regressamos todos os dias, mas a noite parecerá mais lenta; olharás sobre o ombro as últimas voltas dos tordos no céu e desejarás nesse instante ser um tordo; sentirás as botas mais pesadas e a terra mais pesada a puxar-te para não ires. Um olhar que me disse quando chegar a hora de seguirmos as ovelhas até ao monte, não quererás levantar-te do sobreiro grande, quererás encolher os braços e as pernas e fingires que não existes e que a terra te engoliu e que já nada é responsabilidade tua. Um olhar que me disse custar-te-á atravessar a ombreira da porta de casa, olharás a noite recente a convidar-te a ser negro, a misturares-te nela e a seres, talvez uma estrela (NO, p. 48).

Atravessado pelo olhar da cadela, José se move numa paisagem de cansaço e estagnação. A ambiência na qual estão ancoradas as personagens não exprime alguma segurança ou algum sentido positivo para o enraizamento delas; antes disso, todas vivem restritas à vila e ao monte e ao seu destino inexorável, do qual se entreveem nascimento e morte e, entre esses dois acontecimentos, fados repetidos, histórias familiares repetindo infinitamente um mesmo padrão. Embora NO contenha elementos de um espaço idílico - vegetação, animais e vida em pequena comunidade -, não se pode experimentar, a partir dela, nenhuma nostalgia, já que esse espaço perdeu a conexão com suas origens e não assegura refúgio ou acolhimento. Assim, o romance passa a se configurar como um “ponto de fuga para o qual convergem

preocupações essenciais” (COLLOT, 2013, p. 188). Sua ambiência evidencia a violência em que vivem aqueles que foram arrancados de uma unidade de sentido, que vivem apartados de um suposto equilíbrio original, e essa experiência compulsória de um exílio incompreensível é o que confere o tom trágico da narrativa. As personagens estão enclausuradas num sistema de violência e morte do qual não conseguem elevar nenhum olhar que as faça perceber o mundo, e não há na paisagem qualquer registro de pertencimento, no sentido positivo de acolhimento.

Em *Galveias*, romance publicado em 2014, José Luís Peixoto volta a usar a paisagem rural como expressão da tragédia humana. Nele também se pode ver a condição rebaixada do homem na relação de interdependência de identidades que mantém com a terra:

Não podia conceber alterações na terra, por isso, em silêncio, acreditou que era ele que tinha mudado. Acreditou que aquele era o sabor da morte. (...) Em silêncio ou aos gritos, amaldiçoava o tempo que atravessava os ramos daquelas oliveiras. (...) Era como se morasse numa casa onde, todos os dias, fossem desaparecendo objetos. Durante anos, um objeto a ocupar um lugar, a torná-lo seu e, de repente, apenas a sua ausência (PEIXOTO, 2014, p. 47).

Essa sensação de perda, violação e exílio que, no fragmento acima, atravessa o sujeito também está em NO. Nas duas narrativas, a paisagem está distanciada de idealizações, do espaço de comunhão edênica; em vez disso aproxima-se da aridez do deserto ou do sertão, o que evidencia uma importante marca de ruptura de que trata o romance. O cenário abandonado, esquecido, a que nenhum olhar se volta, não raro, desde a narrativa bíblica, configura um lugar de perigo, o vazio como ausência de Deus, que facilmente se associa à presença de seu oposto, seu negativo. O deserto é o avesso do templo, a vulnerabilidade exposta aos desvios e tentações.¹⁶

¹⁶ Identificamos esse ambiente de periculosidade a partir de uma leitura de paisagem brasileira análoga:

Nota-se que em NO também há fortes traços de incivilidade gerados pelo ambiente hostil. A paisagem dessa narrativa, então, acaba por simbolizar o imponderável, pois mobiliza os sujeitos numa “moldura flexível” (CARMELO, 2012, p. 99), em que tudo é incerto. O ambiente retratado enquadra as personagens na dinâmica dos episódios improváveis, surreais, que não se apoiam no passado e tampouco no futuro, apenas se localizam em um tempo e espaço fixados na experiência do presente, onde e quando tudo é escombros de incerta origem:

Somos ruínas. Somos o que foi uma casa com gente viva e crianças a crescer, fumo na chaminé, janelas abertas nas noites de verão, e hoje é tijolos espalhados na terra e arredondados pela chuva, telhas partidas na terra, calça e terra espalhadas no soalho podre de madeira, e ervas a crescer entre as tábuas do soalho. Alguma vez teremos sido uma coisa sólida, uma casa viva? Para mim, fomos. Para a minha mulher, não sei. Nunca soube nada do que pensa (NO, p. 72-73).

A questão que se apresenta no fragmento acima sugere que, assim como a paisagem, as personagens também se mostram desestruturadas na experiência, de modo que o contato com o mundo não aciona lembranças positivas ou construtivas, tampouco gera conhecimento. “Alguma vez teremos sido uma coisa sólida, uma casa viva?” (p.73). Por meio dessa indagação, vê-se a projeção de imagens imprecisas, ou, pelo menos, inverossímeis frente à impotência inscrita nos gestos delineados no romance. As dificuldades decorrentes da terra árida perturbam as personagens que caminham entre pessoas, casas, cães, gigante e demônio; e o lugar torna-se um não lugar, ou ainda, somente a sombra ou a recusa do lugar adâmico que se possa imaginar que um dia tenha sido. Dessa forma, em NO há a dessacralização da natureza, já que ela já não promove a conexão com o transcendente. Nela, as

“No Brasil, associado a sertão, o deserto integra aqueles espaços incivilizados do ‘interior’, paisagens indomadas, ao mesmo tempo fascinantes e repulsivas, encruzilhada que gerou múltiplas e conflitantes representações e práticas.” (Almeida, Zilly & Lima, 2001 apud MENESES, 2002, p. 40).

personagens instalam-se na angústia da experiência da orfandade, como na passagem em que José se sente condenado:

(...) 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 pessoas nas paredes negras e frias da solidão sem fim. José começou a avançar para casa e os tordos, no céu pardo, não eram como um lume numa lareira, eram como um incêndio numa floresta com uma grande boca aberta a engolir troncos e ramos miúdos, folhas secas e o céu. A tarde, moribunda, entrava aos poucos dentro de José (...) (NO, p. 50).

A cena acima focalizada indica o lamento da personagem diante da passagem do tempo em direção à finitude. A vida atávica, sem presente e sem perspectivas, promove a impotência de José, assim como a da prostituta cega, de sua filha e de seus ancestrais, personagens que espelham o peso existencial a que estão submetidos, herdeiros de um anátema cuja origem carrega o sem-fundo dos mitos:

A prostituta cega não era puta, era uma mulher, triste por ser cega, que fazia favores por não poder fazer mais nada. A mãe dela tinha sido igual a ela, a avó dela tinha sido igual a ela, mas dizia-se que a bisavó tinha sido uma baronesa caprichosa que abandonara a filha entre umas balsas. Abandonara-a por ser uma menina. E ao vê-la, ainda suja do seu sangue; ao vê-la, desgostosa por não ser o menino que imaginara e a quem fornecera um enxoval completo comprado em Lisboa: ao vê-la, pela primeira vez, disse tem cara de puta. Dizem os homens que as cicatrizes de sua avó ainda traçam o ventre e as costas da prostituta cega. Diz toda a gente que os espinhos cegaram-lhe a avó, e ficaram-lhe por dentro para cegar todas as filhas que tivesse. A mãe da prostituta cega fora cega. A prostituta cega

tinha uma filha cega. Uma menina de um ano que raramente saía à rua (NO, p. 45-46).

De acordo com o que se lê acima, percebe-se que há, em NO, um rastro atávico na vida das mulheres que descendem do abandono social. Tudo começa com a baronesa que escolhe o rótulo de puta no rosto da filha e a relega à margem da sociedade. Tal condição imprime marcas no corpo das mulheres que se seguem em gerações, sempre impedidas de furar o cerco da exclusão cuja imagem aparece concretizada na cegueira, isto é, na impossibilidade de reconhecerem a si e aos outros. Essa descrição confirma o que já foi aqui ressaltado sobre o traço imagético dessa narrativa. A identificação da cadeia geracional da cegueira (e sua decorrência social na prostituição) faz emergir nas artes plásticas, a que já nos referimos, retomando o imaginário medieval presente na pintura de Peter Bruegel, especialmente na glosa de passagens bíblicas, como que a compor um *tableaux vivant* de seres miseráveis e amaldiçoados, a cumprirem uma existência de pura flagelação – haja vista a já mencionada *Parábola dos cegos*, de 1568.¹⁷

Convém reforçar que a representação do espaço é fator decisivo para a criação da identidade nacional e dos valores arquetípicos de uma cultura, conforme tratou Meneses (2002), em *A paisagem como fato cultural*. Nesse artigo, o autor revisita imagens históricas de vários países, com suas diversas topografias, e passa a interpretar o que cada uma delas sugere.

Ao analisar o deserto, por exemplo, o autor ressalta que, nas histórias bíblicas, ele funcionou como “matriz de representações que se tornaram arquetípicas” (p. 40), e que esse era a ambiência propícia para a “desolação, fome, morte, sofrimento e ação diabólica” (p. 40). Sob essa perspectiva, aproximamos a representação da paisagem rural de NO de outras expressões literárias a compor uma tradição paisagística que compreende homem e natureza; é o que se pode entrever, por exemplo, em *Húmus*, de Raul Brandão, e em *Levantado do chão*, de José Saramago, obras que parecem ancorar o que se delineia em NO. O espelhamento da representação do espaço e,

¹⁷ Anexo 2.

consequentemente, das condições de vida das personagens nessas três narrativas sobre o Alentejo sugere que há uma imagem arquetípica de esquecimento e clausura dessa região, de onde ecoam experiências de morte em vida, e de onde são projetados abismos existenciais para além do que está dito em negatividade.

3.2.2. *Nenhum olhar e outras paisagens: linhas de fuga para um único ponto de vista*

De acordo com o que já vimos até agora, a paisagem de NO delimita uma condição existencial das personagens, à qual estão condenadas. Ou melhor, ela é o resultado da interdição do olhar delas sobre essa condição. Segundo Collot (2013), “a consciência se constitui como ser no mundo e o mundo só existe para um sujeito, que se amplia enquanto o mundo se interioriza em paisagem”. (p. 83)

Sendo assim, há íntima correlação entre a representação da visão de um determinado espaço e o que ele oferece ao olhar, considerando a limitação de qualquer ponto de vista. Em NO, conforme já salientamos, as personagens circulam em espaços fortemente iluminados pelo sol, numa saturação que influencia fortemente a impressão disfórica que se tem do lugar. Isso pode ser constatado no Livro I, na passagem em que a mulher de José descreve as esculturas que a cozinheira fez com os alimentos para servir no jantar:

Quando voltámos, o almoço estava a sair. Sentámo-nos. O que comemos era uma reprodução fiel da vila, em ponto pequeno e vista do céu: o terreiro no centro, as ruas e as casas brancas. Tudo ao mínimo detalhe, a terra e as pedras das ruas moldadas em febres de porco, e o pó da terra era pimenta, e as casas eram batatas esmagadas, e os telhados eram pimentões vermelhos, e saía mesmo fumo ou vapor pelas chaminés das casas (NO, p. 62).

Vê-se que a cozinheira oferece uma dobra imagética da paisagem, não por meio do discurso descritivo, muito menos analítico do lugar; mas por meio da imagem que deve ser saboreada e deglutida pelos habitantes, como se a eles coubesse tal paisagem como alimento, de modo que as subjetividades subsistam “em assimilação” do lugar. A primitividade da cena registra o calor que caracteriza o lugar com pimenta, pimentão vermelho e vapor exalados pelos alimentos, ou seja, tudo está sob alta temperatura, tudo está sob constante presença de luz ígnea, tal qual a descrição do narrador onisciente que inicia o Livro II:

A terra era o seu silêncio a arder. O sol era o calor de um lume a iluminar o ar, ar da cor de chamas: a aura de um fogo a ser a aura da terra, a ser a luz do sol (NO, p.101).

Percebe-se, então, que o excesso de luminosidade determina a maneira de olhar o mundo, um olhar ofuscado, quase impossível. Como lembra Besse (2006), tanto a demasia quanto a falta de luz promovem efeitos deturpadores na visão:

(...) a cor se desdobra em duas impossibilidades simétricas, ela surge como lugar da visibilidade entre dois extremos que anulam toda visão: a total transparência e total opacidade. Ambas cegam. A transparência total é a pura luz, tal qual a estuda a ótica newtoniana. Mas a geometria é sem cor, ela é abstrata, invisível. O branco, registro colorido mais próximo da luz pura, é ainda ofuscamento rejeitado pelos sentidos, nele o mundo ainda não está *dado*. Inversamente, a opacidade total aniquila o olhar, fazendo-o desaparecer na obscuridade da matéria (p. 55).

Assim, a paisagem da desorientação emerge da condição existencial dos sujeitos que estão submetidos a essa geometria invisível que a tudo obscurece. E, como diz Vilela, em seu artigo *Paisagem, horizonte e destino, uma leitura de Nenhum Olhar*, de José Luís Peixoto:

Neste romance, a frontalidade e a contiguidade entre os planos superior e inferior da paisagem traduzem a onnipresença, a intemporalidade e a reversibilidade do horizonte; metaforizam a invasão dos sujeitos pela imensidão pesadíssima do existente, no qual sempre se inclui a dimensão secreta, oculta, da história latente (p.1).

Essa dimensão secreta e oculta a que se refere a autora sugere um ponto de vista paradoxal de existência em NO. Por um lado, as personagens estão presas à experiência concreta na terra, indicando uma perspectiva telúrica do olhar; mas, por outro, apontam para uma “metafísica do olhar”¹⁸ que busca, embora de forma frustrada, explicações para além da existência física (uma vez que essa não alcança um sentido), o que aproxima essa narrativa das histórias bíblicas, que buscam compensar com um sentido transcendente uma existência de contínuas adversidades. O geógrafo Dardel (2011), ao analisar a paisagem do texto bíblico, destaca a passagem 1, 5-9, do Eclesiastes:

O sol se levanta, o sol se deita, apressando-se a voltar ao seu lugar e é lá que ele se levanta. O vento sopra em direção ao sul, gira para o norte, e girando e girando vai o vento em suas voltas. Todos os rios correm para o mar, e, contudo, o mar nunca se enche: embora chegando ao fim do seu percurso, os rios continuam a correr. [...] O que foi, será, e o que fez, se tornará a fazer: nada há de novo debaixo do sol.

Nessa passagem, o texto parece localizar o ponto de vista de quem tudo sabe e vê, e do qual se pode ver tudo que há na terra, um ponto que se localiza “debaixo do sol”, de onde se podem ver os rios, o sol ou sentir o vento que sopra em uma determinada direção. Já em NO, essa perspectiva aparece anulada, como se pode observar em pelo menos três passagens: na voz de José pai, na página 7; na voz fechada na arca, na página 48; e na suposta voz de Salomão, na página 106:

¹⁸ Tomamos emprestada a expressão utilizada por Ana Luísa Vilela, em artigo citado, na passagem em que ela analisa as relações amorosas no romance.

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.

A repetição revela que a narrativa sobre um olhar anulado em sua capacidade cognitiva transita por perspectivas imaginárias, como que buscando a compensação da sua impotência. São olhares que não estão fixados em nenhum ponto, ou melhor, não estão ancorados e, por isso, não projetam nenhuma perspectiva pessoal; deslizam entre impressões e incertezas, agenciando um panorama ainda mais subjetivo, mas num grau de subjetividade que se coloca aquém ou além de uma consciência individual. Segundo Collot (2013), a paisagem de um texto é também a forma como se configura o estilo de um texto, como estão dispostos os recursos estilísticos que exprimem uma representação do universo subjetivo e sensível, já que esse arranjo mimetiza a paisagem captada por um olhar. Diz o autor:

A coerência dessa arquitetura literária, ainda que de outra ordem, é análoga àquela da paisagem percebida, uma vez que assenta sobre um ponto de vista subjetivo, que organiza os dados da experiência em estruturas portadoras de sentido (p. 59).

Assim, as repetições e as recorrências de NO espelham e concretizam o olhar saturado daquele que não atribui sentido ao que vê, que se sente desorientado, circulando em incertezas. Trata-se, portanto, de uma paisagem que concentra em si, paradoxalmente, a evidência e o enigma. Nela, as personagens caminham ciclicamente sobre seus próprios passos, e também ao redor da vila e do monte, sem que nada sofra qualquer abalo ou modificação. Ou melhor, como se a repetição dos fatos e da linguagem fosse a única certeza:

(...) a terra ardia diante dele, como havia trinta anos ardera perante o pai; as ovelhas vagas e tristes olhavam-no de lado, como havia trinta anos tinham olhado seu pai, mas isto José não sabia ou pensava sequer (NO, p. 103).

No fragmento acima, vimos que o território representa lugar de estagnação, onde os sujeitos ficam fixados, assim como fica paralisada sua condição existencial, no caso, reduzida à animalidade, na impossibilidade de tomar decisões, fazer escolhas, escolher-se. A presença ofuscante da luz e a circularidade da ação reforçam a impossibilidade de salvação ou de transcendência, trazendo à tona a imagem do espaço como metáfora do deserto existencial, anulando a potência metafísica do olhar das personagens. Essa incapacidade do olhar sequer permite que concebam essa estagnação como *pathos*, o que promove um efeito de estranhamento no leitor. Segundo Besse (2006),

a montanha é uma figura do deserto, ou seja, onde a meditação cristã colocou, há tempo, a dramaturgia da saúde da alma e das tentações contra as quais ela decide lutar, voltando as costas ao mundo e à sua urbanidade (p. 3).

Ao referir-se à “dramaturgia da saúde da alma”, o fragmento acima contribui para a confirmação de que em NO há apenas desesperança, pois, o ato de subir ao topo do monte e descer à vila não implica nenhum processo de ascese íntima, a luz não significa sabedoria e não há sinais de desejo de evasão desse lugar fadado à morte, questões que parecem residir somente para além do texto, no olhar do leitor. Assim, pode-se entrever a alegoria do entorpecimento, visto que a paisagem que se projeta a partir do olhar dessas personagens aponta para a desorientação e a estagnação delas, tudo construído na forma enigmática e obscura mais típica das “fábulas filosóficas” ou “parábolas” da Bíblia, cujas principais características são a linguagem lacônica e o uso de repetições, conforme explicita Alter (2007), em seu livro A

arte da narrativa bíblica.¹⁹ No trecho abaixo, em que José reflete sobre seu destino, pode-se notar a presença desses aspectos:

O mundo parou-se num quadro onde só posso continuar, onde o cajado só pode ficar, onde só posso continuar a esculpir uma forma neste pedaço de ramo com a navalha, onde o cajado só pode ficar a vigiar a planície como um ancião solene (NO, p. 11).

Na passagem acima, o monólogo interior de José pai comunica ao leitor uma paisagem autorreferenciada, e o quanto ele está sujeito ao que o antecede e que o engloba como elemento constitutivo; dessa paisagem que o sujeita só pode ser visto aquilo que pertence à cena. Assim, ele conta aos leitores o que seu campo de visão interioriza sobre o panorama que se desenrola ao redor, o que deixa subentendido que há outras informações que lhe escapam, já que ele é impotente diante da limitação de seu ponto de vista. É como se ele estivesse preso a uma moldura, dispondo apenas dos objetos do quadro e dos gestos pré-determinados também por ele. A cena enquadra uma experiência ao mesmo tempo dinâmica e estática, como nas representações artísticas do *tableaux vivant*, a que nos referimos, em que a ação dos sujeitos representados se limita à cena pintada e ao espaço cabível nas dimensões da tela. No fragmento acima citado, essa limitação parece reforçada pela repetição da palavra 'onde', já que o vocábulo indica o lugar em que se dá aquilo que se quer indicar ao observador.

Collet (2013) assegura que toda paisagem afirma figuras percebidas na mesma medida em que eclipsa outras, pois as imagens estão dispostas em planos imagéticos e em perspectivas de enquadramentos. Para exemplificar isso, cita a obra de Patinir, artista espanhol do final do século XV. Um aspecto importante na arte desse artista é a disposição de várias cenas num mesmo quadro, o que favorece a leitura em perspectiva, sendo que há um plano central que fixa o olhar do leitor, mas há também outros que indicam planos

¹⁹ Segundo Alter (2007), a Bíblia apresenta, principalmente no primeiro testamento, narrativas que são tratadas como histórias, isto é, “como fatos que realmente se deram e que tiveram alguma consequência importante para o destino da humanidade”(…), ou narrativas estilizadas que se aproximam de “fábulas filosóficas” ou “parábolas” (p. 58-59).

mais afastados,²⁰ cujas temáticas ampliam a semântica do quadro, como se pode ver em *Paisaje com san Cristóbal*.²¹

Se considerarmos a composição imagética de NO, é possível afirmar que essa narrativa também cria perspectiva ou planos diversos, pois apresenta um mesmo episódio sob o ponto de vista de diferentes narradores, projetando o fato em desdobramentos, ou ainda, em espelhamentos que prolongam ou estendem lacunas de sentido e sugerindo as dobras de uma fábula filosófica ou de uma parábola. Para ilustrar esse *modus operandi*, destacamos um dos episódios em que isso se dá - o momento posterior à surra que o gigante dá em José, no Livro I. Na página 12, há o primeiro retrato do estado de José feito pela voz do narrador onisciente:

Sobre a terra, o corpo abandonado de José estava um arbusto ou uma pedra ou outro corpo que o vento leva aos poucos. O cantar dos pardais e dos grilos e das cigarras ia-se aproximando. José olhava diretamente o sol. Na mão, segurava ainda a navalha aberta.

