

## **RESENHA**

**Luis Fernando Prado Telles**

lf.telles@hotmail.com

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

Apesar de poder ser lido em chave metaliterária, as referências de *Cemitério de Pianos* não são explícitas, e isso é um ponto a favor do romance. É possível perceber algumas. Não seria demasiado dizer, por exemplo, que se ouvem ecos de um William Faulkner, ou mesmo as vozes deste cultivadas por António Lobo Antunes. Na esteira do que fizeram o autor de *O Som e a Fúria* e o de *Auto dos Danados* na maioria de suas obras, em *Cemitério de Pianos*, José Luís Peixoto também constrói uma narrativa fragmentária sobre a história de gerações de uma mesma família, história esta que se vai compondo, ao melhor estilo faulkneriano, a partir de vozes, tempos e perspectivas variadas. Somam-se a essas influências as referências bíblicas que, de certo modo, emolduram a narrativa de *Cemitério de Pianos* e que já foram bastante exploradas pelo escritor em seu *Nenhum Olhar* (2000). O trocadilho pode soar oportunista, mas é inevitável: o romance pode ser lido também como um cemitério edipiano. São as vozes de pais e de filhos que compõem o mosaico narrativo de José Luís Peixoto. Nele, o momento da vida, do nascimento do filho, coincide, várias vezes, com o momento da morte, da aniquilação, do desaparecimento do pai; ao mesmo tempo, essa morte não significa interrupção, mas continuidade.

O ponto de partida das variadas narrativas encontra-se estabelecido na figura chave de Francisco Lázaro, personagem criada a partir da história real de um atleta português que faleceu de insolação depois de completar trinta quilômetros da prova de maratona dos Jogos Olímpicos de Estocolmo, em 1912, conforme esclarece o autor em nota final. Para criar sua ficção, Peixoto regride ao passado desta personagem, dando voz ao seu pai; bem como projeta um seu futuro dando voz ao seu filho. Não rara é, contudo, a sensação de que as vozes destas três personagens estão amalgamadas, como se fossem apenas diferentes tons de uma mesma nota musical. Assim, apesar de serem apresentadas de modo fragmentário ao longo do romance, não deixam de sugerir uma certa unidade, a começar pelos nomes das personagens que são os mesmos. A tônica do romance, a dicotomia vida e morte, é expressa já em sua página de abertura, em que se lê o termo latino *resurrecturis*, o qual funciona como uma espécie de seu subtítulo e nos oferece a primeira das várias referências bíblicas: o episódio da ressurreição de Lázaro, em que as irmãs Marta e Maria (os mesmos nomes das personagens de Peixoto) enviam um mensageiro (um corredor) para pedir a Jesus que curasse o irmão. Jesus diz ao mensageiro que a doença de Lázaro não o levaria à morte. Jesus não cura Lázaro, como haviam pedido as irmãs; mas faz um milagre ainda maior ressuscitando-o e, assim, cumpre o que dissera anteriormente ao mensageiro. Desse modo, Jesus surpreende as irmãs de Lázaro, que chegaram a duvidar de seu poder, operando um milagre ainda maior do que o de simplesmente curá-lo.

Além dessa palavra chave que abre o romance, há a citação, em epígrafe, de um trecho do capítulo dezessete do evangelho de São João. Se lidas conjuntamente, as duas citações oferecem algumas pistas dos relatos: os três narradores, avô, filho e neto são, de certo modo, órfãos de pai; contudo, os pais mortos ainda vivem nas vidas dos respectivos filhos. Os filhos são, de certa maneira, a ressurreição dos pais, o que é sugerido, inclusive, por aquela sensação de que as vozes dos diferentes relatos formam uma espécie de unidade, ou de uma voz única em diferentes tons. Depois de lido o romance, as palavras do evangelho de João parecem fazer mais sentido, na medida em que podem ser lidas também como sendo a expressão dessa voz coletiva que roga “para que todos sejam um só; como Tu, ó Pai, estás em Mim e Eu em Ti, que também eles estejam em Nós, para que o mundo creia que Tu Me enviaste.” (p. 9) Estas palavras do evangelho de João reverberam ao logo do romance de Peixoto não apenas no que se refere à sugestão de interligação entre as várias vozes que o compõem, mas principalmente no que tange à construção da imagem da personagem de Francisco Lázaro enquanto herói, um herói

falhado, que sucumbe à realização de seu feito e que não pode voltar aos seus para contar a sua vitória. O seu heroísmo advém não do seu sucesso, mas de sua derrota, de sua queda.