Logo em seguida, surge a voz do próprio José:

Talvez se tenha levantado mal uma brisa e as folhas dos sobreiros tremam agora, como mãos de velhos. Sinto o meu corpo enxovalhado, fazer os altos da terra; o meu corpo estendido, submerso nas ondas paradas da terra. Talvez os pássaros e os bichos tenham retornado agora, para me verem. Vejo o sol diante de mim, como um deus a circunscrever-me com raios de luz ou de morte. Penso (p. 12).

O próximo relato é de Gabriel, primeiro personagem a avistar José surrado:

²⁰ No Renascimento, era comum a colaboração de outros artistas na elaboração de um quadro, o que promovia a sobreposição de cenas em um mesmo quadro, conforme está relatado no guia da exposição de Patinir no Museu Nacional do Prado, em Madrid, de 2007.

²¹ Anexo 3.

Quando o encontrei, estava como morto. Tinha o pescoço torcido num trejeito sem vontade e o seu corpo, estendido pela terra, era como uma pedra que ali tivesse nascido, parada, e moldada por um estranho capricho com a forma exacta de um homem. (...) O José, como morto, continuava, de olhos vidrados, muito abertos, a fixar o sol (p. 14).

Há, ainda, o relato da mulher de José, que sintetiza o que vê na imagem do marido:

E o José, que agora está como morto, mas que não morreu, porque conheço o cheiro da morte, tão diferente dos olhos de vidro a cismar uma condenação (p.22).

Nesse jogo de vozes e de espelhamento da cena, vê-se que o tempo da narrativa está em descompasso com o devir, ou seja, há um prolongamento no relato que desdobra o sentido ou o não sentido do viver, sugerindo que as personagens estão enclausuradas continuamente em um mesmo tempo e espaço, seguindo em direção à mesma condenação, ou seja, à morte. A negatividade inscrita nos fragmentos acima ocupa o espaço vazio deixado pela impotência das personagens em seu contexto, insinuando que elas estão estagnadas de forma simbiótica, isto é, homem e terra aparecem amalgamados em episódios desdobrados para representar a vida rasa que, presa à terra, é cegada pelo sol. Essas personagens, em seu ambiente, perdem a referencialidade humana (isto é, criativa e interpretativa do simbólico) no ato contínuo da sobrevivência, tal como se pode perceber nas palavras ecoadas pela arca:

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 (p. 23).

As palavras da voz fechada na arca repercutem a voz de ancestrais que acumularam experiências. Entretanto, nesse eco ressoa apenas a incerteza e a

ilogicidade da experiência humana, pois o homem e a terra onde pisa se amalgamam no caos, na desordem. Em vão, a voz narrativa apela por respostas ou justificativas, ou ainda, por alguma filosofia ou transcendência. Assim, a paisagem de NO torna-se um lugar de compulsório enraizamento de subjetividades emergidas do caos, ou ainda, a representação de um lugar onde há condições ideais para a recriação do caos original. Segundo Dardel (2011):

Há uma experiência concreta e imediata onde experimentamos a intimidade material da “crosta terrestre”, um enraizamento, uma espécie de *fundação* da realidade geográfica (p. 15).

Para o autor, essa experiência ocorre num espaço telúrico, onde se pode ter algo de “inumano (...) um mundo *contra* o homem” (p. 16). A relação que se estabelece entre José e o espaço exemplifica a assimilação caótica dessa dimensão telúrica à qual nos referimos:

Olho o sol de frente. O tronco do sobreiro grande funde-se devagar com as minhas costas e transforma-me em madeira. A terra funde-se devagar com as minhas pernas estendidas e transforma-me em terra. Olho o sol de frente. O meu olhar é o sol (NO, p. 158).

A principal característica desse ambiente é a materialidade e, por isso, “impenetrável em seus mistérios” (2011, p. 16). No caso de NO, a gestualidade de José indica que ele vive ‘com’ e ‘na’ terra, sob o signo da impenetrabilidade, pois desconhece qualquer motivo que justifique a culpa que parece condená-lo a uma existência de expiação. No obscurantismo em que vive, José perpetua experiências relativas à negatividade do ser que não se escolhe, à violência e à impotência:

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. Atrás da terra, surge o grande rugido do silêncio (p. 11).

Em “atrás da terra”, subsiste algo que antecede o olhar da personagem e que ele não supõe conhecê-lo, visto que somente o silêncio ressoa desse espaço escondido. Ao usar a preposição ‘atrás’ no lugar de ‘sob’ ou ‘além’, o narrador projeta uma espacialidade em desdobramento, cuja perspectiva cênica parece ultrapassar e desautorizar o ponto de vista objetivo da realidade empírica, tal como já fora anunciado no fragmento já destacado nesse texto:

Penso: talvez o céu seja um mar grande de água doce e talvez a gente não ande debaixo do céu mas em cima dele; talvez a gente veja as coisas ao contrário e a terra seja como um céu e quando a gente morre, quando a gente morre, talvez a gente caia e se afunde no céu (NO, p. 7, 48, 106).

Ainda nessa passagem, no oxímoro “rugido do silêncio” há uma realidade mágica no interior da terra que coloca o homem em condição desconfortável, pois supõe uma presença anímica no cerne da terra que não revela nada de si. Assim, a paisagem é dotada de uma potência transcendente que, ao invés de proteger ou explicar sentidos obscuros aos sujeitos, coloca-os em condição de precariedade, ou sob outra forma, dessacraliza essa força anímica que, segundo a explicação judaico-cristã, era a própria força criadora de Deus. Segundo a Gênese:

1.Quando Deus iniciou a criação do céu e da terra, 2.a terra era deserta e vazia, e havia treva na superfície do abismo, o sopro de Deus pairava na superfície das águas, 3. e disse Deus: “Que a luz seja!” E a luz veio a ser (BÍBLIA, 1996, p. 11).

A aproximação entre a paisagem de NO e a do texto bíblico reforça o sentido de desorientação ao qual nos referimos, pois explicita a ausência de um ente sagrado, no espaço diegético, que atue como protetor e transformador do caos. Nesse romance, essa condição de sub-existência na qual vive o homem parece ser o *leitmotiv* estruturante da narrativa, já que ela norteia todas as cenas que instituem os sujeitos como paisagens de estagnação.

É importante ressaltar que essa passagem bíblica aponta outro paradoxo evidenciado por essa aproximação. O fragmento do livro da Gênese apresenta reiteradamente atos cosmogônicos em que se pode verificar a força elocutória da palavra de Deus: “e disse Deus:”; o verbo de elocução associado aos dois pontos que antecedem as palavras Dele delineiam um gesto de linguagem que, no conjunto das repetições, afirmam o Seu poder sobre aqueles que O ouvem. Da mesma forma, o poder da palavra de Jesus está inscrito nos diversos relatos dos Evangelhos do Segundo Testamento; todos os relatos dos evangelistas reforçam o poder elocutório do mestre. O primeiro evangelista a destacá-lo é Mateus quando, na Parábola do semeador, dá voz a Jesus, que diz: “Por isso lhes falo por parábolas; porque eles, vendo, não veem, e, ouvindo, não ouvem nem compreendem” (BÍBLIA, 2005, Segundo Testamento, p. 17). A partir dessa inscrição, ao relatarem as conversas do mestre como o povo, especialmente as que têm cunho parabólico, reforçam a força do gesto do mestre: “Jesus, porém, lhes disse:” (Mateus. 12. 16, p. 20), “E disse-lhes:” (Mateus. 19-20. 4, p. 26), “E dizia:” (Marcos, 4-5, 30, p. 47), “Tornou pois Jesus a dizer-lhes:” (João. 9-10. 7, p. 129).

Em NO, há também uma gesta verbal, mas sob outra forma e sentido, que recupera somente a sombra do texto bíblico, pois as personagens manifestam, em reiteradas vezes, seu monólogo interior com a forma “Penso:”. A partir desse enunciado, a intenção comunicativa restrita à expressão de um sujeito que fala somente a si. Nesse ato de comunicação intransitiva, o enunciador está encerrado em seus pensamentos e estagnado em suas próprias impressões, esse circuito interno e fechado é a única fonte de observação para explicar o que vive e sente. Assim, podemos supor que essas personagens se assemelham àquelas para quem Jesus falava em parábolas, “porque eles, vendo, não veem, e, ouvindo, não ouvem nem compreendem”. Ou seja, estão ensimesmados na desorientação.

A aproximação entre as narrativas, a literária e a bíblica, promove outros espelhamentos, como se pode observar no léxico (cajado, ramo, ovelha, rebanho, pastor, julgamento, castigo), e na onomástica (Moisés, José, Elias, Gabriel, Salomão, Rafael, Judas). Assim, estamos diante de um texto que traz

indícios da narrativa bíblica ao mesmo tempo em que a turva, o que reforça o seu caráter enigmático, já que essas palavras parecem abandonar a referência mítica e se põem à deriva. Para reforçar esse enigma, essas 'sombras' conjugam-se às vozes dos diferentes narradores, produzindo uma cadeia de impressões que não esclarecem nada a respeito do sentido das experiências das personagens que estão em um circuito fechado de tempo e de espaço. Nessa obscuridade dos significados, há o inevitável retorno a acontecimentos dramáticos, destituídos de uma causalidade *visível*.

É importante ainda reforçar que a constante mudança de narradores também intensifica a espessura dramática do romance. Ela apresenta ao leitor distintas visões sobre os acontecimentos, além de explicitar a forma como cada personagem abstrai experiências comuns que são confrontadas com a visão do narrador onisciente. Segundo Suelotto (2012), "esse narrador observador é convocado nos momentos de crise com o intuito de descrever, da forma mais neutra possível, determinados acontecimentos" (p.62). A respeito desse aspecto estrutural do romance, a pesquisadora afirma:

Ao final, o que teremos será um palimpsesto, o produto dessa soma, o resultado de uma série de interpretações que confrontam ideologias convergentes ou polêmicas (p. 45).

Ao destacar o palimpsesto como marca identitária dos dois romances referidos pelo título de sua tese, a autora assinala o valor dos rastros perceptíveis de outros estilos ou autores, fazendo supor que em NO há uma 'paisagem literária'²² a ser desvendada, dada a recorrência de temas, de imagens e de subjetivações que parecem ecoar impressões de um emissor e de um receptor em confluência, já que a principal condição para a efetivação da paisagem é a existência daquele que recorta a 'cena' e a daquele que lhe atribui significado. Segundo Collot (2013), ela "depende, ao mesmo tempo, do real e do imaginário, de uma percepção e de uma construção, do objetivo e do subjetivo" (p. 56).

²² Usaremos a expressão cunhada por Michel Collot no livro *Poética e filosofia da paisagem*, editado pela Oficina Raquel Editora, em 2013.

Sendo assim, vemos que a leitura da paisagem da qual falamos até agora exige a observação do que foi percebido e materializado pelo autor, mas também a observação da forma como ele dispôs essa percepção em arranjo de linguagem, considerando que ele faz ressoarem outros arranjos anteriormente internalizados. A partir desse pressuposto, é possível identificar em NO certos motivos e temas que parecem repercutir redes literárias que ancoram essa narrativa ao mesmo tempo que estabelecem o comando de um ato inventivo, que cria e recria ao mesmo tempo o romance em questão. Sob esse ponto de vista, Collot (2013) sugere um procedimento de leitura muito delineado:

O papel da crítica consiste, então, em “ler, ou melhor, em seguir o trajeto de uma significação original através do jogo de certas formas reagrupadas²³” (p. 59).

Diante dessa consideração, é oportuno observar com mais atenção a aproximação que fizemos entre NO e o texto bíblico, já que ela pode revelar sentidos obscurecidos no jogo de afirmação e negação do texto apagado.

Nas duas partes do livro, os protagonistas têm o mesmo nome, José, nome carregado do simbolismo religioso da paternalidade. Por isso, ao lê-lo, parece impossível ao leitor não resgatar a figura do carpinteiro pai terreno de Jesus, cuja função importante na história bíblica é abnegar-se para que o filho de Deus venha à terra. Assim, por analogia, uma ponte se estabelece entre os protagonistas de NO e o personagem bíblico, sugerindo antecipações no ato da leitura e inferências das possíveis características das personagens literárias. Suelotto (2007), em sua dissertação de mestrado, já tratou dessa e de outras pontes entre o texto de José Luís Peixoto e a *Bíblia*:

Em *Nenhum olhar*, isso ocorre inúmeras vezes desde o aproveitamento dos nomes das personagens que, sem exceção, remetem a figuras de grande importância nas Sagradas

²³ A citação é referida como parte da introdução do livro *Études sur le romantisme*, de Jean-Pierre Rixhard, Seuil, 1970.

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 pela 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 (p. 70).

Dessa forma, NO contém as marcas, mesmo que riscadas, do texto bíblico no conjunto de suas personagens, ou seja, designa a *Bíblia* como um arquigênero ou arquétipo da tradição narrativa portuguesa a que se vê alinhado. Essa ressonância coaduna-se à mundividência judaico-cristã que catequizou o Alentejo, a ponto de instalar em Évora um dos tribunais do Santo Ofício, marca que inevitavelmente se imprime a qualquer leitura que se faça dessa região.

Ao aplicar o termo arquétipo aos estudos literários, Jenny (1979) afirma ser um “gesto literário” que se pode abstrair como “constante” e que “face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão” (p. 5) em relação à obra anterior.

Gerárd Genette (2010), em *Introdução ao architexto*, explica que desde Platão e Aristóteles os ‘modos de enunciação dos textos’, categorias linguísticas de produção textual, contribuem para a compreensão dos gêneros; eles classificam as “formas naturais” (p. 78) de enunciação, usadas na comunicação cotidiana, em oposição às formas “propriamente literárias” (p. 79). Se os modos se referem à produção natural dos discursos em diferentes situações sociais, os gêneros revelam intencionalidades estéticas consolidadas originalmente pela lírica, a épica e o drama. Dado o aspecto inaugural desses gêneros, pode-se afirmar que eles se tornam uma “espécie de arquigênero” a ser utilizado ou transmutado até hoje na produção de textos literários, posto que “todo o gênero pode conter sempre gêneros vários” (p. 80).

É importante ressaltar que as transmutações desses gêneros fundantes ocorreram e ainda ocorrem por consequência de movimentos históricos e culturais, o que nos leva a entender o caráter dinâmico e tensivo das classificações. Assim, se um quadro social propiciou o uso ou a modificação de um determinado gênero, nada impede que ele venha à tona, de forma coincidente ou transgredida, em momentos históricos e culturais, cujo apelo existencial é o mesmo do passado. Nesse sentido, supomos que NO problematiza, principalmente por meio da onomástica, as questões existenciais, éticas e morais propostas no texto bíblico, mas também a maneira como esse discurso está expresso no texto original, configurando-se como outra chave de leitura.

Em seu livro *Palimpsestos*, Genette refere-se ao arquiônimo como uma categoria que pode ou não registrar as marcas de um gênero consagrado anteriormente, conforme as condições do contexto de produção, pois “em nada diminui sua importância: sabe-se que a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o ‘horizonte de expectativa’ do leitor e, portanto, da leitura da obra (p.16). Assim, o que podemos apreender é que possivelmente encontraremos rastros de gêneros arquetípicos, mas que eles ficarão apagados na percepção direta do leitor. Segundo Genette (2010):

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através de leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (p. 5).

Segundo Pinho (2012), o apagamento pode ser percebido na dessacralização das personagens que recebem nomes bíblicos. Segundo a autora,

as personagens de José Luís Peixoto parecem viver alheias ao sagrado e o seu desfecho assemelha-se ao castigo do Senhor, que assim pune, havendo “trombetas” de fogo e dias de muito calor que pressagiam a aniquilação da humanidade. (p. 32)

No caso de NO, não há como negar a percepção das ‘pegadas’ deixadas pela *Bíblia*. Como esse primeiro texto está indiciado em forma de eco, há um gesto de escrita que confirma a ideia proposta no título, visto que as representações de José personagem não correspondem ao José bíblico, como se pode notar na passagem em que a personagem pensa no filho: “dir-te-ão que o teu pai levou uma sova e que levou outra sova, e terás vergonha de mim” (p. 56). Tem-se um arquétipo ecoado, mas negado imediatamente; um anúncio que frustra o próprio horizonte de expectativas que a memória do leitor projeta.

Já a Bíblia, uma vez considerada como narrativa inaugural de uma cultura, deve ser considerada, também, conforme seu contexto de produção. De acordo com Alter (2007):

Os escritores bíblicos têm consciência constante de estar contando uma história no intuito de revelar a verdade imperativa das obras de Deus na história e das esperanças e debilidades de Israel (p. 78).

Segundo Frye (2004):

(...) a Bíblia parece mais uma pequena biblioteca do que um livro de fato: parece mesmo que ela veio a ser pensada como *um* livro apenas porque para efeitos práticos ela fica entre duas capas (p. 11).

Então, esse grande livro não tem somente a função de explicar a criação ou contar a evolução da humanidade na terra; também pretende moralizar os leitores e fazê-los refletir sobre a vida sob a perspectiva divina. Por isso, ao lado da representação da história ancestral, há também pequenas fábulas, alegorias curtas que promovem reflexões filosóficas: as parábolas. É importante ressaltar que os episódios históricos predominam na bíblia hebraica, o chamado Velho Testamento, mas há exceções:

As figuras de Jó, cuja evidente estilização aproxima-o de uma fábula filosófica (daí o ditado rabínico de que ‘não houve uma criatura como Jó; ele é uma parábola’), e de Jonas, que lembra, com seus exageros satíricos e fantásticos, uma ilustração alegórica da vocação profética e da universalidade de Deus (ALTER, 2007, p. 59).

Essas narrativas relativamente curtas, de caráter enigmático, encobrem mensagens significativas a serem decifradas e compreendidas na sua amplitude, visto que têm por objetivo expandir a visão profética e transcendente da Palavra, da verdade universal e atemporal. Nortoph Frye (2004), ao estudar a linguagem bíblica, ressalta:

Os eventos descritos na Bíblia são, no dizer de alguns eruditos, “eventos de linguagem”, trazidos até nós apenas por palavras; e são as próprias palavras que guardam o sentido de autoridade, não os eventos que descrevem. A Bíblia significa literalmente o que ela diz, nada mais, nada menos, mas pode significar o que diz apenas sem nenhuma referência primordial com algo fora do que diz. Quando Jesus diz (João, 10:9) “Eu sou a porta”, a afirmação diz literalmente o que diz e nada mais e nada menos, mas não há nenhuma porta fora do versículo de João para que possamos apontar. E, quando o livro de Jonas diz que Deus providenciou um peixe enorme que engolisse o profeta, não há nenhum peixe enorme que deva entrar na estória de fora dela. Podemos até dizer que mesmo a existência de Deus é uma

inferência da existência da Bíblia: no *começo* era o Verbo (p. 88).

Essas referidas histórias, dado seu caráter ficcional e enigmático, delineiam uma vocação para a exploração de sentidos que exige do leitor uma postura reflexiva e investigativa, uma atitude hermenêutica frente ao texto, e é nesse ponto que parece haver uma aproximação possível entre NO e os textos parabólicos. A leitura das parábolas exige do leitor um esforço duplo, na medida que ele não só precisa compreender a fábula contada pela narrativa, mas também deve interpretar seu conteúdo filosófico, pois somente assim se realiza a intenção comunicativa do texto parabólico. Quanto à leitura de NO, vê-se que a insistência na negatividade, instalada no título, está materializada no estilo imagético do texto, visto que as personagens estabelecem, por meio da repetição, quadros e enunciados que esgotam os sentidos e apontam relações impotentes; entretanto, isso parece indicar um sentido submerso, algo que só pode emergir sob o comando de um leitor curioso e inquiridor, capaz de trazer à tona outras paisagens escondidas, cujo sentido precisa ser desvendado pelo gesto interpretativo.

3.2.3. A convergência entre paisagens

Criar um texto “pessoal” somente será possível quando houver ampliação da consciência, quando houver melhor compreensão de si mesmo perante o que se constrói como seu, quando houver superação da consciência falsa (SILVA, 2011, p. 24).

Visto o caráter peculiar tanto do leitor quanto da leitura que NO evoca, faz-se necessário delinear seus contornos e refletir a respeito deles na dinâmica que aqui estabelecemos frente ao romance. Para tanto, visitamos o conceito de *leitura* contemplado no método hermenêutico de Paul Ricoeur

(1989) assim como a figura do *leitor* que se coaduna com a atitude hermenêutica à qual nos referimos acima.

Segundo o autor, a leitura é um processo dialético, em que cabe ao leitor “trazer para o discurso aquilo que, em princípio, se dá como estrutura” (1989, p. 362). Nessa dinâmica, ele deve considerar a tensão contida no texto,²⁴ já que este abarca ou confronta signos, símbolos, linguagem e representações de contextos culturais que colocam o leitor em confronto consigo e com o próprio texto, apontando um processo interpretativo capaz de promover a ampliação do seu próprio universo. Para o filósofo:

Não há compreensão de si que não seja *mediatizada* por signos, símbolos e textos; a compreensão de si coincide, em última análise, com a interpretação aplicada a estes termos mediadores (RICOEUR, 1989, p. 40).

Por isso, o leitor de quem falamos busca explicar o sentido das estruturas que organizam a narrativa, assim como compreender as referências e a linguagem presentes nela; é capaz de apreender essa linguagem em uma atitude autorreflexiva que se materializa na expressão de sua interpretação. Ao registrar tanto o que foi apreendido no texto quanto o que foi percebido para além dele, o processo de leitura realizado por esse leitor único indica que *compreender* implica *explicar* o objeto numa dinâmica que projeta o texto e, concomitantemente, os recursos que o leitor mobiliza para a leitura.

É preciso ressaltar que, para a realização desse processo, o mesmo adotado por este estudo, o leitor deve conscientizar-se de que está, *a priori*, fora do texto; que é um ente externo, ou melhor, uma voz subjetiva e contextualizada num espaço-tempo determinado e que, ao reconhecer o texto como um *evento* fora de seu campo imediato de percepção, precisa interpretá-lo em toda a sua dimensão histórica, dando atenção a toda suposta

²⁴ Ricoeur refere-se a texto como “todo o discurso fixado pela escrita” (RICOEUR, 1989, p. 141), sendo que discurso “é uma sequência de frases, é feito de frases e é maior que uma frase, por isso, ao codificá-lo, buscamos compreender o gênero e o estilo, isto é, apreender o *acontecimento* e o *sentido* por ele apresentados” (SILVA, 2011, p. 20).

referencialidade,²⁵ mesmo que ela não seja dada de forma imediata, isto é, apesar de seu elevado grau de ficcionalidade, da potencialidade de sua função poética em detrimento da referencial.

Esse enfrentamento pressupõe que o lugar de onde fala o leitor seja distanciado do “mundo do texto”, que ele tenha uma visão panorâmica, pois somente assim a leitura pode promover uma autêntica relação de ipseidade e alteridade, permitindo que ele reconheça o que o texto oferece à leitura, e também, que vivencie algum atravessamento, ou, conforme palavras de Ricoeur (1989), uma “fusão de horizontes” (p. 106). Segundo o autor:

Devemos a Gadamer esta ideia muito fecunda de que a comunicação à distância entre duas consciências, diferentemente situadas, se faz graças à fusão dos seus horizontes, quer dizer, do ajustamento das suas miras sobre o longínquo e aberto. Mais uma vez, se pressupõe um fator de distanciação entre o próximo, o longínquo e o aberto. Este conceito significa que não vivemos nem em horizontes fechados, nem num horizonte único. Na mesma medida em que a fusão dos horizontes exclui a ideia de um saber total e único, este conceito implica a tensão entre o próprio e o estranho, entre o próximo e o longínquo; o jogo da diferença é, assim, incluído na comunhão (Idem, p. 106).

Logo, o espelhamento entre o encontro dos universos do leitor e do texto corresponde ao resultado da dialética da leitura que, embora em um primeiro momento promova a *distanciação*,²⁶ também convida o leitor a entrar em cena

²⁵ Ao discorrer sobre a hermenêutica, Paul Ricoeur destaca a importância dessa questão, posto que ela define os procedimentos desse método. Segundo o autor, não se pode olhar o objeto como se ele tivesse um fim em si mesmo, ou melhor, como um objeto de linguagem voltada a si, tal como consideravam os estruturalistas. Para ele, o texto literário é o resultado da tensão entre o que se está previamente colocado pelo mundo da cultura e os desvios desse saber prévio que o autor promove em sua obra, pressupondo que cabe ao leitor, no ato da interpretação, explorar o universo de significação anterior e também possíveis relações inéditas que esse objeto promove. Assim, o texto se realiza no processo heurístico de leitura que o “re-descreve” como linguagem poética (RICOEUR, 2006, p. 178) na medida em que investiga seus sentidos e referências. “O sentido *é o que* um enunciado diz, a referência *é* aquilo *sobre o que* ele diz. O que um enunciado diz é imanente a ele – é seu arranjo interno. Aquilo de que trata é extralinguístico. É real na medida em que é expresso pela linguagem: *é o que é* dito sobre o mundo (Idem, p. 173).

²⁶ O autor utiliza esse termo para nomear a atitude hermenêutica referida no ensaio “A função hermenêutica da distanciação”, presente em *Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II*, de 1989.

com sua subjetividade, na medida em que o texto evoca imagens que o fazem participar ativamente da criação de significados. Ao oferecer-se em imagens e evocar outras, a *imaginação*²⁷ do receptor é acionada, sugerindo *empatias* ou mesmo *inovação semântica* (Idem, p. 213); no face-a-face, o leitor pode apropriar-se de novas subjetivações ao deslocar-se em direção a novos paradigmas de representação, expandindo sua capacidade imaginativa. Para o filósofo, “imaginar é, em primeiro lugar, reestruturar campos semânticos” (p. 218).

Entretanto, é preciso reforçar que esse suposto novo paradigma não está necessariamente oferecido pelo texto. Ele é resultado do confronto entre a subjetividade do leitor e o “mundo da obra” que, convocados no ato dialético da leitura, suscitam outras interpretações possíveis sobre si, sobre o texto e sobre o mundo, interpretações que apontam para experiências inéditas e contextualizadas no tempo histórico. Ou seja, a *chave* não está nem no texto, nem no leitor, mas no ato dialético da leitura, que desloca subjetividades, conforme esclarece o filósofo:

Aquilo de que eu, finalmente me aproprio, é uma proposta do mundo; esta não está *atrás* do texto, como estaria uma intenção encoberta, mas *diante* dele como aquilo que a obra desenvolve, descobre, revela. A partir daí, compreender é *compreender-se diante do texto*. Não impor ao texto a sua própria capacidade finita de compreender, mas expor-se ao texto e receber dele um si mais vasto que seria a proposta da existência, respondendo da maneira mais apropriada à proposta do mundo. A compreensão é, então, exactamente o contrário de uma constituição de que o sujeito teria a chave. Seria, nesta perspectiva, mais justo dizer que o *si* é constituído pela “coisa” do texto (Idem, p. 124).

²⁷ Ricoeur (1989) define a imaginação como um fenômeno que acontece na “esfera da linguagem” (p. 213) e, por isso, comenta que ela deve ser observada no âmbito da relação entre objeto-imagem e seu referente, posto que há, no desenrolar do processo imaginativo, variantes na aproximação ou distanciamento da imagem criada ao seu objeto. Assim, ele estabelece intrínseca relação entre as teorias da imaginação à teoria da metáfora. “Ela [a semelhança] consiste na aproximação que subitamente anula a distância lógica entre campos semânticos até aí afastados para originar o choque semântico que, por sua vez, suscita a chama de sentido da metáfora” (p. 218).

Assim, a “coisa” do texto, à qual se refere o autor, não é algo dado ou uma instância fixa, mas algo móvel, feito de deslocamento das estruturas subjetivas em jogo tensional, já que ativa processos imaginativos e reflexivos sobre o que se lê, cujo resultado parece ser algo muito além de uma “leitura ingênua ou supostamente neutra da realidade” (SILVA, 2011, p. 23), mesmo que essa “coisa” se apresente estranha aos sentidos. Assim, diante de um texto ficcional altamente imagético, tem-se que:

A leitura é o *pharmakon*, o “remédio” pelo qual a significação do texto é “resgatada” do estranhamento da distanciação e posta numa nova proximidade. Proximidade que suprime e preserva a distância cultural e inclui a alteridade na ipseidade (RICOEUR, 1976, p. 55).

O que se pode ver, assim, é que o gesto da leitura em profundidade, se não salva o leitor do obscurantismo do mundo, coloca-o num lugar em que lhe são visíveis distintos horizontes, posto que ele é colocado em confronto com estranhamentos e representações em devir, o que lhe dá condições de refletir e de se apropriar de um discurso ressignificado frente ao mundo.

O romance de José Luís Peixoto parece convocar o perfil do leitor delineado por Paul Ricoeur, visto que, ao longo do texto, surgem espaços abertos à presentificação. Como exemplo disso, citamos as várias vozes que fazem digressões sobre sua própria condição no universo caótico em que estão inseridos. Ao lançarem mão reiteradas vezes do verbo de elocução “Penso:”, prolongam e reverberam o sentido dessa reflexão, ultrapassando o limite ficcional e convocando o leitor à mesma digressão. Assim, embora as duas partes de NO apresentem uma estrutura hermética e encerrem o enredo com a concretude da morte, há uma inegável abertura para o chamamento reiterado à reflexão. Dessa forma, a leitura de NO parece convocar o leitor à reflexão sobre a realidade projetada, como também à autorreflexividade, pois o faz mobilizar recursos advindos de sua experiência de leitura e de sua visão de mundo.

Tal gesto de leitura, destacamos a passagem do Livro I em que essa convocação se faz perceptível. Ali, José relata a agonia e morte de seu pai e, ao relembrar passagens da infância e da juventude, por meio do discurso indireto livre, faz digressões, mistura lembranças e discursos e sua voz estabelece um gesto literário que amalgama vozes, acentuando-se a indefinição, já que não se sabe imediatamente quem fala. No longo trecho em que esse solilóquio acontece, há uma pergunta aparentemente desassociada de todas as vozes: “Julga que sou um endireita de olhares?” (NO, p. 20). A aparente descontextualização da pergunta e seu tom assertivo parecem indicar que ela é feita pela totalidade da narrativa ao leitor que busca reconhecer o sentido do livro em seu conjunto de vozes; a questão parece dirigir-se ao interlocutor imediato – o leitor -, lançando-lhe uma interrogação sobre o sentido que ele potencialmente atribui à narrativa como um todo. Ou seja, o texto coloca o leitor em xeque.

Nessa perspectiva, surgem imagens que convergem em (auto)reflexão, pois apresentam paisagens de estagnação e de incomunicabilidade, além de marcas de discursos literários alheios, que problematizam a condição de devir dos sujeitos representados, bem como a condição do leitor que se vê em espelhamento. Assim, o texto em questão abre-se como um emaranhado de vozes que, em sua interioridade, aponta para algo que está no interior de outros textos e também latente no discurso do leitor, sugerindo uma dialética de leitura que pode favorecer, potencialmente, significações singulares para o que está além do próprio texto. NO dá-se à imaginação do leitor, posto que ativa aquilo que pode romper com o hermetismo da estrutura textual e promover atravessamentos de sentidos.

Seguindo esse movimento de leitura, pode-se reconhecer, em NO, outros discursos sobre a paisagem alentejana, dos quais despontam contribuições para a configuração imaginária do lugar e, mais precisamente, para a leitura subjetiva dessa paisagem presente no texto. O primeiro que se pode entrever é “Olhão”, que compõe *Os Pescadores*, de Raul Brandão, em que o narrador-personagem decompõe os aspectos físicos do lugar:

Tenho de atravessar o Alentejo isolado e concentrado, para chegar ao Algarve. É uma província farta, mas a aparência esquelética, a árvore triste a que arrancam a pele em vida, o monte solitário, meteram-me sempre medo. É a terra do ódio. Tudo em que a gente põe a vista é duro e hostil. Ainda o Alto Alentejo quer sorrir – mas o sorriso fica em meio, reservado e triste. Os pinheiros mansos agrupam-se e conversam baixinho uns com os outros para fugirem à solidão do deserto... No Baixo Alentejo, porém, os sobreiros, a cor da terra esfarrapada, o céu esbranquiçado, as lascas, de pedra que reluzem como vidros negros e polidos, enchem a alma de monotonia e pesadelo. Uma grande fumarada levanta-se no fundo do deserto... (In: NEMÉSIO, 1978, p. 113).

No fragmento, o retrato da paisagem rural se configura como o espaço da desolação, assim como em NO. Com o forte calor, a natureza transfigura-se em hostilidade, e o ambiente remete a vida às condições do deserto, indicando a penúria física e existencial a que as personagens estão submetidas. O espectro dessa imagem telúrica parece refletida em NO: “a terra era o seu silêncio a arder. O sol era o calor de um lume a iluminar o ar, ar da cor de chamas: a aura de um fogo a ser a aura da terra, a ser a luz e o sol” (p. 101). Por meio desse cotejo, é possível notar que os dois textos apontam a cegueira provocada pelo excesso de luz; entretanto, em NO, essa questão surge como mote para a escrita, assim como objeto de autorreflexão:

(...) 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 (NO, p. 44, 47, 102, 118).

É importante ressaltar que essa incerteza está presente em quatro passagens da narrativa, assim como outras proposições existenciais que se repetem, todas iniciadas pelo verbo “Penso” seguido dos dois pontos. Essa

estrutura recorrente distancia o romance de seu suposto referencial imagético, o Alentejo, e o aproxima de questões mais subjetivas e universais.

NO estabelece também uma interface com *Húmus*,²⁸ de Raul Brandão (1978), no qual a representação da vila rural é feita sob a ótica subjetiva, uma vez que estabelece relações analógicas entre o cenário e o mundo interno de quem o percebe:

Na verdade, isto é como Pompeia um vasto sepulcro: aqui se enterram todos os nossos sonhos... Sob estas capas de vulgaridade há talvez sonho e dor que a ninharia e o hábito não deixam vir à superfície. Afigura-se-me que estes seres estão encerrados num invólucro de pedra: talvez queiram falar, talvez não possam falar (p. 42).

Ainda nesse contexto, outra voz narrativa reporta-se à clausura advinda dessa condição caótica. Ao insistir na força do hábito, ele remonta o paradigma de repetição que permeia as representações de um fatalismo que compactua com a desorientação, o isolamento e a incomunicabilidade aos quais nos referimos anteriormente: “A vila regula-se por hábitos e regras seculares. (...) Está ali a morte – está aqui a vida – ali está o espanto – e só a ninharia consegue deitar raízes profundas” (p.44).

Ao estabelecermos uma relação especular entre essa representação e a que vigora em NO, podemos inferir que ela se afina, em escrita imagética, com a estrutura do texto peixoteano, já que a paisagem da clausura está inscrita nos dois textos. O que queremos dizer é que, em *Húmus*, fala-se sobre o claustro; em NO, vive-se sob essa condição. Neste, as personagens também estão submetidas a um claustro subjetivo que impossibilita a vida em devir, aspecto que está revelado não só no discurso dos solilóquios das personagens, mas também na estrutura da narrativa ficcional, que aponta a representação da vida em distopia.

²⁸ Considerando a importância das diferentes edições de *Húmus*, salientamos que para este trabalho foi usada a 3ª versão, a última revista pelo autor, presente no livro de Victor Viçoso (1978), *Húmus de Raul Brandão*.

Para pensarmos na grande renovação que José Luís Peixoto constrói da imagem do campônio como homem complexo, bastaria comparar o pastor José de NO com o homem simples ligado à terra, retratado por Guerra Junqueiro em *O simples*, livro de poemas editado em 1892. O confronto entre esses textos institui um ponto de vista interessante sobre a narrativa em questão. Se em NO a representação simbólica do espaço físico intensifica a impressão de impotência humana e se constitui como causa para a estagnação da subjetividade das personagens, nos poemas de Junqueiro, a natureza aparece como espaço idílico ou espaço de ancoragem para a vida edênica. Entre os poemas do livro, “O pastor” merece destaque, visto o diálogo intertextual que podemos estabelecer com NO.

Por meio de trinta e seis estrofes de cinco versos, o eu-lírico conta a história de outro José: o pastor Ti Zé-Senhor, que herdou a profissão de seus ancestrais e tem a tarefa de deixá-la a seus descendentes:

Seu bisavô fora guardador de gado,
Guardador de gado, seu avô, seu pae;
Creou filho e netos como foi creado,
E morreu ditoso porque o seu cajado
Seu rebanho ainda pastoreando vae!
(JUNQUEIRO, 1892, p. 89)

Nota-se que, tal como em NO, o destino das personagens repete-se de geração em geração, mas isso não representa estagnação. Antes disso, a voz lírica exprime orgulho pelo fato de o cajado continuar a cumprir sua função secular nas mãos dos mais novos. Dessa forma, o tom do poema imprime simplicidade na visão sobre a vida no campo, já que não há questionamento sobre as condições materiais para quem nasce sob o signo da ruralidade.

Como em NO, o ambiente rústico-pastoril também é caracterizado como potencialmente hostil, “onde os fragaredos bárbaros, com grutas/ Se encastelam crespos, infernaes, em lutas” (1892, p. 80). Entretanto, isso não

provoca temor em Ti-Zé Senhor, pois a personagem identifica a figura sagrada da Nossa Senhora que, segundo o eu-lírico, reside nas entranhas da terra:

Oh, as noites tristes, alapado e quedo,
N'um covil de feras, ou algar deserto!...
E dormia ao lume sem temor, sem medo,
Pois Nossa Senhora, Virgem do Degredo,
Na ermidinha branca lhe ficava perto...

A natureza apresentada nesses versos, mesmo que desértica, guarda espaços de aconchego e proteção, os quais estão intimamente ligados à representação da figura sagrada. Essa correlação ameniza a potencialidade limitadora do cenário e revela a forma ingênua como esse olhar vê a natureza selvagem:

A deserta, imensa, rustica paisagem,
Cordilheiras, campos astros d'ouro, luar,
Tudo se invertera, por continua imagem,
Em heroica, em livre candidez selvagem
Na extasiada flor do seu ingenuo olhar.
(Idem, p. 80)

Vê-se, então, que o poema apresenta a figura idealizada do homem simples, que, apesar da precariedade em que está inserido, supera obstáculos e inverte a imagem hostil que se apresenta, o que transmuta o sentido do comportamento solitário do homem do campo. Segundo essa imagem, ao olhar ao redor, o homem da terra tem a oportunidade de viver em êxtase, porque tem olhos livres e ingênuos, próprios de quem verdadeiramente vê algo pela primeira vez e se maravilha. Já em NO, as personagens não têm essa prerrogativa, elas não têm olhos livres e ingênuos, pois estão ensimesmadas em complexas questões existenciais.

Outro intertexto que nos ajuda a figurar a paisagem alentejana é *A paixão*, de Almeida Faria, um romance que também estabelece forte relação entre a fisicalidade do espaço e a vida das personagens. Destacamos abaixo

um excerto que descreve as representações da paisagem, a cena em que o 'miúdo', sentado sobre a terra após a chuva, molda seres de barro à imagem e semelhança do que vê ao redor:

(...) havia ainda casas com chaminés e portas, sem janelas e rasas, como as casas dos montes, em frente às quais passavam mulas e automóveis, automóveis sem rodas, um bloco só de terra, compactos e pesados, agarrados ao solo, como pedras e árvores, porque no Alentejo, para ele, Tiago, também nascem da terra, do próprio ouro da terra, os automóveis; (...) (FARIA, 1966, p. 75).

Há que destacar, na imagem acima, a força da terra, que é capaz de gerar e prover tudo, e também promover a condição telúrica da existência. Mais adiante, no mesmo romance, há outra imagem potente para essa representação, na qual se pode entrever a gênese da paisagem desértica e impotente do Alentejo, sobre o qual se incendeiam as paixões humanas vitimizadas pelo latifúndio:

(...) porém foram plantadas muitas cruzeiras e elas frutificaram amplamente; dum fogo assim nasceu o Alentejo, e nele uma tragédia despida de horizontes; horizontes de fogo; mar de fogo; fogo; fogo no Alentejo; pelas manhãs de verão, quando o calor fatiga como agora e, na vila, a gente se recolhe à sombra dos portais, ou nem nas noites varridas de inverno e de ventos. quando em volta das braseiras se juntam as famílias (a pata do vento cobre a vila com chuva nos telhados e a névoa, como um fantasma branco, doloroso e mudo, corre as ruas desertas, brilhantes de humidade, por onde passos fogem ao silêncio das casas; oh, o medo que tudo invades e tudo deixas morto, ...) (Idem, p. 92).