É possível encontrar sete grandes divisões (sete notas?) em *Cemitério de Pianos*. Na primeira parte, mais curta, lê-se o relato póstumo do pai de Francisco Lázaro. O avô, portanto, narra justamente o dia de sua morte, em que sua esposa e os filhos Maria e Francisco recebem o telefonema da notícia de sua morte no mesmo momento em que recebem também a notícia do nascimento de mais um de seus netos, o Hermes, filho de Marta (a irmã mais velha de Francisco e de Maria), o qual viria a fazer companhia às outras netas que são apresentadas ao longo dos demais relatos: a Ana, a Elisa e a Iris. Depois desse intróito, há uma segunda parte mais extensa. Nesta, Francisco Lázaro avô continua a narrar, mas agora a sua narrativa flutua sobre tempos distintos: ora narra acontecimentos posteriores à sua morte, como se observasse a vida de sua família que continuava sem ele, a vida da esposa morando precariamente na casa da filha Maria, cuidando dos netos; ora narra episódios mais antigos, de sua vida de casado, ou de sua juventude, anteriores ao seu casamento e ao nascimento dos filhos. Essa segunda parte é subdividida pelo que se poderia chamar de troços narrativos, que são separados apenas por um espaçamento maior entre um e outro. Não há qualquer indicação mais explícita que oriente a leitura para a mudança temporal dos relatos, o leitor precisa estar atento às referências internas, compará-las e voltar várias vezes a leitura. Além da mudança temporal, nesta segunda parte, é possível se verificar uma mudança da própria voz narrativa, que, às vezes, passa a ser a do neto, filho de Francisco Lázaro, o corredor. O problema é que, por serem coincidentes em vários aspectos, às vezes fica a dúvida de se saber se a voz é a do neto ou a do avô, que narraria a sua juventude. A ambigüidade é positiva, se considerarmos que uma das portas de entrada do romance é a de que os mortos ressurgem nos vivos. De certa maneira, é como se o neto continuasse a viver a vida do avô, ou que esta vida fosse novamente repetida, como que retomando um ciclo.

Na terceira parte, a voz narrativa é a do herói falhado, o tempo presente da narrativa é o da maratona de que participa Francisco Lázaro. Contudo, o seu relato também flutua ao longo do tempo, ora atendo-se à narrativa de seu percurso na maratona, ora contando fragmentos de sua vida pregressa. O relato é cadenciado pela progressão de sua corrida, sendo seccionado abruptamente pelos quilômetros que se vão completando, inevitavelmente, conforme vai acontecendo o relato. A maratona é interrompida no décimo quinto quilômetro, a metade do percurso a ser completado por Francisco Lázaro; aí termina a terceira

parte. Na quarta, volta-se ao relato do avô, novamente flutuante no tempo e entrecortado pelo relato do neto, que nascera no mesmo dia em que o pai morrera na maratona e sobre o qual nunca ninguém lhe falara; até o dia em que descobre uma caixa de sapatos cheia de medalhas e vem a saber que seu pai tinha sido um grande maratonista. Nessa mesma parte, o filho de Francisco Lázaro, o corredor, vem a ser apresentado às imagens de seu pai e de sua tia Maria, pelas fotografias que são mostradas pela sua tia Marta. Estas fotografias, cujas imagens são reproduzidas no livro (pp. 176-177), voltam a aparecer na quinta parte (pp. 243-244). Nesta quinta parte, volta-se à narrativa de Francisco Lázaro, a partir do quilômetro dezesseis e completa-se no quilômetro trinta, no momento de sua morte. Na sexta parte, volta-se à narrativa do avô, que apresenta, ao final, a família acompanhando a corrida de Francisco Lázaro pelo rádio. Na sétima parte, narra-se o recebimento da notícia da sua morte por exaustão durante a maratona e, simultaneamente, a notícia do nascimento do seu filho, o neto responsável pelas narrativas constantes da segunda e quarta partes. O final desta última parte do romance se dá do mesmo modo como ocorre o final da primeira, com o anúncio quase que simultâneo da morte e da vida.