Dessa forma, a mesma terra que guarda em si a potência para a criação da vida também guarda a gênese da morte, pois detém algo que foi instituído em sua origem como recusa da potência vital. Essa imagem vai ao encontro

daquelas que temos visitado até esse instante em NO e confirma as intersecções que estabelecemos, já que todas circundam a relação entre o excesso de luz e calor e a clausura e impotência dos sujeitos. A compreensão dessas interfaces, no tocante às representações ficcionais da paisagem alentejana, colabora para a compreensão da constituição da subjetividade no romance que estamos focalizando. Em NO, a força desse imaginário determina o tom da narrativa:

Estou na estrada que vai da vila ao monte e ainda estou no terreiro, (...). O sol queima-me de encontro à terra e, se caminhasse no céu, não arderia menos e o tamanho da minha angústia não seria menor. O sol queima-me de encontro à terra.(...) E o sol sobre o sol, dentro do sol, sobreposto ao sol, o sol, o seu calor é o meu luto luminoso, a minha dor, a notícia da minha morte dita diante de mim e a minha tristeza (...) O suor de meu rosto é o suor de mil homens. O meu rosto são mil rostos. O mundo fechou-se. Nada existe lá longe, atrás dos cabeços. Aqui, como lá, existe apenas o meu desespero e o meu abandono. No fundo do meu olhar e dentro de mim, vejo o monte. Sozinho. Sou a solidão (NO, p.185-186, grifo nosso).

Nota-se o deslizamento de sentidos em negatividade que se dá entre o ambiente externo e o interno da personagem, incitando um movimento de leitura singular. A repetição da palavra “sol” faz emergir a condição atemporal que a paisagem impõe a essa voz narrativa, apontando que ele é o responsável pela condição “negativada” dos sujeitos. Entretanto, ao estabelecer a correspondência direta entre “sol” e “luto luminoso”, ou seja, ao transferir os sentidos promovidos pelo excesso de calor da paisagem para a interioridade dessa voz, instaura-se o paradoxo no qual se desdobram outras vozes que projetam sua dor ancestral nos excessos de calor e de luz, os excessos desse (metafórico) sol.

Segundo Bachelard (2008), em *A poética do espaço*, o adjetivo “ancestral” merece atenção especial, já que “no reino dos valores da imaginação, é uma palavra a ser explicada; não é uma palavra explicativa” (p.

193). De acordo com o autor, não podemos fazer uma “valorização rápida” do termo, considerando somente o que já está consolidado pela tradição arquetípica dos significados; deve-se, antes, buscar a “razão *atual*, em virtude de qual valor de imaginação em ato, tal imagem nos seduz, nos fala” (p. 193). Para discorrer sobre o tema, o autor volta-se à imagem ancestral da Floresta e comenta:

Mas quem nos dirá a dimensão temporal da Floresta? A história não basta. Seria necessário saber como a Floresta vive sua idade avançada, porque não há, no interior da imaginação, florestas jovens. Quanto a mim, só sei meditar as coisas de minha terra. (...). No vasto mundo do não-eu das florestas. A floresta é um antes-de-mim; um antes-de-nós. Quanto aos campos e às pradarias, meus sonhos e minhas lembranças os acompanham em todos os tempos da lavoura e das colheitas. Quando se abrandam a dialética do eu e do não-eu, sinto as pradarias e os campos comigo, no comigo, no conosco. Mas a floresta reina no antecedente. Em determinado bosque que conheço, meu avô se perdeu. Contaram-me isso, não o esqueci. Foi num outrora em que eu não vivia. Minhas lembranças mais antigas têm cem anos ou pouco mais.

Essa é a minha floresta ancestral. Tudo o mais é literatura. (BACHELARD, 2008, p. 194).

Ao meditar a respeito da imagem da floresta, o autor defronta-se com as outras interiorizadas pelos “não eus” que o antecederam; entretanto, revela a dialética de sua leitura ao criar o paralelismo entre os pronomes ‘comigo’ e ‘conosco’. Em estado de devaneio,²⁹ ele lembra das imagens anteriores a si ao mesmo tempo que singulariza sua própria imagem da floresta. O efeito de desdobramento ocorre na passagem de NO que destacamos acima. Em “o

²⁹ No livro *A poética do devaneio*, Bachelard (2009) ressalta que o devaneio é “uma atividade psíquica manifesta” (p. 161) que desperta a sensibilidade, posto que faz o sujeito perceber, frente a imagens que despertam sua consciência imaginativa, a ressonância de lembranças esquecidas. Segundo o autor, a memória projeta “sonhos” sobre o passado, enquanto que o devaneio, faz lembrar (p.20). Por isso, faz-se necessária uma *leitura lenta* do texto literário, já que as imagens ficcionais sonhadas pelo autor produzem no leitor a crença de que tudo tem potencialidade para ter sido, já que ativa nosso potencial imaginativo, nossa “lembrança psicológica” (...) chamando o próprio ser do sonhador que fomos (...). O livro [assim] acaba de falar-nos de nós mesmos (p. 155).

suor de meu rosto é o suor de mil homens. O meu rosto são mil rostos. O mundo fechou-se”, vemos a síntese de uma experiência que, embora aconteça no tempo presente do enunciado, parece ter se iniciado em um tempo remoto e sucessivamente repetido: “E o sol sobre o sol, dentro do sol, sobreposto ao sol, o sol, o seu calor é o meu luto luminoso”. Assim, o tempo narrativo de NO condensa a atemporalidade do que se apresenta como atual e contemporâneo. Dessa forma, não se pode dizer simplesmente que em NO o ambiente determina a condição subjetiva da personagem, mas que há um discurso ficcionalizado intercambiante de paisagens que, espectralmente, desliza os sentidos que estão fora e dentro do universo íntimo dos sujeitos representados, porque eles se veem amalgamados a esse mundo que se fechou em solidão e, conseqüentemente, em silêncio contínuo e atemporal.

Já em *Levantado do chão*, de José Saramago (2013), outro romance ambientado na paisagem do sul de Portugal, o discurso literário não se exime de conectar o destino do homem à paisagem onde está inserido. As primeiras linhas do romance esclarecem:

O que mais há na terra, é paisagem. Por muito que do resto lhe falte, a paisagem sempre sobrou, abundância que só por milagre infatigável se explica, porquanto a paisagem é sem dúvida anterior ao homem, e apesar disso, de tanto existir, não se acabou ainda. Será porque constantemente muda: tem épocas no ano em que o chão é verde, outras amarelo, e depois, castanho, ou negro. E também vermelho, em lugares, que é cor de barro ou sangue sangrado. Mas isso depende do que no chão se plantou e cultivava, ou ainda não, ou não já, ou do que por simples natureza nasceu, sem mão de gente, e só vem a morrer porque chegou o seu último fim. Não é o caso do trigo, que ainda com alguma vida é cortado. Nem do sobreiro, que vivíssimo, embora por sua gravidade o não pareça, se lhe arranca a pele. Aos gritos (SARAMAGO, 2013, p. 9).

O início do romance aponta uma nuance particular de sentido, se comparado aos textos que visitamos até agora, pois sugere que o homem pode

intervir na condição da terra, modificá-la, colocando-o em outra posição frente ao infausto destino. Entretanto, ao longo do romance, o discurso narrativo problematiza a forma como o homem dispõe de sua potência para exercer uma ação efetiva sobre a paisagem, indicando que a aridez do ambiente pode, em muito, limitá-lo:

Do sul, ao encontro deles, vinha uma enorme massa de nuvens, densa e enrolada, sobre a planície cor de palha. O caminho mergulhava a direito, mal definido entre os valados que se esboroavam, rasoirados pelos ventos do descampado. Ao fundo, ia juntar-se a uma estrada larga, maneira ambiciosa de dizer em terra de má serventia (Idem, p.13).

O destino dos homens, em “terra de má serventia”, parece fadado à precariedade, e, novamente, o excesso da luz turva as subjetividades. “O sol desenha no chão uma sombra hesitante, uma hora trémula que avança. É um ponteirito no latifúndio” (p.25). Ao trazer à tona a imagem do latifúndio, essa narrativa colabora com nossa leitura, porque sintetiza em um único vocábulo a imagem do espaço de negatividade inscrita em todas as outras paisagens que aqui apresentamos; ao indicar demarcação de território, o termo sugere que as personagens estão submetidas a essa delimitação e aponta a mimese entre exterioridade e interioridade delas. O excerto abaixo ilustra bem essa questão:

O latifúndio é o mar interior. Tem seus cardumes de peixe miúdo e comestível, suas barracudas e piranhas de má morte, seus animais pelágicos, leviatãs ou mantas gelatinosas, uma bicheza cega que arrasta a barriga no lodo e morre sobre ele, e também grandes anéis serpentinos de estrangulação. É mediterrânico mar, mas tem marés e ressacas, correntes macias que levam tempo a dar a volta inteira, e às vezes rápidos surtos que sacodem a superfície, são rajadas de vento que vem de fora ou desaguamentos de inesperados fluxos, enquanto na escura profundidade se enrolam lentamente as vagas, arrastando a turvidão da nutriente vasa, há tempo isso dura. São comparações que tanto servem como servem pouco, dizer que o

latifúndio é um mar, mas terá sua razão de fácil entendimento, se esta água agitarmos, toda a outra em volta se move, às vezes de tão longe que os olhos o negam, por isso chamaríamos enganadamente pântano a este mar, e que o fosse, muito enganado vive quem de aparências se fia, sejam elas de morte (Idem, p. 345).³⁰

Segundo o fragmento, o latifúndio reverbera a impossibilidade da expressão da potência vital; entretanto, a subjetividade da voz narrativa demonstra o gesto que transcende os limites dessa territorialidade, posto que indica que ela se joga em abismo para as profundezas, movendo sentidos e revelando enganos, que a comparação acaba colocando em cena. Nesse gesto, ecoa um chamado para significações que não estão no campo semântico da ideia inicial de latifúndio inscrita nesse texto, visto que podem fazer vibrar um sentido obscuro, e, por isso, poético; algo para além da morte. Assim, há um atravessamento de sentido nessa palavra que intensifica o valor estético do texto.

É importante lembrar que em NO também há imagens cujas reverberações são obscuras: a voz que sai de dentro de uma arca e o som do homem que está em um quarto sem janelas a escrever. Ao longo da narrativa, elas revezam-se em ruídos singulares, seja pela incompreensão sonora do que dizem, seja pela estranheza do que expressam e, para compreender o sentido delas, é preciso ampliar sua perspectiva na dimensão narrativa, pois estão à margem dos acontecimentos narrados. A primeira ocorrência se dá no Livro I, com o relato (já citado neste trabalho) da mulher de José, que está a trabalhar na casa dos ricos, acompanhada somente de outra empregada. Ao limpar o pó, ela começa a escutar:

³⁰ Juliana Sant’Anna Campos(2009), em sua dissertação de mestrado, comenta o campo semântico do termo latifúndio em NO: “o latifúndio [em NO] é caracterizado pelo sol escaldante e comparado a um mar, não a um mar repleto de vida, onde novos seres e novas possibilidades de existência são descobertos a todo instante, mas um mar que traz a morte para a sua população. É um mar a se perder de vista, provavelmente pela sua imensidão, mas que pode ser confundido com um pântano, ideia de escuridão, elemento impregnado por uma carga semântica negativa”. (p. 43-44)

Essa voz abafada falava solene como se estivesse a ler uma epopeia 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 (NO, p. 23).

Ainda nessa passagem, a mulher comenta que se deixa ficar perto da arca somente para ouvir a voz, que parecia ser de homem, e que lhe parecia dizer frases “muito verdadeiras”: “Ficava a ouvi-la e ia dizendo que sim com a cabeça ou fixando o olhar nas ideias que ela erguia como se erguesse horizontes” (p. 23). O que se pode ver, especialmente aqui, é a projeção imagética do gesto daqueles que ouvem histórias, assim como daqueles que contam. Nessa dinâmica, novos horizontes de sentido se estabelecem na interação. Nessa composição, a voz parece ecoar a tentativa ancestral do homem - já que vem de uma arca “como as outras, antigas” (p. 23) - de representar, por meio da narrativa, a experiência caótica e desordenada do viver. Essa voz aparentemente surge como coadjuvante em NO, mas se torna voz fundamental para construção artística da narrativa, pois concretiza literalmente o discurso do texto, surge como se viesse do nada, do além; como pensamento a pairar impessoal e fugidio dessa simbólica arca. Ela obscurece um elogio às formas do narrar e à leitura dessas formas, já que toca o universo imaginativo e sensível da personagem, despertando-a para a autorreflexão. Essa mesma frase, dita pela voz da arca, ressurge nas páginas 45 e 116. No Livro II, a mulher de Salomão, filha da cozinheira, ouve da arca: “A dor existe para nos avisar de um sofrimento ainda maior” (p. 132). Nota-se, então, que essa voz ancestral busca um sentido filosófico para tudo o que vê e ouve, insere-se na vida das personagens para fazê-las pensar sobre sua condição, para projetar perspectivas que estejam além de sua própria capacidade reflexiva.

Mais adiante, há outra imagem significativa. Moisés, ao contar o que sabia sobre a origem da mulher de Salomão, diz: “[Eu] Sabia até que tinha se mudado para a casa ao lado da casa do homem que está num quarto sem

janelas a escrever (...)” (NO, p. 37)³¹, essa mesma representação retorna nas páginas 42, 123 e nas páginas 132-133, em que a filha da cozinheira tem a impressão de ouvi-lo “chorar”, imagem que prenuncia infortúnio:

O fio permanente da caneta de aparo suspendeu-se por mais tempo do que é habitual, e pareceu-me ouvir cair duas lágrimas no tampo de uma mesa. Talvez sejam duas gotas de tinta, pensei (Idem, p. 132-133).

A imagem do homem que está a escrever não é vista pela personagem, é somente imaginada, assim como faz o leitor. A representação do gesto de escrita narrativa promove um sentido paradoxal, pois contém a ausência da imagem do escritor na mesma medida que intensifica sua presença, transformando-o em anunciador do infortúnio que se aproxima. A ausência de sua imagem não o exclui, antes disso, presentifica-o, posto que ele está presente no som da lágrima que pode ser tinta. Por meio da imagem sonora da lágrima/tinta, a personagem intui o mau presságio, assim como o leitor.

Esse mau presságio ressurgiu mais adiante, quando a filha da cozinheira, ao contar como foi sua infância de solidão, lembra-se de sua impressão sobre esse mesmo homem que está a escrever. Em seu relato, os sons que vêm desse quarto fechado indicam que o homem não concretiza sua escrita, pois a caneta escorrega e espeta o papel, as folhas são amassadas e jogadas ao chão, indicando a impossibilidade da própria narrativa ou a impossibilidade do narrar:

E eu, quase com quatro anos, descascava e cozinava e comia e lavava a loiça. (...) A solidão. A casa vazia e grande, escura da noite. A minha mãe sozinha diante de mim (...) A minha mãe velha. Morta, quase. (...) 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

³¹ Grifo nosso.

riscá-la 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 (Idem, p. 153-154).

A imagem da impossibilidade do narrar está condensada no escritor que está fechado num quarto sem janelas a escrever e também na voz da arca que ecoa aos ouvidos da mulher: “a solidão, a morte” (p. 154). Essas duas vozes, em associação, reverberam a impressão de que há algo que não se pode compreender ou controlar, o caos inevitável. Essa mesma impressão pode ser observada na passagem em que Salomão recebe a notícia sobre a morte trágica de mestre Rafael:

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 (p. 167).

Nessa passagem, o sujeito parece ter perdido o controle da escrita, visto que imprime sua impulsividade e raiva no gesto de escrever. Paradoxalmente, o que se lê na sequência é o surgimento de um impulso vital, o *cogito*,³² na figura da mulher de Salomão, que decide ir ao encontro de José, o que configura, por um lado, traição ao seu marido; mas, por outro, a realização de seu desejo. A voz da arca, nesse instante, se estabelece como discurso caótico de memória e convite:

No corredor maior, sentei-me a ouvir a voz que está fechada dentro de uma arca. As suas palavras soavam entre os silêncios sem regra, como se falasse à medida que se ia lembrando. A cada pausa, a frase anterior perdurava nas paredes, escrita na cal com a cor de cal. Disse: chega devagar, mas vem; aproxima-se e será um dia infinito, uma noite eterna, um instante parado

³² Para esse termo, usaremos o sentido apresentado por Ricoeur (2014): “eu existo” ou “eu existo-pensando” (p. 43).

que não será um instante; e os assuntos grandes serão menores que os mais ridículos, e os assuntos grandes serão ainda maiores porque serão os únicos (Idem, p. 176).

No fragmento acima, a condição caótica do narrar aparece novamente. O discurso é silenciado pelas palavras escritas na parede: na cal com cor de cal, a própria escrita se torna invisível pelo excesso de luz. Desse modo, observamos que a “voz da arca” e a do “homem que está fechado num quarto a escrever” reverberam, em ruídos desconfortantes, o mesmo tom que marca a paisagem íntima das personagens. Entretanto, eles ganham alguma articulação (no sentido em que dão direção a um ato específico na esfera da personagem) já que a narrativa aponta para a realização do desejo, para o movimento ativo da mulher de Salomão, que decide ir ao encontro de José. Antes da partida, ela cuida da mãe e parece reconhecer-se nela como se fosse a primeira visão de si mesma no espelho:

Aproximei-me mais para ver. Era eu. (...) segurei-lhe as mãos. Ela não me olhava, mas pela primeira vez na minha vida, tive a certeza de que me via. (...) E o tempo foi aquele momento sobreposto muitas vezes sobre si próprio. Muitas vezes as nossas mãos dadas e estendidas diante de nós, (...) a palavra mãe foi, como se nunca tivesse sido dita antes (Idem, p. 180).

Depois disso, ela alimenta a mãe doente e coloca-a para dormir. O instante do cuidado com o outro sugere a epifania da alteridade, e o discurso do suposto homem que está a escrever no quarto ao lado ganha outra intensidade, ritmo e tom, pouco a pouco assimilando-se mais ao silêncio:

Enquanto fiz a cama, entre o zumbido dos lábios da minha mãe, reparei que os barulhos pequenos do homem que estava fechado num quarto sem janelas a escrever eram menores ainda e mais vagarosos, a tinta prendia-se lentamente ao papel num gemido de flor, como se as palavras tivessem subitamente ganho novos significados. E tomei, de novo, as mãos da minha

mãe dentro das minhas. Os olhares eram de silêncio. O silêncio era a morte (Idem, p.181).

Assim, a relação de cumplicidade implícita estabelecida na cena cria intimidade entre o momento epifânico e o ato da escrita que gera “novos significados”, revelando um sentido profundo entre o ato de narrar e o ato de ler. Em seguida, a mulher de Salomão despede-se silenciosamente do marido e vai ao encontro de José, seu amor irrealizado.

Entretanto, não há a imagem da partida, do trajeto e nem mesmo do encontro. Por meio de elipses, o narrador em terceira pessoa nos faz deduzir que todos morreram e, por fim, a voz narrativa anuncia: “E o mundo acabou. Inexplicavelmente, ou sem uma explicação que possa ser dita e entendida” (Idem, p. 190). Ela reforça, ainda, a ausência dos olhares que poderiam, mesmo que virtualmente, promover o reconhecimento de algo: “ (...) como não existiam os momentos ou os olhares” (Idem, p. 191).

O final da narrativa retrata o silêncio infinito, em que “todos desapareceram e não deixaram nada, e não deixaram sequer o pequeno nada que existe dentro do nada que existe dentro do nada” (Idem, p. 191). A inexorabilidade da morte se concretiza em:

A voz que está fechada dentro de uma arca calou-se para sempre e, das suas palavras, nem o sentido, nem o silêncio, nem o silêncio subsistiu. 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. O mundo acabou (Idem, p. 191).

No trecho destacado, texto e vida assemelham-se, “a tinta que desapareceu das páginas que tinha vivido”, indicando o desaparecimento de qualquer experiência. O silêncio eterno da morte, presente na paisagem final

de NO, está mimetizado no mutismo da voz da arca e na ausência do homem que está a escrever, o que sugere uma potência latente, um gesto em devir que, se recuperado, pode fazer reviver alguma vida, um *cogito* capaz de fazer valer algum sentido para a vida.

4. O traço parabólico de *Nenhum olhar*

Segundo Paul Ricoeur (1974), a tentativa do leitor de buscar o sentido para os textos enigmáticos provém do fato de que há uma “intuição” humana genuína sobre o *sentido* para a existência, mesmo que, ao olhar para os lados, tudo pareça nulo ou inútil. Motivados por essa intuição, os leitores procuram traços desse significado em todas as obras humanas com as quais se deparam. Para o autor, os gestos de expressão revelam “nosso esforço para existir e nosso desejo de ser”, conforme destacou Amherdt,³³ ao comentar a filosofia reflexiva contida na hermenêutica ricoeuriana:

Filosofia reflexiva do sujeito, o procedimento ricoeuriano parte da intuição fundamental de que a existência humana é portadora de sentidos. E Paul Ricoeur tenta buscar traços desse sentido em todas as obras humanas que testemunham “nosso esforço para existir e nosso desejo de ser” (p. 19).

O método hermenêutico, com seu processo heurístico da leitura, projeta uma filosofia reflexiva que busca interpretar a tensão existente entre o real e a representação, em que se desdobra a potencialidade do texto e da experiência de deslocamento do leitor, que transita entre imagens mais ou menos obscuras. Essa dinâmica tensionada potencializa o aparecimento de um horizonte inédito que só se dá no ato da leitura. Nota-se que, na dinâmica da singularização do objeto representado, o texto revela sua especificidade e a percepção do leitor desliza entre a projeção de sua própria experiência de leitura e a materialidade do texto, sugerindo que a poética do texto projeta similaridade com a poética da leitura.

Entretanto, para que essa aproximação aconteça, é preciso que haja alguma empatia entre leitor e texto, e que o sujeito se disponha a ler o que está escondido, ou melhor, criptografado; que interprete as várias camadas composicionais e as relacione ao que está para além do mundo do texto, ou

³³ O autor elucida essa questão no texto de apresentação aos artigos de Paul Ricoeur presentes no livro *A hermenêutica bíblica*, publicado no Brasil pelas Edições Loyola, em 2006.

seja, está no mundo do leitor. Assim, há que ter vontade de ir além. Amherdt sintetiza esse gesto de leitura na imagem de um arco que se fecha:

Enfim, o arco se conclui por uma apreensão “em imaginação e simpatia” do texto como um todo (compreensão), que permite a transferência do mundo do texto ao mundo do leitor (...). A nova compreensão de si implica que o sujeito consinta em desapropriar-se dele mesmo a fim de deixar-se tomar pelas novas possibilidades de ser-no-mundo destacadas pelo texto. É então que a poética do discurso pode provocar uma poética da existência no momento de decisão própria da vontade (2006, p. 54).

Embora o papel do leitor seja bastante importante, conforme vimos até aqui, não podemos deixar de destacar que, na dinâmica da leitura à qual nos referimos, é preciso que haja também um texto singular, um objeto que se realize como instrumento para a imaginação do leitor; algo que carregue em si uma identidade dinâmica capaz de promover essa reflexividade da qual falamos, uma identidade que promova aproximações e distanciamentos significativos, “identificação” e “novidade”:

A *identificação* de uma obra dada começa por esse reconhecimento múltiplo de paradigmas subjacentes. Mas a *identificação* de uma obra não é esgotada pela identificação de seus paradigmas sedimentados. Leva também em conta o fenômeno oposto da *inovação*. Por quê? Porque os paradigmas, sendo engendrados por uma inovação anterior, fornecem um fio condutor para a experimentação ulterior no campo narrativo (RICOEUR, 2006, p. 125).

Considerando o fragmento destacado, constata-se que ainda se faz necessário iluminar as relações de identificação que motivam a leitura de NO. Embora já tenhamos aqui estabelecido aproximações entre esse livro e outras narrativas de qualidade e tradição literárias anteriormente reconhecidas pela

crítica, com base nessa teoria da leitura, ou melhor, nessa dialética da leitura, é possível ainda aprofundar outras aproximações paradigmáticas.

Inicialmente, o aspecto utilizado aqui para as primeiras justaposições foi a paisagem. Vimos que a imagética de NO funcionou como elemento remissivo para outras paisagens alentejanas, o que nos levou a construir representações particulares do lugar e da condição existencial dos sujeitos que vivem lá, já que deslizamos entre textos, entre discursos carregados de ideologias e entre nossas próprias representações anteriores. A síntese dessas aproximações aponta para a imagem do Alentejo como lugar de calor intenso, produzido pelo sol escaldante, e para a impotência dos homens frente ao “claustro ao céu aberto” que o ambiente encerra, indicando que NO mimetiza a angústia dos que vivem sob essa condição, num plano que pode também ser meramente simbólico e, portanto, subjetivo.

Como já afirmamos anteriormente, a forma enigmática utilizada para compor essa narrativa reforça essas impressões, visto que materializa o claustro: o livro é dividido em duas partes que repetem ciclicamente as intrigas enigmáticas, sendo que cada uma delas provoca certo impacto no leitor ao terminarem com a morte dos protagonistas, fazendo supor que há, por trás do obscurecimento da (não)ação, uma reflexão relevante sobre esses acontecimentos. Pois é nesse entrecruzamento de sentidos que estabelecemos a relação entre NO e as parábolas, visto que elas também fazem pressupor, por meio do gesto também literário e enigmático, uma reflexão moral e ética sobre a condição humana.

4.1. Da parábola como gênero, *Nenhum olhar* como parábola

Sant’Anna, em *O gênero parábola* (2010), apresenta um estudo relevante a respeito do gênero em questão. Segundo o autor, a retórica clássica e a épica já revelavam a força do traço parabólico, posto que, através de narrativas exemplares, ele colaborava para a persuasão e o convencimento do ouvinte. Entretanto, é importante destacar a trajetória do termo. Segundo o autor:

Na Septuaginta, que é a tradução dos escritos do Velho Testamento bíblico para a língua grega, o vocábulo *parabolé* aparece, salvo raríssimas exceções, como equivalente do substantivo hebraico *marshal* ou da forma verbal a que se liga esse nome, sabendo-se que a diferença entre uma forma e outra reside apenas no tipo de vogal que apresentam (2010, p. 51).

A origem do gênero, de acordo com o autor, está no Velho Testamento, com o *marshal*, recurso de linguagem que estabelece comparação e similaridade, uma “ilustração para uma verdade geral, (...), um dito que indica um tipo de declaração que tem algo por detrás de si.” (Idem, p. 53); configura-se como recurso estendido em discurso que, com linguagem figurativa, comparativa e proverbial, pretende educar ou moralizar o receptor. É importante lembrar que a passagem do termo da tradição hebraica para a judaico-cristã do Novo Testamento acontece por meio das parábolas de Jesus, que se configuram como histórias enigmáticas para a autorreflexão sobre a condição existencial dos ouvintes.

Nota-se que o Seu enunciado parabólico é destinado a uma esfera social determinada, os mais humildes, e tem finalidade predeterminada: moralizar por meio da reflexão. A leitura das parábolas Dele favorece, ainda, a identificação da regularidade em sua constituição, pois elas apresentam características comuns, tais como: brevidade, traço alegórico, tom enigmático e final moralizante. Segundo Sant’Anna, as parábolas realizam-se por meio de:

um processo de comparação. Algo que não é bem conhecido – ou ao menos prontamente reconhecido – é comparado a outra coisa que é de domínio do ouvinte/leitor. Esse processo, com ou sem a partícula comparativa, produz um *insight* e um entendimento que não poderiam ser reduzidos para nossa maneira convencional analítica de comunicar. Quando dois elementos diferentes são confrontados, as convenções da linguagem são temporariamente colocadas de lado a fim de acionar a imaginação em direção a uma total compreensão da

realidade. Uma parábola opera em nossa imaginação por meio de um processo de símile ou metáfora (2010, p. 147-148).

Deste modo, essas histórias têm algo em comum que confirma um gesto literário definidor de um *gênero*. De acordo com Bakhtin (2003), o gênero apresenta “certas peculiaridades estruturais comuns, e antes de tudo limites absolutamente precisos” (p.275) que indicam a intencionalidade do emissor em um determinado contexto de produção e recepção. Tomada dessa maneira, a parábola apresenta-se como gênero literário inserido na Bíblia, “obra basilar da literatura ocidental” ³⁴, mais especificamente no Novo Testamento, conforme palavras de Sant’Anna (2010):

O Novo Testamento [é] fonte de exemplos clássicos da modalidade parabólica. Com efeito, (...) podemos constatar que é esse o contexto da constituição da parábola como gênero literário (p. 145).

Os textos escritos sob esse paradigma devem ser observados em sua integralidade, já que apresentam estabilidade na sua forma de expressão, além de conteúdos temáticos que buscam promover reflexividade, sugerindo que têm uma função social específica, tal como desejava a personagem Jesus, no Novo Testamento. Nesse livro, o autor dos discursos convocava os ouvintes à reflexão, impondo-lhes um gesto interpretativo inédito. Considerando, então, o propósito desse conjunto de textos, supomos que NO é uma versão contemporânea da parábola judaico-cristã, visto que, aos nossos olhos, também lança ao leitor um convite à interpretação.

³⁴ Magalhães (2008) justifica a rejeição à leitura teológica da Bíblia, explicitando que esse livro contém todas as categorias implicadas na teoria literária: “A Bíblia é lida em sua pluralidade de narrativas, mas a partir de certa continuidade que existe nas ‘biografias’ de seus personagens, algo importante para a boa parte da literatura. Um dos pressupostos é que a Bíblia é rica e plural. Nela não encontramos personagens repetitivos, todos são marcados pela intensidade e pela diversidade de ações. Mas isto não tira certa continuidade, o que faz parte das técnicas narrativas sobre personagens. (...) [Ela] é considerada obra basilar da literatura ocidental, emprestando-lhe temas, técnicas, personagens fortes, tramas sucintas e cheias de suspense e criatividade (p. 14).

Para explicitar a aproximação que estabelecemos entre o texto peixoteano e as parábolas bíblicas, é preciso destacar que, embora NO represente a vida em negatividade, a narrativa aponta, de forma hermética e enigmática, uma reflexão sobre a condição existencial das personagens e, por extensão, da humanidade, mas não com o propósito moralizante ou didático. Isso pode ser observado na trama que contrapõe dois comportamentos: primeiro, a quase unânime atitude dos sujeitos que, sob os efeitos de uma experiência limite, perdem a força de sua vontade, o seu *cogito*; em seguida, a reação de poucos que vão em busca da alteridade e da afirmação do próprio desejo. Desse modo, está inserida em NO uma questão existencial complexa, pois, por meio de uma linguagem que prima pelo hermetismo, há a problematização de uma demanda ética contemporânea, mas também atemporal e universal, o que atualiza o propósito das parábolas judaico-cristãs, que também apontavam reflexões existenciais para o interlocutor em estruturas cifradas.

A fim de ilustrar essa aproximação, é importante reforçar que o conjunto de imagens alegóricas que compõe essa narrativa está a serviço da reflexão filosófica sobre a existência; aqui está problematizada a condição ética da humanidade frente à dor e deixa entrever, por meio de raros desfechos, uma alternativa para a impotência. Já destacamos anteriormente as poucas cenas em que há reconhecimento de alteridade entre as personagens, por exemplo, a força da cena em que a mulher de Salomão age conforme seu desejo, realizando sua vontade e ativando a força de seu *cogito*. Como nas parábolas judaico-cristãs, NO convida o leitor a empreender a tarefa de interpretar seu significado filosófico, pois coloca em confronto diferentes gestos humanos que se realizam diante de suas limitações cognitivas, sugerindo que há algo que se impõe como atemporal e universal para a condição angustiante da humanidade. Entretanto, há pelo menos mais uma questão lançada ao leitor, posto que ele se vê diante do ato de narrar em forma de “ruídos do homem que está no quarto ao lado, a escrever”. O leitor, então, vê-se confrontado com uma narrativa sobre a condição do homem e também com a condição metanarrativa do próprio texto, indicando seu caráter de dupla referencialidade.

Conforme ressalta Paul Ricoeur, a parábola é um gênero literário caracterizado por uma narrativa alegórica³⁵ que carrega em si “uma tomada cênica ou dramática” (2006, p. 183). Por meio de um enunciado metafórico e da “dimensão referencial-existencial” (Idem, p. 184), ela “desenvolve o poder de *ligar a ficção e a redescritção*” (Ibidem) dessa referencialidade a fim de persuadir³⁶ o leitor na clarificação de uma ideia. Entretanto, é importante ressaltar que essa clarificação é proposta por meio de estratégias obtusas, visto que se apresentam de forma estranha aos sentidos, já que a “realidade se reflete [na narrativa] de modo indireto” (SANT’ANNA, 2010, p. 168). Dessa forma, a natureza da parábola projeta seu caráter inventivo e amimético,³⁷ no sentido de que “a realidade é tratada mais à maneira do conto maravilhoso russo” (Idem, p. 169), transferindo ao leitor a tarefa de captar as imagens alegóricas desse tipo de narrativa e relacioná-las ao seu universo referencial-existencial, a fim de redescrever as questões problematizadas pela narrativa.

Com o propósito de observar os traços desse gênero na contemporaneidade, Sant’Anna, em *Elementos estruturais da parábola moderna*, analisou *A Boa Alma de Setzuan*, de Bertold Brecht, e também textos de Kierkegaard e Kafka. As conclusões apresentadas favorecem nosso caminho de análise de NO, na medida em que também iluminam a

³⁵ Ao estudar a origem e o desenvolvimento da *alegoria*, Hansen (2006) afirma que ela é um procedimento construtivo do discurso que foi usado, desde os primórdios, pelos poetas e pelos teólogos. Segundo o autor, “a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma “semântica” de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras. Por isso, frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos, e assim, revelado na alegoria” (p. 9). Dessa forma, para a hermenêutica, a alegoria é o traço composicional da parábola na medida em que ela “ilustra um sentido próprio” (p. 117) que o conjunto da narrativa parabólica quer problematizar.

³⁶ Kayser (1958), em seu livro *Análise e interpretação da obra literária*, também aponta o caráter retórico da parábola: “fala-se de parábolas quando todos os elementos de uma ação, exposta ao leitor, se referem, ao mesmo tempo, a outra série de objetos e processos. A clara compreensão da ação do primeiro plano elucida, por comparação, sobre a maneira de ser da outra. A rigidez na construção de uma parábola provém da intenção didática. Os exemplos mais conhecidos são as parábolas da Bíblia(...)” (p. 131).

³⁷ Sant’Anna, em seu artigo, *Elementos estruturais da parábola moderna*, salienta que as parábolas modernas não têm mais a função social de educar e moralizar, por isso caracterizam-se pelo alto grau de ficcionalidade e inventividade, transgredindo as regras da verossimilhança. Em sua pesquisa, ele verificou que as parábolas modernas evidenciam fortemente o amimetismo nas categorias da personagem, do tempo e do espaço.

singularidade dessa narrativa. O autor destaca os aspectos a serem observados, os quais são comuns aos de NO em sua maioria.

Em primeiro lugar, refere-se à recorrência da narração que, embora não seja a forma absoluta adotada nos textos analisados, está presente em 108 das 110 parábolas visitadas, o que indica a primeira confluência com NO. Depois, o autor destaca uma transformação relevante: as parábolas modernas³⁸ não se constituem mais como narrativas inseridas em outra narrativa que as engloba, como acontecia com a parábola no conjunto de textos da Bíblia. Nesse aspecto, o texto peixoteano aponta uma singularidade. Embora não haja, estruturalmente, uma história dentro de outra, as duas partes do livro mantêm certa correlação semântica porque recuperam ou repetem acontecimentos marcantes para a trama, como o suicídio de José na primeira parte e o suicídio de mestre Rafael, na segunda. Logo, há uma conjunção que colabora para o surgimento do *mise en abyme*, isto é, a “reduplicação interna” da narrativa, que configura “relações possíveis dum texto consigo mesmo” (DALLENBACH, 1979, p. 52), desdobrando dimensões textuais capazes de se tornarem referencialidade para o próprio texto.

Ainda que NO não mantenha a brevidade própria das parábolas bíblicas, único aspecto em que não se pode achar confluência, a narrativa mantém o mesmo “amimetismo nas categorias de personagem, de tempo e de espaço” (SANT’ANNA, s/d, p. 1). Isso se pode verificar nas personagens femininas, que não são nomeadas, e em seus traços de personalidade, que revelam constante impotência e desorientação frente ao mundo ao redor, indicando seu perfil “inacabado” (Idem, p. 1). Esse caráter de desorientação também aparece nas principais personagens masculinas designadas por nomes bíblicos: a seleção desses nomes não contribui para a representação deles, pois todos parecem esvaziados dessa potente referencialidade, ou seja, não resgatam o caráter elevado das personagens bíblicas, o que gera um efeito de estranhamento no

³⁸ Sant’Anna, em sua pesquisa, utiliza-se do termo *moderno* para designar as parábolas de Brecht, Kierkegaard e Kafka, visto que ele confronta modelos formais de construção de parábolas. Como nosso estudo tem como objetivo observar como NO presentifica uma questão ética do sujeito frente ao seu tempo e ao tempo de sua escrita, optamos pelo termo *contemporâneo*.

ato da leitura e intensifica a dramaticidade do texto, como se pode notar na seguinte passagem:

A mãe de José era um lugar negro, de 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. E, nessa manhã, as mulheres ignorando-se mutuamente, e os rapazes sem que tivessem alguma coisa a dizer, caminharam os quatro, em silêncio, devagar até a campa de José (NO, p. 112, grifo nosso).

Na passagem acima, José não ressuscita, sua mãe não recebe nenhuma benção divina e todos estão em estado de “nevoeiro muito fundo”, ou seja, em abandono; caminham inexpressivamente para a campa onde o corpo dele jaz, sugerindo a transgressão da cena da ressurreição de Jesus.³⁹ A cena parece conservar o rito da caminhada das mulheres em direção ao túmulo de Jesus, mas esvazia o sentido original da cena, porque apresenta a condição mortal dos homens. Nesse esvaziamento de sentido, novos significados ou reflexões podem aparecer. Segundo Agamben (2007), “a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante” (p. 75).

A fim de caracterizar o caráter amimético das personagens, é preciso frisar que, a esse gesto de esvaziamento de sentidos dos nomes, somam-se as personagens que se aproximam do universo próprio do realismo mágico: gêmeos siameses unidos pelo dedo mindinho, um demônio que comanda a vida dos moradores da vila, um gigante perverso e uma cadela sensível a todos os acontecimentos; a cadeia de mulheres cegas e, ainda, o homem que está a escrever no quarto ao lado, bem como a voz que sai da arca.

³⁹ “Quando terminou o sábado, Maria Madalena, Salomé e Maria, mãe de Tiago, compraram especiarias aromáticas para ungir o corpo de Jesus. No primeiro dia da semana, bem cedo, ao nascer do sol, elas se dirigiram ao sepulcro, perguntando umas às outras: “Quem removerá para nós a pedra da entrada do sepulcro?” (BÍBLIA, Marcos 16:1-3).

Quanto à configuração de tempo e espaço narrativos, nota-se que há uma combinação entre essas duas categorias que confirma o tom de enclausuramento e estagnação já mencionados ao longo desta pesquisa. Assim como nas parábolas clássicas, a representação de tempo é amimética, ou seja, “[é] um tempo não marcado, sem perspectivas cronológicas e, portanto, sem correspondências históricas, mesmo que ficcionais” (SANT’ANNA, 2010, p. 192). E, embora o espaço ficcional de NO tenha sugerido outras representações do Alentejo, as indicações espaciais são “generalizantes” e servem a quaisquer espaços rurais em que predomine o calor excessivo. A combinação dessas duas categorias reforça tanto o amimetismo quanto o tom dramático do texto, acentuando o aspecto estranho do texto. O arranjo narrativo, dessa forma, parece conclamar o leitor a refletir sobre algo que se estabelece em condições aparentemente inerentes à vontade humana:

Caminho nesta estrada rodeada de planície, e recordo o pai de José rodeado de morte. A planície nocturna da morte. Nocturna, mesmo que o dia seja tudo isto, esta luz indefinida a definir as coisas. Esta planície. E toda esta terra, a fazer-me querer ser tão grande que me pudesse deitar sobre ela e cobri-la toda. Toda esta planície superior ao tempo. Esta planície profundamente triste, enterrada na sua própria eternidade (NO, p. 65).

O fragmento acima ilustra o tom dramático ao qual nos referimos, pois revela a condição da voz narrativa em seu tempo presente na mesma medida em que projeta a atemporalidade dessa condição, da qual só se pode entrever a fatalidade irreversível à qual está submetido o homem, fazendo supor ao leitor que a morte é o único desfecho possível ou verossímil. Entretanto, esse desfecho único dá-se a leituras diversas, pois se assenta em um elaborado jogo de linguagem, com aberturas inusitadas, diferentemente das parábolas clássicas que, com um final ‘fechado’, não permitiam leituras distintas.

De acordo com Brettschneider (1973), o desfecho aberto é uma das marcas das parábolas modernas, já que perderam o carácter didático e, por

isso, não precisam direcionar o olhar do leitor; antes disso, elas pretendem explicitar as interrogações humanas em face do mundo que se dá a ver. Segundo o autor, a imagética textual que antes expressava um ensinamento passa a apresentar uma interrogação frente à realidade empírica:

A pressão duma época de descrença obriga a que a parábola, já não mais didatizante, mas interrogante, seja igualmente uma parábola aberta. Também ela pretende atuar, esclarecer, despertar, conduzir a um novo pensamento⁴⁰ (p. 16).