Desde a segunda parte acima referida, a figura de Francisco Lázaro como herói falhado é já esboçada pela voz de seu pai, que narra a partir da onisciência atemporal que a condição de morto lhe confere: “Demos-lhe o meu nome para que o tornasse seu. Esse nome que foi meu e que agora lhe pertence completamente. O nome e todas as pessoas que o pronunciam: Francisco Lázaro.” (p. 20) Mais a frente, na narrativa da terceira parte, Francisco Lázaro filho, no momento da partida da maratona, parece dar uma resposta às palavras do pai, quase que no sentido de reclamar o direito de possuir o seu nome, no sentido de conquistar algo que já lhe havia sido dado: “não quero apenas ter este nome, quero ser dono dele” (p. 89). Esta fala, que abre a narrativa de Francisco Lázaro filho e que serve para iniciar a maratona no romance, de certo modo, reafirma a necessidade do filho de “matar” simbolicamente o pai (que, por sinal, já estava morto), cumprindo um feito que o tornaria diferente, que o tornaria único e que possibilitaria voltar à sua família e à sua pátria como herói, como mesmo diz: “quarenta quilômetros separam-me de estar aqui a ser outra pessoa. E quarenta quilômetros poderão ser toda a minha vida.” (p. 94) Bastante significativo desta simbologia, inclusive, é o modo como se mostra organizada formalmente a narrativa nesta terceira parte. A sobreposição de planos entre o tempo da maratona e a lembrança da morte do pai reflete-se formalmente no entrecruzamento de frases pertencentes aos dois planos, formando, assim, quase que a

estrutura de um poema. No trecho a seguir, é possível se enxergar a questão edipiana acima aludida pela sobreposição de planos narrativos, o plano do momento em que Francisco Lázaro vê o corpo do corredor que está a sua frente e que será ultrapassado e o plano do momento em que vê o corpo do pai morto, que também precisa ser ultrapassado:

“vejo o corpo do corredor à minha frente  
 as pontas dos meus dedos levantaram o lenço que cobria o rosto do meu pai  
 lanço-me e começo a ultrapassar o corredor  
 inclinei-me sobre o meu pai  
 ultrapasso agora o corredor  
 os meus lábios tocaram a pele gelada da face do meu pai  
 tempo pára. (...)” (p.99-100)

O uso dessa técnica de entrecruzamento de planos narrativos operado no nível da frase contribui para a economia do relato no sentido da criação de imagens condensadas que têm a capacidade de dizerem mais do que efetivamente narram. Este recurso lembra em muito o modo de narrar de Lobo Antunes, principalmente em suas obras mais recentes. Outro aspecto que lembra a narrativa antuniana é a utilização de sons como símbolos. Quanto a isso, há que se destacar a importância simbólica do som do telefone, que aparece várias vezes ao longo do romance, nas vozes dos vários narradores. O som do telefone funciona duplamente como o anunciador do que está feito, de um passado sedimentado, da morte; e também como anunciador de novas vidas e, portanto, do futuro. Por isso, o som do telefone é associado a uma música contínua de piano: “a música de piano continua contínua a partir da telefonia” (p. 20); “a música de piano continua a nascer da telefonia e é empurrada pelo vento que entra através da janela aberta.” (p. 30) Os sons de pianos pairam soltos ao longo do tempo e das gerações, os mesmos sons de pianos produzidos pelo Francisco Lázaro filho, sons estes que são recuperados, posteriormente, por seu filho, o neto, quando descobre, ajudado por seu tio, a existência de uma porta secreta na oficina de carpintaria que dava acesso a um aposento misterioso em que se via “pianos verticais uns sobre os outros; na ordem com que o meu pai, ou o seu pai antes dele, os tinha equilibrado.” (p. 32).

A descoberta do cemitério de pianos se faz por uma necessidade, quando o neto e seu tio (infere-se que seja Simão, irmão de Francisco Lázaro) são convocados a repararem um piano avariado. Assim, o jovem aprendiz de carpinteiro é levado a conhecer o velho e empoeirado cemitério de pianos, a lançar mão de peças antigas a fim de tornar novo um piano antigo. Simultaneamente, o jovem vai tomando conhecimento, também, da história de seus antepassados.