Esse tom interrogativo se apresenta no alto grau da função poética inscrita no fragmento acima citado de NO. A repetição da palavra ‘rodeado’ reforça o sentido da limitação física do sujeito que caminha sob o signo da morte, a qual está enterrada “na sua própria eternidade”. Entretanto, surge a voz narrativa que projeta seu desejo genuíno: o de “querer ser tão grande” a ponto de “cobri-la [a planície] toda”. A composição poética, então, transmuta o ponto de vista do narrador, pois o lança acima da planície, indicando o infinito particular de desejo contido nele. No gesto projetado de evasão, está implicado o deslizamento do ponto de vista que transfere o ponto de fuga da cena para além da planície, sugerindo a problematização da potência do olhar, ou ainda, interrogando a potência desse olhar em princípio tão negativado. Aliás, a questão sobre o olhar já está lançada logo nas primeiras linhas da primeira parte da narrativa, como já analisamos em outras passagens:

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

⁴⁰ Nesse artigo, ao analisar as parábolas de Kafka, o autor reforça o caráter interrogativo desses textos, salientando que elas “constituem, antes de mais, parcelas dum solilóquio virado para o interior, fragmentos não duma proclamação, mas duma confissão” (p. 16). A análise do autor sobre Kafka nos ajuda a pensar NO, posto que apresenta o caráter interrogativo do solilóquio também presente na narrativa peixoteana.

Esse trecho, já anteriormente usado em nossa pesquisa para exemplificar outros aspectos desta leitura, traduz, por meio do discurso indireto livre, o que está materializado na forma enigmática de NO, isto é, o problema do qual trata a narrativa, que parece ser a questão do sentido das imagens que se dão a ver no mundo. Segundo Crestani (2008):

A parábola moderna apresenta-se como uma modalidade discursiva que atinge seus efeitos por meio do trabalho com a linguagem e por meio da disposição dos seus elementos estruturais, firma-se a exigência de uma análise literária especializada, capaz de apreciar a complexidade de suas estruturas formativas, a abertura das suas operações discursivas e o alcance de seu potencial estético (p. 336).

Em síntese, em NO, o caráter altamente poético da linguagem potencializa o seu enigma, pois obscurece ainda mais as interrogações das vozes narrativas. Esse efeito, segundo Sant'Anna, é uma das características do que ele nomeia "parábolas modernas":

O caráter enigmático que caracteriza essas parábolas modernas é elevado a um grau surpreendente. O hermetismo com que elas são construídas, por certo, demandam árduo trabalho hermenêutico para se chegar a um entendimento satisfatório das mesmas, se é que elas foram escritas para serem entendidas (s/d, p. 4).

Ao considerar o trabalho hermenêutico, o autor, no fragmento acima, reforça o papel do leitor e o convoca a dar algum sentido para esses textos que se apresentam de forma obscura, assim como NO se apresentou à nossa percepção; vimos que NO dá-se a ler sob o signo da estagnação e da desorientação e, concomitantemente, deixa entrever gestos de potência que devem ser interpretados, tal como se pode ver na voz de Salomão:

Eu era aquele momento e aquele momento era o fascínio de quem não entende e assiste. Eu era o lugar vazio de mim, era eu nos meus olhos, era os meus gestos serem minha ausência. E continuei. E 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. Eu, e alguém no meu lugar a ser eu (NO, p. 184).

5. Nenhum olhar: a poética da negatividade ou a parábola da estagnação

A imagem criada pelas palavras de Salomão sintetiza a questão central de NO que procuramos ressaltar em nossa leitura. O fragmento acima citado traduz aquilo que nos convidou a pensar sobre a condição do sujeito que se reconhece vivo, mas esvaziado de potência frente à inexorabilidade da morte. A passagem situa nosso olhar na realidade íntima da personagem, contextualizando-nos em seu tempo, “eu era aquele momento e aquele momento era o fascínio de quem não entende e assiste”, e no espaço, “eu era o espaço vazio de mim”, em negatividade, isto, é, ela explica ou justifica a paisagem íntima de Salomão que tem gestos manifestados em ‘não gestos’ ou ação involuntária carente de impulso vital ou desejo potente, “Eu sem mim. Eu sem eu”. Dessa forma, essas palavras condensam, em linguagem poética, a reflexão que o texto literário nos suscitou.

Considerando-se o caráter parabólico dessa narrativa moderna, cuja marca central é a reflexividade e a abertura de sentidos, é preciso ressaltar que as palavras da personagem contêm caráter polissêmico, pois demonstram que ele reconhece sua impotência na mesma medida em que expõe sua autoconsciência, o que sugere ao leitor que há leituras em desdobramento. Ao mesmo tempo que a personagem caminha para o fim de forma autômata, perfazendo uma trajetória de ausências e de alienações, reconhece essa condição, indicando seu potencial subjetivo nas palavras “ânsia e desconforto”, e também seu estado íntimo frente ao devir. Pode-se observar, então, que o texto condensa imagetivamente uma questão existencial atemporal, visto que o problema colocado ao homem, em sua origem ontológica, reside na pergunta que ele se faz, e que sempre foi feita, sobre o que fazer no espaço-tempo intervalar entre nascimento e morte.

Em NO, vê-se que a iminente morte física que permeia o Livro I, anunciada repetidamente pelo gigante e pelo demônio; e o medo sentido pelas personagens frente ao seu próprio desejo, verificado no Livro II, suspendem a

vida. Assim, essa narrativa tematiza não só a mortalidade do homem, mas também sua consciência sobre isso que, positiva ou negativamente, interfere na forma como ele se coloca no mundo. O que entrevimos nas palavras de Salomão é o vislumbamento dessa impossibilidade, ideia que vai ao encontro das palavras de Agamben (2006). Para o filósofo, a morte apresenta-se na experiência da vida como “a possibilidade da impossibilidade da existência em geral” (p. 14).⁴¹

Ainda no mesmo fragmento de NO, há “a minha vida a cumprir-se, alheia a mim, sem que eu mandasse nela, sem que eu existisse”. Nessa passagem, nota-se que Salomão questiona sua potência vital ao caminhar em direção à morte à revelia de si, apontando a impressão daquele que não se sente autor de sua própria história. Nesse sentido, as palavras de Salomão sugerem, na trajetória de nossa leitura, uma confrontação interessante: há, em seu discurso íntimo, a consciência de sua desorientação, o que parece estabelecer algum ponto de contato com o sentido bíblico do seu próprio nome. No texto judaico-cristão, Salomão é o rei que detém grande sabedoria, tem senso de justiça e poder de liderança, porém, todas essas qualidades não são próprias de sua natureza particular, pois lhes foram dadas pelo Senhor depois de um pedido dirigido a Ele. Ao ser entronado, o jovem Salomão reconhece sua inabilidade e dirige-se ao Senhor, em um gesto de autorreconhecimento:

O Senhor apareceu uma noite em sonho a Salomão; e Deus lhe disse: “Pede! Que posso dar-te?” Salomão respondeu: “(...) Agora, Senhor, meu Deus, és tu que fazes teu servo reinar no lugar de David, meu pai, e eu não passo de um homem muito jovem, que não sabe governar. Teu servo se encontra no meio do teu povo, daquele povo que escolheste, tão numeroso que não se pode contar nem calcular, em virtude de sua multidão. É preciso que dês ao teu servo um coração atento, para governar o teu povo, para discernir entre o bem e o mal; de fato, quem

⁴¹ É importante ressaltar que, nesse livro, o autor retoma e discute as ideias de Heidegger sobre o tema, o que indica que essa é uma questão pertinente no campo da filosofia.

seria capaz de governar o teu povo, este povo tão importante?”
(BÍBLIA, I Reis, 2-3, v. 4-9).⁴²

No entrecruzamento entre o rei bíblico e a personagem de NO, verificamos que há um ponto de contato: os dois reconhecem sua condição limitada frente à realidade circundante, ao seu contexto. Entretanto, a reação de cada um, em forma de gesto ou de estagnação, diferencia-os: o primeiro reconhece a si e pede ajuda, dirige-se ao Outro; o segundo, ao se reconhecer, fica limitado ao seu espaço interno de ancoragem, ao seu *eu* que representa alguém no lugar de ser somente um *eu*. Dessa forma, o primeiro delineia-se como um sujeito especial, capaz de superar seus próprios limites ao passar pelas provas que lhe são impostas, o que lhe confere um aspecto mítico. O outro, ao constatar sua fragilidade, fica reduzido em sua potência e paralisado em sua ação, configurando a representação do sujeito comum das multidões, aquele que não se destaca por nenhuma singularidade, o homem de carne e osso, aquele que, na verdade, deve (ou deveria) ser objeto de atenção para os pensadores contemporâneos, conforme palavra de Unamuno (2013):

Um homem que não é daqui nem dali nem desta época nem de outra, que não tem sexo nem pátria, uma ideia, enfim. Ou seja, um não homem. O homem que nos preocupa é outro, o homem de carne e osso; eu, você, meu leitor; aquele de lá, todos que pisamos a terra. E esse homem concreto, de carne e osso, é o sujeito e o supremo objeto, ao mesmo tempo, de toda a filosofia, queiram ou não queiram certos autoproclamadores filosóficos (p. 20-21).

A partir da personagem Salomão, de NO, verificamos que essa narrativa enigmática pode ser lida por uma chave reflexiva que gira em torno da representação do esforço ou não esforço do homem que segue na expressão de sua humanidade, ou melhor, no compartilhamento de sua condição humana

⁴² O texto introdutório do Livro dos Reis, revela que Salomão representa a figura do rei que fundou Israel. A ele são atribuídas ações de liderança, justiça, perseverança e muita sabedoria. Devido a sua lealdade ao Senhor, “recebeu grande aprovação” de Deus (Bíblia, p. 370). Ao longo do texto bíblico, Salomão é citado como autor de muitos textos definidores da teologia judaico-cristã, sendo que o Livro da Sabedoria destaca-se pela força do trabalho com a palavra, pelo seu aspecto literário.

limitada pelo devir da morte. Nesse sentido, a narrativa confirma a negatividade expressa no título e também presentifica reflexões filosóficas anteriores a ela, das quais se pode vislumbrar a consciência humana do fim e toda potência em negação ou a dor que essa constatação mobiliza. Segundo Agamben (2006):

Heidegger situa a relação do *Dasein*⁴³ com a sua morte. (...) O *Dasein*, é, na sua estrutura mesma, um ser-para-o-fim, ou seja, para a morte e, como tal, está desde sempre em relação com ela. (...) A morte assim concebida não é, obviamente, aquela do animal, não é, portanto, simplesmente um fato biológico. O animal, o somente-vivente, não morre, mas cessa de viver. A experiência da morte aqui em questão assume, ao contrário, a forma de uma “antecipação” da sua possibilidade (p. 13).

Agamben, em *A linguagem e a morte*, visita a filosofia heideggeriana para desdobrar a temática da negatividade, indicando que a consciência da finitude pode imobilizar o sujeito em sua experiência de vida. Em NO, observa-se que os protagonistas vivem sob a ameaça dos que, de alguma maneira, os subjugam; eles vivem a iminência da morte, o que confirma a ideia de que a narrativa problematiza esse tema filosófico. Dessa forma, a questão desliza para o leitor na presença contínua da morte que satura o horizonte de suas expectativas, antecipando-se como único desfecho tanto para a trama quanto para o sofrimento impregnado na paisagem; ela intensifica os sentidos dos gestos das personagens e lança ao leitor a tarefa de interpretar a condição existencial dos sujeitos submetidos a essa realidade inexorável. Nessa perspectiva, o romance sugere um desafio interpretativo que encontra respaldo em sua expressão poética.

Como já vimos anteriormente, a recorrência do paradigma sintático acionado por “Penso:” convida o leitor à autorreflexividade, ou melhor, estabelece uma proposição problematizadora sobre a condição humana, colaborando para a fusão de horizontes do texto e do leitor, tal como Ricoeur explicitara em sua hermenêutica. Essa ideia pode ser observada em:

⁴³ *Dasein*: Presença, existência; o *ser-aí* (AGAMBEN, 2006, p. 150).

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 (NO, p. 25, 29, 32).

Na passagem acima está implicada uma questão existencial estreitamente ligada à forma como o homem de carne e osso posiciona-se ao reconhecer sua fragilidade: a casualidade do sofrimento humano, ou a falta de sentido para certas experiências. Segundo a reflexão da personagem, não se pode saber o porquê do sofrimento vivido por muitos. Ela sugere que o *acaso* seja o único responsável pela dor de muitos, já que a dor *cai* sobre os homens de forma aleatória. É importante ressaltar que o caráter filosófico dessa questão escapa do campo narrativo ficcional e resvala para o leitor na forma da pergunta indireta que a palavra *talvez* carrega e, diante de diversas e repetidas formulações oblíquas assim lançadas, ele pode observar os recursos cognitivos de que cada personagem dispõe para “ver” o mundo, ao mesmo tempo que toma consciência de sua própria ausência de certezas diante de um mundo tão assimétrico, desigual.

Nota-se que, inicialmente, a palavra “multidões” sugere conjuntos homogêneos de pessoas, cujas identidades estão provisoriamente apagadas, o que reforça o sentido da ausência de singularidades. É possível que esse seja o motivo de não haver nada que justifique a causa dos sofrimentos de um ou de outro indivíduo especificamente. O vocábulo imprime um sentido de coletividade que, ao invés de apontar um conjunto de sujeitos constituídos, revela a copresença de vidas em negação, todos em processo de desfazimento do que poderia ser o *ethos* constitutivo de uma comunidade (e do indivíduo dentro dela), ou seja, não há um gesto de reconhecimento que instauraria a alteridade como alicerce de construção ética, bem como de todo ato cognitivo. Nessa perspectiva, a relação intrínseca entre estética e ética presente em NO enriquece a leitura autorreflexiva, posto que problematiza os mundos do texto e do leitor na interlocução estabelecida pelo paradigma “Penso:”.

Ainda na perspectiva dessa imagem, projetam-se campos visuais colocados sob e sobre o acontecimento que reforçam a tematização do olhar: a voz passiva em *seja lançado* indica que alguns estão posicionados embaixo daquele (ou daquilo) que está acima a lançar a dor sobre a multidão. Dessa forma, a imagem pensada dá-se a ver panoramicamente, e revela o assujeitamento daquele que está em solilóquio, como um ser anônimo nessa multidão amorfa. Essa mesma imagem projeta a dúvida da voz narrativa para o leitor, já que este também, na contemporaneidade da leitura, vê-se sujeito ao acaso dos acontecimentos. Aos poucos, a interpretação desse acaso, e tudo o que está implicado nele, vai sendo delegada ao leitor, como se a ele fosse possível atribuir sentido ao que se dá como alógico e gratuito; ele deve desvendar o que está obscurecido na trama e na expressão sintomática da estagnação, cujas marcas predominantes são a anulação de si e a ausência do reconhecimento das personagens entre si, o que erige a clausura a que estão submetidas.

Para aprofundar essa reflexão, voltemos à narrativa peixoteana, mais especificamente ao personagem mestre Rafael, que permite a observação de aspectos intrínsecos à representação do sujeito das multidões e à reflexão sobre as reações ou gestos do homem de carne e osso. Novamente o nome da personagem traz, na dinâmica de nossa leitura, a lembrança do Rafael bíblico.

No Livro de Tobias, Rafael é o enviado do Senhor para salvar os que estão em sofrimento e merecem compaixão. Em um único evento, o senhor Deus, depois de avaliar o merecimento de alguns, convoca-o a uma missão especial: curar a cegueira de Tobias e a angústia de Sara, moça fadada à maldade do demônio, que mata todos os noivos destinados a ela.⁴⁴ Assim, Deus outorga a Rafael o poder de curar as mazelas alheias, elevando-o à condição de anjo poderoso e sagrado. Já a personagem mestre Rafael de NO surge destituída de qualquer sacralidade e se assemelha às vítimas do acaso

⁴⁴ Segundo o texto introdutório ao Livro de Tobias, ou Tobit, “duas famílias judaicas viram-se deportados na Assíria. Ambas se mantiveram numa fidelidade escrupulosa à Lei, mas a desgraça as atinge de modo incompreensível. Tobit, chefe da primeira, perde sua situação confortável e fica cego. Sara, filha única de outra família, é possuída por um demônio que mata todos os seus pretendentes na própria noite de núpcias. Deus ouve a prece tanto de um como de outra e resolve curá-los por intermédio do anjo Rafael (‘Deus cura’)” (BÍBLIA, 1996, p. 1026).

intrínseco à dinâmica da natureza, deposta de regras da racionalidade. O primeiro aspecto que o distancia da angelitude revela-se em sua constituição física. Sua mãe morre no parto e, nesse mesmo instante, seu pai identifica a má formação de seu corpo:

O mestre Rafael tinha a perna direita cortada pelo risco da virilha, o braço direito era apenas um pequeno coto onde encaixava o extremo da muleta, não tinha a orelha direita e era cego do olho direito (NO, p. 109).

Sua aparência defeituosa ilustra a oposição que apontamos. A genética, por meio de combinações que ainda escapam ao nosso controle, promoveu uma situação limitadora a esse sujeito sem que ele ou ninguém pudesse fazer nada para impedir o acaso; ela condicionou a experiência dessa personagem às regras próprias da natureza, reforçando o aspecto telúrico de sua presença, como se pode verificar em:

Olhando pela frincha da portada, como se o seu corpo se tornasse o seu olhar, e desaparecesse dentro da terra, o mestre Rafael repetia laranjeiras enxertadas em limoeiros, pessegueiros enxertados com damasqueiros, parreiras, couves, canteiros de flores a fazerem desenhos coloridos, jarros, malvas. E era esta uma ilusão infantil que gritava em silêncio para se convencer de que podia cumprir o que tinha imaginado: que gritava, ainda que uma voz íntima lho negasse; que gritava para não ouvir essa voz frágil, quase moribunda, que lhe dizia nada fizeste, que lhe dizia tudo sabia e nada fizeste, essa voz morrente e pétrea que lhe dizia estas coisas, se por um instante encontrava um silêncio na escuridão do seu interior (Idem, p. 161-162).

A passagem acima refere-se ao momento em que a prostituta cega, sua esposa, vai dar à luz. Ele vê a mulher dilacerando-se em dor, sofrendo as dores de um parto sem sucesso, já que mãe e filha morrem nesse evento; ele ouve os pedidos de socorro dela, mas não pode fazer nada, pois está estagnado na terra que pisa; ele não tem condições de salvar nem a si mesmo.

Dessa maneira, ele caminha para a morte, incendiando a carpintaria onde estava e morrendo preso a uma de suas mesas de trabalho.

A dramaticidade desse evento narrativo sugere que NO intensifica, de forma hiperbólica, os acontecimentos da vida dos homens comuns de tal maneira que eles são elevados a outro *status*. Ao exceder o sentido da desorientação e da estagnação do homem de carne e osso, o texto impacta o leitor pelo seu alto grau de dramaticidade; e faz surgirem condições, através da estética, para o surgimento de um efeito distinto: a percepção do sentido trágico dessa narrativa. Ao discorrer sobre o sentido trágico dos acontecimentos nas vidas dos homens comuns, o teatrólogo inglês Raymond Williams (2002) afirma:

A morte humana em geral está presente na forma dos significados mais profundos de uma cultura. Quando confrontados com a morte, é natural que reunamos – na dor, na memória, nas obrigações sociais do enterro – as nossas impressões dos valores que se ligam ao viver, como indivíduos e como sociedade. Entretanto, em algumas culturas ou no seu desmoronamento, a vida é regularmente lida de maneira retrospectiva, a partir da morte, que pode ser não apenas o foco, mas também a origem de nossos valores. A morte, então, é absoluta, e todo o nosso viver, simplesmente relativo. A morte é necessária, e todos os outros objetivos humanos são contingentes. No âmbito dessa ênfase, interpretamos qualquer sofrimento e desordem com base naquilo que vemos como realidade dominante. Essa interpretação é agora comumente descrita como um sentido trágico da vida (p. 81).

Considerando o contexto adverso e hostil no qual as personagens de NO estão inseridas, é possível dizer que a realidade representada nessa narrativa faz florescer, no ato da leitura, o sentido trágico ao qual o Williams se refere. E, embora não haja em NO a figura do herói trágico estruturalmente manifestada, posto que não há superação por meio de erro moral, pode-se

dizer que a representação da vida do homem comum, no texto peixoteano em questão, impacta pela repetida afirmação de sua natureza mortal, assim como pela forma como esse homem fica imobilizado frente a essa condição imutável: que a não ação também provoque um efeito trágico. Essa não ação frente à consciência de si leva a dramaticidade de NO a uma tensão trágica vivida pelo homem comum. De acordo com Willians (2002):

Na tragédia moderna os fins parecem inteiramente pessoais, e o nosso interesse é direcionado não para a “afirmação e necessidade éticas”, mas para o “indivíduo isolado e suas condições” (p. 56).

Assim, a leitura do sentido trágico de NO colabora para a interpretação dessa narrativa, pois ressalta e ilumina, pela força de sua intensidade, o sentimento de orfandade experimentado pelo homem de carne e osso, o homem comum, em estado de estagnação e isolamento, que caminha em direção à morte. Vê-se, então, que o sentido trágico da vida pode ser reconhecido no desfazimento da subjetividade de José, Salomão, Elias, Moisés, assim como nas mulheres que nem mesmo são nomeadas: mulher de José, mulher de Salomão, prostituta cega ou todas as prostitutas cegas; enfim, todos os que estão diluídos no meio da multidão. NO, à maneira das parábolas contemporâneas, joga essa aporia ao leitor, sugerindo que ele também avalie e reconheça qual é a sua condição e qual o seu gesto, estando ele também no meio da multidão.

A trajetória de nossa análise delineia alguma compreensão e interpretação para a narrativa, na medida em que estreita o reconhecimento entre o universo da narrativa e o do leitor. Não nos referimos, aqui, ao reconhecimento trágico, mas sim ao conceito tal qual o elabora Ricoeur (2006a), em *Percurso do reconhecimento*. Para ele, o termo *reconhecer* possui caráter polissêmico e a nuance de seus sentidos pode ser condensada em três “ideias-mãe”:

1. Apreender (um objeto) pela mente, pelo pensamento ligando entre si imagens, percepções que se referem a ele; distinguir, identificar, conhecer por meio da memória, pelo julgamento ou pela ação.
2. Aceitar, considerar verdadeiro (como tal).
3. Demonstrar por meio de gratidão que se está em dívida com alguém (sobre alguma ação, uma ação) (p. 22).

Em nossa análise, as duas primeiras definições são contempladas de forma tensionada, visto que apreendemos a aporia obscurecida na narrativa ao mesmo tempo em que elaboramos reflexões sobre ela, postergando a aceitação da verdade humana que se nos apresenta.⁴⁵ Para compreender os sentidos que atribuímos a NO ao longo de nossa análise, é importante reforçar que as vozes narrativas que compõem o texto lançam dúvidas sobre o acaso dos acontecimentos ao leitor, isto é, convocam-no a pensar sobre isso, até porque cada voz não é explícita quanto à sua identidade ou autoria. A partir dessa ideia e da observação do campo semântico da palavra *reconhecimento*, constatamos que o leitor só poderá responder a essa demanda caso tenha em seu repertório algo que propicie a identificação de imagens ou a aceitação das proposições apresentadas pelo texto, ou seja, deve haver algum ponto de contato entre o universo do leitor e o das vozes narrativas que seja capaz de promover a (re)significação da questão proposta, algo que agregue à narrativa ficcional um sentido filosófico, algo que se abra ao leitor como potencialidade reflexiva e/ou autorreflexiva.

Entretanto, ainda é necessário esclarecer aquilo a que chamamos processo de ‘desfazimento da subjetividade’. Na leitura atenta de NO, vimos que a representação das personagens aponta quase sempre para gestos autômatos, tal como se pode ver em:

Caminhavam sem ver as ruas. Nunca ninguém se apercebera, mas, desde que Moisés se tinha casado, os irmãos iam sempre à porta da sua casa e, daí, davam meia volta e seguiam o

⁴⁵ O terceiro sentido será abordado nas considerações finais.

caminho que fizeram na primeira vez e que sempre fizeram para o lagar. Dirigirem-se à sua antiga casa era andar para trás e inútil, mas era assim que faziam (NO, p. 77).

Aponta para figuras que se movem atavicamente, cuja potência parece limitada pela condição dada pela paisagem ou por condições deixadas pela ancestralidade:

Não escolhi este destino. Escolhi estradas desconfiando que todas eram a mesma. E todas eram a mesma. Não escolhi estradas, como não escolhi esta. Não escolhi esta noite que me faz voltar à vila, que me faz voltar à venda do judas e procurar o sorriso postigo do demónio. Esta noite a andar com minhas pernas e a obrigar-me, a fazer voltar-me ao gigante. (...) É verdade que vou. 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 (Idem, p. 55).

Como se pode ver, nas duas últimas cenas retratadas, a ação das personagens é motivada pelo hábito, e não pelo desejo. Pode-se notar que elas, ao entrarem em contato com seu ambiente ou em relação com os outros, iniciam o processo de tornarem-se elas mesmas, isto é, sujeitos,⁴⁶ porém, isso ocorre de forma restrita ou reprimida, pois parece haver um sistema limitador e estagnante que impede a ampliação desse movimento, cujos desdobramentos potentes os levariam à subjetivação. Agamben (2009), ao considerar os termos essenciais na filosofia foucaultiana, sintetiza o termo *dispositivo*:

[é] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos (p. 40).

⁴⁶ Segundo Agamben (2009), “sujeito [é] o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os vivos e os dispositivos” (p. 13).

O conceito vem ao encontro do que temos ressaltado em nossa leitura de NO, já que, no contexto dessa narrativa, as personagens estão sujeitas a procedimentos controlados pela ameaça e pelo medo, sob o comando de condicionamentos distintos.

No Livro I, o protagonista está sob a ameaça do gigante e do demônio. O primeiro usa de violência física para reprimir o comportamento de José; e o segundo, do discurso denunciador e difamatório para prejudicá-lo. Os impulsos vitais de José estão submetidos a esse jogo de pressões e, por isso, ele parece refratar sua potência à reação mecânica do corpo, e não à ação de sua vontade, de modo que sua voz revela a condição de assujeitamento:

E distingo-o. Vem a direito, com passos de máquina. O seu corpo, maior do que os dos homens, é como o de uma árvore que andasse, é como o de um homem que fosse do tamanho de três homens. E a cada passo seu, aproxima-se três passos de homem. Debaixo dos sobreiros, as ovelhas tornaram-se figuras enroladas e redondas e imóveis de lã. Mais perto, olha-me sem desviar o olhar. Mais perto, a raiva dos seus olhos agarra-me e puxa-me aos poucos. À minha frente, está parado. Olhamo-nos (NO, p. 11).

A passagem acima refere-se a um dos momentos em que o gigante se aproxima de José, que se diminui sem perder a consciência de si, mas se reduz à condição de animal sem potência, acuado pelo medo, permanecendo estagnado em figura ensimesmada e assemelhado às ovelhas, como ‘imóvel de lã sob o sobreiro’.

Outro exemplo do Livro I em que é usada a força física para conter e modelar a potência da personagem pode ser visto na passagem da violação da mulher de José. O trecho é longo, mas é pertinente apresentá-lo em sua

totalidade para que fique evidenciado o funcionamento dramático ou trágico⁴⁷ do mecanismo da força e seus efeitos sobre a personagem:

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. Ao ouvido, puta. E o tecto do quarto 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. Aos pés da cama, abotoou-se a fixar-me sempre num olhar que sorria. E eu, sobre os lençóis, como uma boneca partida, com os cabelos estendidos, com os braços separados do tronco, com as pernas arrancadas, com a cabeça torcida. Na noite seguinte, o gigante voltou, e voltou na outra, na outra, na outra (NO, p. 21).

A evidente tragicidade da cena impacta pelo alto grau de violência e pelo efeito devastador que resulta sobre a menina-mulher que vive sob o domínio do medo; a repetição do ato violador provoca seu silêncio e imobilidade, paralisando sua vida. Essa repetição também parece naturalizar a violência, já que o agressor não encontra resistência ou indignação ao longo de suas investidas: “Na noite seguinte, o gigante voltou, e voltou na outra, na outra, na outra”.

No Livro I, há outra passagem, menos contundente, que metaforiza esse mecanismo imobilizador: a situação a que estão condicionados os irmãos siameses, Elias e Moisés. No nascimento dos gêmeos, o pai percebeu que eles estavam unidos pelo dedo mindinho, entretanto, não conseguiu decidir qual dos

⁴⁷ Reiteramos aqui o sentido para o termo *trágico* adotado por Williams (2002). Para o autor, a tragédia moderna trata da dor do homem comum que advém dos acontecimentos mais ou menos cotidianos, violentos ou acidentais e como o homem comum reage a essa dor: “a ação real incorpora o sentido particular, e tudo o que é geral nas obras a que chamamos tragédias é a dramatização de uma desordem específica e atroz, e a sua resolução” (p. 78).

dois ficaria com um único dedo, já que, na separação deles, um dos dois perderia essa parte do corpo. Dessa forma, cresceram grudados e foram obrigados a partilhar intimidades, amores e dores. Não lhes foi possível individuar-se e, por isso, sabiam que estavam condenados a compartilhar também a morte. A expressão dessa relação simbiótica pode ser observada na seguinte passagem:

Estavam sentados e não falavam. Cada um olhava para um lado que não via. Atrás dos rostos tristes, cismavam. Pensando, Moisés dizia palavras ao irmão, esperançado de que ele as ouvisse; no pensamento, dizia será um instante e trará solidão. Pela primeira vez, gritaremos o nome um do outro. Já reparaste?, nunca precisámos de nos chamar. Não sei como é o meu nome na tua voz. (...) Não sei como é o teu nome na minha voz. Pela primeira vez, gritaremos o nome um do outro, e o desespero será a antecâmara de uma dor triste a que nos habituaremos, como se habitua um homem sem coração ao espaço negro no peito. Viveste sempre a minha vida, e eu estive sempre contigo quando sorriste (Idem, p. 78-79).

Ao longo desse fragmento, pode-se entrever o sentimento ambíguo que a morte suscita nessas personagens. Por um lado, por terem seus corpos unidos pelo dedo mindinho, a morte física do outro significa a morte de si, ideia que justifica a temeridade provocada por ela. Sob esse ponto de vista, a morte significa a perda do único corpo que os ancora, “nunca precisámos de nos chamar. Não sei como é o meu nome na tua voz (...) Não sei como é o teu nome na minha voz”, e a vida compartilhada na experiência dos corpos agregados se realiza em negatividade, já que cada um sabe que a morte do outro é a sua própria morte. Entretanto, somente por meio dela pode haver a separação entre eles, o momento inaugural da “primeira vez” que, embora permeado pela fantasia do desespero, favorece a possibilidade de individuação desses sujeitos amalgamados e, por isso, momento desejado.

Pode-se, então, ver que o sistema opressivo, regulador do comportamento das personagens, está relacionado à força física e à

inexorabilidade da morte, o que faz supor que as personagens vivem a estagnação como estratégia de sobrevivência, ou autoproteção, mesmo que isso implique total assujeitamento de si.

Já na segunda parte de NO, o chamado Livro II, os dispositivos estão mais interiorizados nas personagens e obscurecidos na tessitura narrativa. O novo protagonista, também José, ouve, desde a infância, que é muito parecido com o pai; não conhece as circunstâncias exatas de sua morte, mas intui que nisso há algo de trágico que também paira sobre o seu próprio fim. Vive sob a tutela da mãe idosa, à qual precisa dedicar cuidados; assim, é cuidado e cuidador. Na dinâmica desse relacionamento simbiótico, sua gestualidade revela a herança recebida dos pais:

José era o filho de José. Tinha o mesmo nome do pai, e dele sabia as poucas respostas que lhe tinham dado às poucas perguntas que fizera, sabia que era igual a ele, porque era o que o velho Gabriel sempre lhe dissera dede 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. José tinha ouvido pouco acerca do pai, mas adivinhara tudo. Em tardes, como aquela em que esperava Salomão e guardava as ovelhas, José adivinhava que era filho de um grande amor triste. Adivinhava o rosto do pai ao ver o seu próprio rosto reflectido ao tanque do monte (Idem, p. 102-103).

O narrador condensa no protagonista do Livro II a dor da viúva enlutada e a do homem que se enforcou no caminho do monte, indicando que a clausura de silêncio e dor na qual vive é fruto de sua ancestralidade; vê-se, no fragmento acima, que a personagem atualiza, na expressão de sua face, o rosto triste do pai, ao supor acontecimentos e imaginar memórias que não são reveladas. Por meio desse trecho, identifica-se que esse estado de clausura controla as ações positivas que levariam à expansão da subjetividade e à discriminação de sua individualidade.

O silenciamento ao qual nos referimos faz, ainda, com que o protagonista use a ferramenta da adivinhação para inferir sua origem, o que o faz concluir que é fruto de um “grande amor triste” vivido pelos seus pais. Nesse jogo de adivinhas e suposições, José aprende a ler o silêncio da mãe e também a fechar-se na dinâmica de suas reflexões íntimas, revelando que a regra básica desse jogo é a ausência de compartilhamento de um conhecimento construído na imaginação. Por isso, frente ao apelo da sua própria emoção amorosa, submete-se à restrição imposta pela mãe, indicando que sua potência anímica está em constrição. Suas palavras explicam esse processo de anulação:

(...) hoje, homem e indiferente, sou aquele que passa por ti e finge não ouvir os lamentos do teu olhar. E, no entanto, sabes que te compreendo. Entendo o teu frio glacial no meio de agosto, o teu luto a enfraquecer-te, fraca, fraca. 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. E entendi-te nessa noite em que ela me esperava, em que o entusiasmo me parou as veias, e escutei-te, e larguei as mãos, e entrei neste quarto solitário, e deitei-me nesta cama solitária, onde agora estou sozinho (Idem, p. 131).

Frente a esse estado solitário reiterado, ele anula o olhar para a sua realidade íntima e para os seus desejos e submete-se ao comando silencioso da mãe. Ao longo da trama, verifica-se que esse o silêncio também é usado como forma de resposta, já que a moça com a qual encontraria recolhe-se em frustração, evita interrogá-lo sobre o ocorrido e aceita outro casamento como um destino inexorável.

A moça é filha da cozinheira e de Moisés, um dos gêmeos siameses do Livro I. Ela relata que a vida da mãe, depois da morte deles, resumiu-se ao silêncio e à clausura, pois, embora tenha sobrevivido à morte dos gêmeos, teve sua força vital, sua *anima*, esgotada; por isso, ela criou-se sozinha, comendo

restos de comida e cuidando de si como se fosse órfã, na presença paradoxal da mãe. Assim, a velha cozinheira passou a ser cuidada pela filha, que herdou dela o silêncio resignado, tal como José herdara. A voz da personagem expressa esses movimentos em negação:

No quarto os olhos da minha mãe. Vesti-a. Dei-lhe café. (...) E depois, quando os dias deixaram de distinguir-se uns dos outros, quando o caminho para o monte das oliveiras se tornou mais longo, como longo e imenso é agora, quando deixei de ver José, quando comecei a sair um instante mais cedo para não encontrar José, quando os dias se misturaram todos num dia que é todos os dias; 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 (Idem, p. 135-136).

E foi dessa forma contida e conformada que a moça aceitou a presença daquele que a observava “com olhos de rato” (p. 136). Sem trocarem sequer uma palavra, a moça que amava José casou-se com Salomão e apagou o sentimento que nutria pelo primeiro.

A aproximação e o distanciamento entre essas personagens indicam uma chave importante para a compreensão da estagnação representada nesse texto. É possível perceber que ela acontece por meio do silenciamento, dispositivo potente para a contenção da subjetividade; por meio dele, as personagens são levadas à repetição de comportamentos remotos, indicando seu caráter mantenedor da circularidade narrativa. Ou seja, ele implica tanto a restrição da subjetividade como também a manutenção da estrutura de repetição, de circularidade. Essa estratégia devolve as personagens à condição original de isolamento, assim como concretiza a estrutura do *mise en abyme*.

Entretanto, o gesto da mulher de Salomão quebra o paradigma da estagnação e abre uma fresta à reflexão filosófica: ela abandona a casa, a mãe

e o marido para ir ao encontro do apelo que ouve da voz da arca, mas que também é dito por José, em solilóquio:

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 (Idem, p. 176, 186).

O fragmento acima aparece tanto na voz de José quanto na voz da arca e vai ao encontro dos anseios da mulher de Salomão que, num impulso anímico, mobiliza sua potência e ruma para uma experiência singular, rompendo com a recorrência dos princípios modeladores da estrutura circular da trama. No final do livro, o velho Gabriel ainda tenta controlar esse gesto, repetindo: “Não faz mal se não fores hoje” (p. 176). Porém, ela escapa do círculo das repetições e sai em direção à casa de José.

No último capítulo, o narrador onisciente relata que a voz da arca “calou-se” (p. 191) e “que todos morreram” (p. 191). Que tudo “era ausência, porque não havia ninguém para sentir” (p. 190), e que também “o medo não existia, porque não havia ninguém para o sentir” (p. 190). Ou seja, “não ficou nada”, “nenhum olhar” (p. 191). A força contundente dessa ausência absoluta, desse nada, em um primeiro momento, parece calar também o leitor, que se recolhe, silenciado, na contracapa do livro. Entretanto, cabe a ele considerar o valor transitivo dos significados e, numa ação justa, trazer à tona todos os sentidos em devir.

Com a volta da ficção à vida, o leitor em busca da identidade se vê diante da hipótese de sua própria perda de identidade. O si aqui refigurado pela narrativa é na realidade posto diante da hipótese de seu próprio nada. Sem dúvida, esse nada não é o nada do qual não há nada que dizer. Essa hipótese, ao contrário, dá muito o que dizer (RICOEUR, 2014, p. 178).

6. Considerações finais

Combinemos o seguinte: neste capítulo, como em certo poema de Ferreira Gullar, fica o não dito por dito e assim tudo se torna mais claro ou não.

Waldecy Tenório

É importante lembrar que este trabalho buscou traçar caminhos de reconhecimento e compreensão para NO. Aqui está configurado um mapa particular de leitura que indica rotas possíveis para a interpretação da narrativa literária. Por isso, não há conclusão definitiva a ser apresentada, já que o resultado de nosso trabalho é o próprio processo de leitura do texto peixoteano. Entretanto, há considerações relevantes advindas dessa experiência que merecem algum destaque.

A primeira consideração refere-se às chaves de leitura que foram utilizadas para estabelecer o processo interpretativo. O tom enigmático do texto, instituído inicialmente pela denegação apresentada no título e depois pelo tecido literário, afirma dúvidas e negações e sugere que somente por meio da decifração da linguagem é que se pode arriscar “ler” o que está potencialmente afirmado. Assim, o próprio texto literário apontou o viés investigativo que se apresenta nesta pesquisa ao sugerir uma postura suspeitosa sobre as negações e dúvidas lançadas reiteradamente. Ou seja, o objeto literário impôs o método hermenêutico como procedimento produtivo, isto é, ele lançou perguntas que fizeram reverberar outras perguntas, provando sua vivacidade e força. Foi dessa forma que o texto tomou posse da atenção desta leitora. Segundo Barthes (1977):

O *brio* do texto (sem o qual, em suma, não há texto) seria a *sua vontade de fruição*: lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar,

forçar o embargo dos adjetivos – que são essas portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas (p. 21).

Em NO, pode-se reconhecer as portas da linguagem metamorfoseadas nas vozes que falam em solilóquio. Esse gesto solitário sugere que os pensamentos das personagens estabeleçam um diálogo com o leitor, já que as questões lançadas ao longo da trama parecem mobilizá-lo à reflexão sobre algo que não é dito entre as personagens, mas lançado a um silêncio como lugar e interlocução reflexiva da narrativa. Esses pensamentos expressam enigmas sobre temas para os quais o leitor também não tem resposta, fazendo reverberar como eco a estagnação apontada em nossa leitura. Conforme Agamben (2012), “de fato, nada é mais desesperante do que a constatação de que não há enigma, mas tão somente a sua aparência” (p. 105).

Assim, paradoxalmente, o que o texto peixoteano deixa à vista é a impossibilidade de resolução de determinados enigmas, posto que, na verdade, eles são aporias que precisam somente ser suportadas antes que o fim - ou a morte - chegue. Tais aporias, estendidas ao leitor contemporâneo, complexificam o mundo interior do homem simples do Alentejo, conferindo-lhe uma universalidade talvez nunca acessada. NO é um livro de imagens, de paisagens daquilo que deve ser tolerado pelo leitor-homem-comum, inominado, mas uno. O poema de Ferreira Gullar, *Fica o dito por não dito*, auxilia no entendimento desse processo de obscurecimento, conforme ilustra alguns de seus versos:⁴⁸

por isso é que
dizê-lo
é não dizê-lo
embora o diga de algum modo
pois não calo

por isso que

⁴⁸ Tendo em vista o mecanismo de aproximação entre textos literários que estabelecemos ao longo desta análise, consideramos pertinente inserir a íntegra do poema como Anexo 4.

embora sem dizê-lo

falo:

falo do cheiro

da fruta

do cheiro

do cabelo

do andar

do galo

no quintal

e os digo

sem dizê-los

bem ou mal

Esses versos convocam o leitor a ouvir o que, bem ou mal, foi dito. Da mesma forma contraditória, NO nos convida à visão do que jaz obscuro pelo excesso de luz. A parábola peixoteana configura-se, então, como um texto que capta as angústias infligidas pela inexorabilidade da morte e incita o leitor, por meio de discursos em negatividade, à reflexão; essa narrativa instiga o *ser pensante* que reside no leitor a presentificar-se no gesto de “pensar” junto com as personagens que insistem no “Penso:”.