O cemitério de pianos surge no romance não apenas como espaço simbólico da memória, mas como lugar dos segredos essenciais que unem as gerações da família de Francisco Lázaro. É o espaço onde se abrigam não apenas os sons, mas as fúrias da família. Nele, acontecem encontros amorosos que se repetem ao longo do tempo, é o lugar da beleza, do amor, mas também é o lugar da traição, da tragédia e da escuridão. As narrativas que flutuam ao longo dos tempos, em *Cemitério de Pianos*, trazem-nos não apenas os sons das fúrias, mas a cor negra da culpa das personagens, o peso de vidas ressentidas. É no sentido da expiação da culpa que se pode entender, por exemplo, a fala póstuma do avô quando declara: “O castigo que escolhi para mim próprio é saber aquilo que aconteceu a seguir.” (p. 59). A mesma expiação de culpa pode ser depreendida do filho, quando diz “corro o mais depressa que consigo, como se fugisse daquilo que mais me assusta, como se fosse possível fugir daquilo que levo no interior da minha pele e vai comigo para todos os lugares...” (p. 114). Impossível não associar tal fala desta personagem às chagas do personagem bíblico Lázaro. Na história real, sabe-se que o maratonista português besuntou sua pele com sebo antes de iniciar a corrida e muito provavelmente isto tenha sido um dos motivos de sua morte por insolação. A idéia de levar as marcas da culpa em sua pele remonta, pois, não apenas ao personagem histórico, real, mas à simbologia bíblica da “doença de Lázaro”: a lepra. Soma-se a essa idéia de expiação de culpa pelo sofrimento incrustado na pele aquela do sofrimento sugerido pelo próprio caminho percorrido por Francisco Lázaro na maratona, que lembra, em muitos aspectos, o percurso de cristo até o calvário (lembramos que a personagem do romance também é filho de carpinteiro, como Jesus), inclusive com as quedas que sofre pelo caminho antes de vir a perecer. Ao final de sua *via crucis*, no quilômetro trinta de sua maratona, Francisco Lázaro desfalece e pronuncia a frase ambígua: “tenho de ir ao encontro do meu pai.” (p. 252) Essa frase pode ser lida a partir do sentido bíblico de cristo conversando com deus, mas também se refere ao encontro entre Francisco Lázaro e o seu pai, o narrador póstumo do livro. Aliás, a resposta a essa frase do filho é dada ao final da sexta parte, antes de sua morte na maratona ser, de fato, narrada. Esta parte encerra-se com a fala do pai, como que se despedindo do leitor para ir ao encontro do filho, que acabava de morrer: “Tenho de ir ao encontro do meu filho.” (p. 298).

Antes que conclusões erradas possam ser tiradas, é preciso adiantar que, apesar de haver essa constante da culpa e da expiação, o romance está longe de ser a representação de um maniqueísmo simplista. As personagens são ambíguas, ambivalentes, contraditórias. Conforme diz o próprio Francisco Lázaro sobre a sua família, no quilômetro catorze

de sua maratona: “havia um peso fundo dentro de nós a puxar-nos para o nosso interior mais negro.” (p. 143) Assim, mesmo as personagens que se aparentam enquanto vítimas, em algum momento da narrativa serão desveladas em suas vilanias. Cada personagem contém um segredo que vai sendo aos poucos revelado. Já de início, o leitor quer saber qual o motivo do castigo que o narrador póstumo diz ter escolhido para si: “saber aquilo que aconteceu a seguir.” (p. 59) O leitor pergunta-se: qual o motivo do castigo e o que aconteceu a seguir? Desta pergunta, passa para outra, que aumenta o mistério, quando Francisco Lázaro filho diz que “desde a noite em que aconteceu o que não podemos esquecer jamais o Simão e o meu pai nunca mais se encontraram” (p.98-99). Fica-se sabendo que o pai expulsara o irmão Simão de casa, mas o motivo fica em suspenso. Motivo este que justifica o fato de o narrador moribundo ter dito já nas primeiras páginas do livro que Simão não teria ido visitá-lo em seu leito de morte. Esses mistérios não são revelados facilmente, mas aos poucos o leitor vai conseguindo juntar as peças que se soltam das diferentes vozes narrativas. É assim que se descobre a culpa que está por trás daquilo que aconteceu e que não se pode esquecer jamais: a relação entre Simão e seu pai; a relação entre a cegueira de Simão e o narrador-corredor Francisco Lázaro; a relação entre a mãe viúva e o cigano; a relação entre a obesidade mórbida de Marta e o *bovarysimo* de sua irmã Maria. Todas essas relações intrincadas vão sendo aos poucos deslindadas pelo leitor, que vai descobrindo as fúrias antigas das personagens, o “interior mais negro” de cada uma.

*Cemitério de Pianos* tem a qualidade que deve ser cobrada dos romances contemporâneos, exige uma leitura sofisticada proveniente de uma dificuldade que não deve ser confundida com pirotécnicas literárias ou artificialidade gratuita, mas que revela o labor literário capaz não de sujeitar o leitor, mas de fazê-lo sujeito de seu ato de leitura, convertendo este ato em performance literária também.