Dessa maneira, há, potencialmente, no ato da leitura, a ativação do cogito no gesto de olhar para aquilo que se apresenta como nada, como nenhum olhar. Ou melhor, a leitura focaliza o olhar do leitor para a complexidade do homem do campo que, emparedado, fica estagnado em precariedade. Essa focalização começa já no título que, por meio da negação do olhar, provoca, ironicamente, o leitor a procurar o que NO deixa ver: tanto a condição negativa da natureza humana quanto a potência afirmativa dos sujeitos que se prestam a refletir compassivamente sobre isso. Nessa busca, o livro evidencia a complexa condição da existência humana, mas também o valor da leitura literária como gesto de resistência a essa condição inexorável.

Pode-se dizer que esse livro merece leitura atenta, ou melhor, suspeitosa e interrogante, pois favorece a experiência do deslocamento

subjetivo, ao oferecer um espelho potente para o reconhecimento da condição humana em negatividade, assim como a potência que pode ser ativada no intervalo entre vida e morte. Fazendo aqui valer a ideia de Proust, NO comporta-se como o amigo que acompanha o leitor quando ele se volta a si, à sua interioridade a ser reconhecida:

Na leitura, a amizade é de repente levada à sua pureza primitiva. Com os livros, não há amabilidade. Esses amigos, se passamos a noite com eles, será porque realmente temos vontade de fazê-lo. (...) A atmosfera dessa amizade pura é o silêncio, mais puro que a palavra. Porque falamos para os outros, mas nos calamos para nós (PROUST, 2011, p. 48).

Por meio de seus processos enunciativos, a narrativa mostra a imagem de personagens estagnados e pergunta, silenciosamente, qual a posição do leitor diante desse quadro. Essa maneira de ler ou interpretar NO aproxima-o da epígrafe escolhida por Saramago para a seu *Ensaio sobre a cegueira*, já que apresenta a mesma questão sobre a potência do olhar: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”.⁴⁹ Ou seja, assim como a epígrafe, NO nos leva a ver a ferida da finitude que nem sempre se deixa lembrar na cotidianidade do homem de carne e osso que vive a perdurar despercebido, na multidão.

Ao aceitar esse convite, o leitor repara que há um ritual pautado pelas repetições que marcam o compasso estrutural e semântico. Em NO, os processos de enunciação circunscrevem uma cadência que ora recua, ora avança para o fim, indicando certo rito para a morte. Visto dessa maneira, o leitor e o texto são conduzidos pela força estética da forma narrativa que, nesse caso, atualiza o gênero parabólico, aqui entendido como base de reflexão filosófica.⁵⁰

⁴⁹ Conforme inscrito na edição de 2007, pela Companhia das Letras, essa epígrafe foi retirada do *Livro dos Conselhos*.

⁵⁰ Iser, em sua estética da recepção, dedica-se a refletir teoricamente sobre a relação entre texto e leitor. Luís Costa Lima (2002), ao visitar essa teoria, problematiza a figura do *leitor ideal*, sugerindo um olhar mais atento a essa figura que se amolda ao texto: “a estrutura do texto tem (...) um papel de regulação da leitura, implicitamente oferecendo os critérios de distinção entre a pura recepção projetiva, isto é, a leitura condenada, e a leitura constitutiva de um sentido apropriado. Aqui se encontra o calcanhar-de-Aquiles da

Assim, veio à tona a consideração que encerra esta pesquisa e que vai ao encontro do terceiro sentido para o verbete *reconhecimento*⁵¹, descrito por Ricoeur. Em nosso gesto de olhar para o que precariamente se dá a ver em NO, ficou evidente o contraditório excesso de imagens repetidas, as minúcias recorrentes, um texto que se apresenta excessivo, mas excessivo no enigma que não se resolve, só se repete; ecos necessários para que o leitor possa reconhecer o que é essencial; na beleza de suas anáforas, ecoa a complexidade do homem que, aparentemente simples, guarda questões complexas sobre a existência.

Na busca pela chave que permite o acesso ao texto, o leitor, “o homem de carne e osso [é] aquele que nasce, sofre e morre – sobretudo morre -, aquele que come e bebe e joga e dorme e pensa e deseja, o homem que é visto e ouvido, o irmão, o verdadeiro irmão” (UNAMUNO, 2013, p.19), vê confrontarem-se as representações já concebidas em seu repertório com aquilo que o texto em processo de leitura apresenta como novidade. Nesse entrecruzamento primordial à dinâmica da compreensão textual, nesse reconhecimento de nossa própria miséria frente a um mistério que não penetramos, ocorre o reconhecimento do que pode a Literatura. Em vez da interpretação pacificadora, há o gesto interpretativo que atravessa o leitor, que desvela a poética vibrante do texto e a poética da leitura. É nesse lugar que a Literatura se faz ato. É por meio dessa experiência comum de inacabamento que se pode reconhecer o que pode a Literatura.

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro (TODOROV, 2009, p. 76).

teorização de Iser (...) o ponto crítico da, genericamente falando, estética da recepção (...) [essa teoria] supõe em cena um leitor ideal (p. 55).

⁵¹ Os três sentidos já foram apresentados na página 115 desta pesquisa.

BIBLIOGRAFIA

- **Obras literárias de José Luís Peixoto:**

PEIXOTO, José Luís. *Nenhum olhar*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Galveias*. Lisboa: Quetzal, 2014.

- **Outras obras literárias:**

BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Lisboa: Seara Nova, 1978.

FARIA, Almeida. *A paixão*. 2 Ed. Lisboa: Portugalia Editora, 1966.

FERREIRA, Vergílio. *Aparição*. São Paulo: Difel, 1983.

GULLAR, Ferreira. “Fica o dito por não dito”, In: *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010, p. 21-25.

JUNQUEIRO, Guerra. *Os simples*. Porto: Typographia Occidental, 1892. Disponível <http://purl.pt/295>, acesso dia 15.11.2015.

NEMÉSIO, Vitorino. *Portugal, a terra e o homem – Antologia de textos de escritores dos séculos XIX – XX*. Viseu: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Levantado do chão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

VIÇOSO, Vítor (Org.). *Húmus de Raul Brandão*. Lisboa: Seara Nova, 1978.

- **Estudos críticos sobre a obra de José Luís Peixoto**

CAMPOS, Juliana Sant'Ana. *Levantado do chão, de José Saramago, e Nenhum olhar, de José Luís Peixoto: uma leitura do espaço narrativo*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009, São Paulo. Disponível em:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=165935

Acesso dia 06.04.2015.

CARMELO, Luís. *A luz da intensidade, figuração e estesia na literatura contemporânea, o caso de José Luís Peixoto*. Lisboa: Quetzal, 2012.

LOPONDO, Lilian. Testamentos de José Luís Peixoto. *Via Atlântica*. USP, n. 14. Dez/2008. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50401/0>.

Acesso dia 7.4.2015.

LOPONDO, Lílian. SUELOTTO, Kátia. *A intersecção discursiva em 'Nenhum olhar', de José Luís Peixoto*. Itinerários – Revista de Literatura. n.26, 2008. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/1181>.

[Acesso dia 6.6.2011.](#)

PEIXOTO, Francelina Manuela Trigo Pimentel Fidalgo. *A retórica do olhar no romance 'Nenhum olhar' de José Luís Peixoto*. 2010. 104 p. Dissertação de mestrado (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) – Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, 2010. Disponível em:

<http://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/3408/1/Intertextualidades%20b%C3%ADblicas%20em%20Nenhum%20olhar,%20de%20Jos%C3%A9%20Lu%C3%AAs%20Peixoto.pdf>

Acesso dia 02.12.2014.

PINHO, Maria de Lurdes Lopes. *Intertextualidades bíblicas em 'Nenhum olhar' (2000), de José Luís Peixoto*. Dissertação de mestrado, Universidade da Beira Interior, 2012, Covilhã. Disponível em:

<http://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/3408/1/Intertextualidades%20b%C3%ADblicas%20em%20Nenhum%20olhar,%20de%20Jos%C3%A9%20Lu%C3%ADs%20Peixoto.pdf>

Acesso dia 15.10.2015.

SUELOTTO, Kátia Cristina Franco de Medeiros. *Cronotopia e tragicidade em Nenhum olhar, de José Luís Peixoto*. Dissertação de mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie. 2007. São Paulo. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp059700.pdf>. Acesso dia 7.6.2014.

_____. *O narrador e seus duplos em Nenhum olhar e Cemitério dos pianos, de José Luís Peixoto*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. 2012. São Paulo. Disponível em [file:///C:/Users/Cibele/Downloads/2012_KatiaCristinaFrancoDeMedeirosSuelotto%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Cibele/Downloads/2012_KatiaCristinaFrancoDeMedeirosSuelotto%20(1).pdf) Acesso dia 9.5.2014.

VILELA, Ana Luísa. *Paisagem, horizonte e destino – uma leitura de 'Nenhum olhar', de José Luís Peixoto*. Disponível em <http://www.alentejolitoral.pt/Downloads/Ambiente/Desenvolvimento%20Sustent%C3%A1vel/Paisagem,Horizonte%20e%20destino,%20Uma%20leitura%20de%20Nenhum%20Olhar,%20de%20Jos%C3%A9%20Lu%C3%ADs%20Peixoto.pdf>. Acesso dia 20.3.2015.

- **Bibliografia geral:**

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

_____. *Profanações*. Trad. de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. Notas sobre o gesto. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.4, pp. 09-14, jan. 2008. Disponível em http://www.raf.ufop.br/pdf/artefilosofia_04/artefilosofia_04_00_iniciais_sumario_editorial_notas.pdf. Acesso dia 07.08.2014.

_____. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Editora Argos, 2009.

_____. *Ideia de prosa*. Trad. Prefácio e Notas João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

_____. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Soares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. KERMODE, Frank (Org.). *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1997.

ALVES, Ida Ferreira. FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Org.). *Literatura e paisagem – perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

AMHERDT, François-Xavier. “Polifonia do texto bíblico e trabalho de interpretação”. In: RICOEUR, Paul. *A hermenêutica bíblica*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008.

_____. *A poética do devaneio*. 3 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *A intuição do instante*. 2 ed. Campinas: Verus Editora, 2010.

BAKHTIN, M. M. O problema dos gêneros discursivos. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARRENTO, João. *O arco da palavra - ensaios*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BÍBLIA. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. 3ª ed. RJ: Imprensa Bíblica Brasileira, 2005.

BRETTSCHEIDER, Werner. *O renascimento da parábola na actualidade*. Revista Humboldt, Alemanha: Abhofach, número 28, 1973, ano 13, pp. 16-22.

BROWN, Colin. *De teologia do novo testamento*. 3 ed. São Paulo: Edições Vida Nova, 1985.

CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosacnaify, 2001.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org). *Teoria da literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COMPAGNON. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CORRÊA, Roberto Lobato. *Espaço, um conceito-chave da geografia*. In: CASTRO, Iná Elias de. GOMES, Paulo Cesar da Costa. CORRÊA, Roberto Lobato, *Geografia: conceitos e temas*. 15. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

COSTA, Flávia Cesarino. O primeiro cinema. In: *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CRESTANI, Jaison Luís. *A representação da instabilidade do mundo moderno nas parábolas de Brecht e Kierkegaard*. Revista Eutomia (Recife), v. 1, pp. 332-343, 2008.

DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: DALLENBACH, Lucien et alii. *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, pp. 51-76.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EASTMAN, R. *The open parable*. Naperville: College English, 1960. XXII, pp. 15-18.

FERREIRA, Denise de Brum. Evolução da paisagem de montado no Alentejo interior ao longo do século XX: dinâmica e incidências ambientais. In: *Finisterra*, nº 72, 2001, pp. 179-193.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. pp. 89-128.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.

_____. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004.

GABEL, John B., WHEELER, Charles B. *A Bíblia como literatura*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Uma filosofia do 'cogito ferido': Paul Ricoeur*. In: Revista Estudos Avançados, v. 11, n. 30, 1997, p. 261-272. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9006>. Acesso dia 15.9.2015.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos, a leitura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

_____. *Introdução ao architexto*. Lisboa: Vega, 1986.

GENTIL, Hélio Salles. *Para uma poética da modernidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

GIRARD, Marc. *Os símbolos da Bíblia: ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal*. São Paulo: Editora Paulus, 1997.

GOMBRICH, E.H. *História da arte*. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Os lugares da tragédia. In: ROSENFELD, D. (Org.) *Filosofia & Literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001, p. 9-19.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*. São Paulo: Hedras; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HAROCHE, Claudine. *Da palavra ao gesto*. São Paulo: Papirus, 1998.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras, inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HOLZER, Werther. *Uma discussão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem e lugar, território e meio ambiente*. Revista TERRITÓRIO, ano II, n 3, jul./dez.1997. Disponível em http://www.revistaterritorio.com.br/pdf/03_6_holzer.pdf. Acesso dia 8.8.2011.

HOPCKE, Robert H. *Guia para a Obra Completa de C.G. Jung*. 3 Ed, Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

JACOTO, Lilian. *A crise da nação na saga de Almeida Faria*. Via Atlântica, n. 6, 2006. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49754>. Acesso dia 25.7.2015.

JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. In: Poétique – Revista de teoria e análise literárias. Paris, nº 27, 1979.

JUNG, C. G., *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 7.ed., Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. v.1. Coimbra: Arménio Amado Ed., 1958.

LIMA, Luiz Costa. O leitor demanda (d)a literatura. In: LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o leitor*. Seleção, Coordenação e Tradução Luiz Costa Lima. 2. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MAGALHÃES, Antonio. A Bíblia como obra literária: hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia. In: FERRAZ, S., et al.,orgs. *Deuses em poéticas: estudos de literatura e teologia*. Belém: UEPA; Campina Grande: EDUEPB, 2008. Disponível em <http://books.scielo.org/id/pdkdq/pdf/ferraz-9788578791186-01.pdf>. Acesso dia 14.9.2014.

_____. *Deus no Espelho das Palavras. Teologia e Literatura em Diálogo*. São Paulo: Paulinas, 2000.

MARANDOLA JR, Eduardo. *Da existência e da experiência: origens de um pensar e de um fazer*. Disponível em http://www.pucminas.br/documentos/geografia_24_art03.pdf. Acesso em 8.8.2011.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *A paisagem como fato cultural*. In: YÁZIGI, Eduardo (Org.). *Turismo e paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002.

METZ, Christian. A grande sintagmática do filme narrativo. In: *Análise estrutural da narrativa*. 6 Ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NAVEH, Gila Safran. *Biblical parables abd their modern re-creations: from “Apples of gold in silver sttings” to “Imperial messages”*. New York: State University of New York Press, 2000.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Instabilidade perpétua*. 2009. 110 p. Dissertação de mestrado (Mestrado em Psicologia) – Programa de Psicologia clínica, PUC-SP, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. 11.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. 5.ed. Campinas: Pontes Editores, 2011.

REYNAUD, Maria João. *Metamorfoses da escrita*. Porto: Campo das Letras Editores, 2000.

ROCHA, Samir Alexandre. *Geografia humanista: história, conceitos e o uso da paisagem percebida como perspectiva de estudo*. Disponível em <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/raega/article/view/7670>. Acesso dia 8.8.2011.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1976.

_____. *Do texto à acção: ensaios de hermenêutica II*. Porto: Rés-Editora, 1989.

_____. *Interpretação e ideologias*. 4 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1990.

_____. *Tempo e narrativa – tomo III*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

_____. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. *A hermenêutica bíblica*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

_____. *Percurso do reconhecimento*. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006a.

_____. *O Si-Mesmo como Outro*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

SANOKI, Koichi. *Parábola: um gênero literário*. REVELETEO – Revista Eletrônica Espaço Teológico. V. 7, n. 12, jul/dez, 2013, p. 102-112. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/reveleteo/article/view/17365/12893>. Acesso dia 8.10.2015.

SANT'ANNA, Marco Antônio Domingues. *O gênero parábola*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

_____. *Um estudo sobre os tempos verbais na fortuna narrativa da parábola*. *Revista Estudos de gramática portuguesa (III)*, Frankfurt am Main: TFM, 2000, p. 153-169.

_____. *O gênero parábola e sua função didática*. In: I Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano e X Seminário Nacional de Literatura, História e Memória, Cascavel/PR, 2011. Disponível em https://d70cb3bf9e21fd2be4acd1470b914a2d7de1e355.googledrive.com/host/0B8LhzCII_HM8UmFoQzdfcDZFa0k/sessao/1/artigo117_sessao1_marco_santa_nna@hotmail.com.pdf. Acesso dia 8.10.2015.

_____. *Elementos estruturais da parábola moderna*. s/d. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/32/htm/comunica/ci157.htm>, Acesso dia 08.10.2015.

SAVIO, Lígia. *'A paixão' e seus produtos: uma consciência retrospectiva nos romances de Almeida Faria*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ppgletras/defesas/2007/ligiasavio.pdf>. Acesso dia 20.7.2015.

SILVA, Luzia Batista de Oliveira. *A interpretação hermenêutica em Paul Ricoeur: uma possível contribuição para a educação*. Comunicações. Piracicaba. v. 18, n. 02, jul-dez 2011. Disponível em <https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/comunicacao/article/view/131/595>. Acesso dia 23.7.2015.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.

TENÓRIO, Waldecy. *Escritores, gatos e teologia*. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: *Análise estrutural da narrativa*. 6.ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

_____. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TOFALINI, Luzia Aparecida Berloff. *Vida, morte, Deus: a tríplice problemática de 'Húmus'*. Disponível em <http://www.fals.com.br/revela7/vidamorteadeus.pdf>. Acesso dia 20.7.2015.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: *Teoria da literatura - formalistas russos*. TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org). Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

VALENTIM, Jorge. *Raul Brandão e a herança lírica na narrativa ficcional e na poesia portuguesas contemporâneas*. Itinerários Revista de Literatura, n. 24, 2006. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2628>. Acesso dia 23.7.2015.

VEIGA NETTO, Joaquim César da. *A performance para fotografia: relações, entrecruzamentos e dimensões históricas*. In: Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Afonso Medeiros, Idanise Hamoy, (Orgs.). 1. Ed. Belém: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFGA, 2013. Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/01/Joaquim%20Cesar%20Oda%20Veiga%20Netto.pdf>. Acesso dia 5.4.2014.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ANEXOS

Anexo 1:

Capa: Christiano Menezes, Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.

Anexo 2:

BRUEGEL, Pieter. *A parábola dos cegos*, 1568, 86 x 154 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

Anexo 3:

PATINIR, Joachim. *Paisaje de san Cristóbal*, ca. 1520-24. Óleo sobre tela, 127 x 172 cm. Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

Anexo 4

Poema:

Fica o dito por não dito, de Ferreira Gullar.

o poema
antes de ser escrito
não é em mim
mais que um aflito
silêncio
ante a página em branco

ou melhor
um rumor
branco
ou um grito
que estanco
já que
o poeta
que grita
erra
e como se sabe
bom poeta (ou cabrito)
não berra

o poema
antes de escrito
antes de ser
é a possibilidade
do que não foi dito
do que está
por dizer

e que
por não ter sido dito
não tem ser
não é
senão
possibilidade de dizer

mas
dizer o quê?
dizer
olor de fruta
cheiro de jasmim?

mas
como dizê-lo
se a fala não tem cheiro?

por isso que
dizê-lo
é não dizê-lo
embora o diga de algum modo
pois não calo

por isso que
embora sem dizê-lo
falo:
falo do cheiro
da fruta
do cheiro
do cabelo
do andar
do galo
no quintal

e os digo
sem dizê-los
bem ou mal

se a fruta
não cheira
no poema
nem do galo
nele
o cantar se ouve
pode o leitor
ouvir
(e ouve)
outro galo cantar
noutro quintal
que houve

(e que
se eu não dissesse
não ouviria
já que o poeta diz
o que o leitor
– se delirasse -
diria)

mas é que
antes de dizê-lo
não sabe
uma vez que o que é dito
não existia
e o que diz
pode ser que não diria

e

se dito já não fosse
jamais se saberia

por isso
é correto dizer
que o poeta
não revela
o oculto:
inventa
cria
o que é dito
(o poema
que por um triz
não nasceria)

mas
porque o que ele disse
não existia
antes de dizê-lo
não o sabia

então ele disse
o que disse
sem saber o que dizia?
então ele o sabia sem dizer?
ou porque se já o soubesse
não o diria?

é que só o que não se sabe é poesia
assim

o poeta inventa
o que dizer
e que só

ao dizê-lo
vai saber

o que

precisava
dizer
ou poderia
pelo acaso dite
e a vida

provisoriamente
permite.

GULLAR, Ferreira. “Fica o dito por não dito”, In: *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010, p. 21-25.