

NENHUM OLHAR: DISFORIAS DE UM UNIVERSO EM QUEDA

NENHUM OLHAR: DYSPHORIAS OF A UNIVERSE IN DECLINE

Patrícia Martinho Ferreira¹

RESUMO

A fortuna crítica em torno do romance **Nenhum Olhar** (2000), de José Luís Peixoto, é relativamente extensa e abrange uma diversidade de temas, tais como o intertexto bíblico, o trágico, a morte, o duplo, a alegoria, o sobrenatural, o grotesco, o insólito e o absurdo existencial. Este ensaio propõe uma nova leitura da obra a partir da noção de reificação, tal como ela se manifesta nos espaços físico e socioeconómico, na interioridade das personagens e nas dinâmicas das relações interpessoais. Sustento que a reificação generalizada neste universo ficcional revela uma visão profundamente distópica e fatalista do mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Reificação. Ruralidade. Morte. Distopia. Nihilismo.

ABSTRACT

The body of critical work on José Luís Peixoto's novel **Nenhum Olhar** (2000) is relatively extensive and addresses a wide range of themes, including biblical intertextuality, the tragic, death, the double, allegory, the supernatural, the grotesque, the uncanny, and existential absurdity. This essay offers a new reading of the novel through the lens of reification, as it emerges in the physical and socioeconomic settings, in the characters' inner lives, and in their interpersonal relationships. I argue that the pervasive reification within this fictional universe reveals a deeply dystopian and fatalistic worldview.

KEYWORDS: Reification. Rurality. Death. Dystopia. Nihilism.

Em 2001, o romance **Nenhum olhar** (2000) garantiu a José Luís Peixoto² o Prémio José Saramago, posicionando o escritor, então com 27 anos, num lugar promissor da ficção portuguesa contemporânea. Passadas duas décadas, a obra encontra-se editada e traduzida em diversas línguas e tem sido objeto de inúmeros estudos críticos. **Nenhum olhar** desenha, de forma densa, um retrato do quotidiano de uma vila rural do Alentejo marcado pelo isolamento e pelo sofrimento. Os amores, as traições, os silêncios, o patriarcado, a violência, a morte e o luto atravessam o dia a dia das personagens, mostrando ao leitor o interior de um país envelhecido e abandonado. Além disso, mesmo mantendo a verosimilhança com o espaço do Alentejo, esse retrato é construído a partir de uma componente mágica e imaginária — dois irmãos ligados pelos dedos mindinhos, um velho que voa, uma cadela centenária, entre outros elementos. A narrativa constrói-se por meio de uma estrutura polifónica (mas sem diálogos) dividida em duas partes, coincidentes com a experiência de duas gerações distintas. Temos um narrador de terceira pessoa e vários narradores autodiegéticos, não havendo propriamente protagonistas, embora se possa dizer que o “Livro I” corresponda à geração de José pai e o “Livro II” à geração de José filho. As duas partes complementam-se num movimento de retorno e continuidade às mesmas angústias. Se quisermos eleger um protagonista, terá de ser a figura da morte, omnipresente do princípio ao fim da narrativa.

A fortuna crítica em torno de **Nenhum olhar** é extensa e tem versado sobre diversas temáticas fundamentais para uma compreensão geral deste romance: o trágico, a morte, o intertexto bíblico, o duplo, a alegoria, o sobrenatural, o grotesco, o insólito e o absurdo existencial. Perante os vários estudos existentes, proponho revisitar o romance a partir de um eixo temático que, embora tangencial aos temas mencionados, não foi devidamente explorado. A saber: a reificação das personagens e dos ambientes social e natural.

Começo, desde já, por observar que, ao estado de coisificação generalizado nesta narrativa, está subjacente uma visão distópica e fatalista do mundo, que em tudo se opõe à possibilidade de ação e de revolução articulada por José Saramago em **Levantado do chão** (1980). Se, neste romance “epopeia” (Cerdeira, 2011, p. 29), Saramago avança com uma versão do Alentejo onde cabe a utopia, onde a história tem um sentido legitimado pelo materialismo histórico e pela crença no progresso, e onde as personagens desenvolvem um processo de consciência política, ousando lutar contra os poderes instituídos e institucionalizados, vinte anos depois, **Nenhum olhar** oferece-nos um Alentejo resignado e passivo, encontrando-se completamente ausente a vontade anímica para lutar contra a opressão exercida pelo sistema do latifúndio. São inegáveis as preocupações humanistas de ambos os

escritores, porém, à luz e ao espírito revolucionário avançado por Saramago num romance tão aclamado, opõe-se claramente a sedução do abismo, a falta de esperança e o desencanto de Peixoto. A preferência pelo ambiente distópico desdobra-se em **Nenhum olhar** em efeitos de estranhamento e de desfamiliarização que interferem com a referencialidade da narrativa e, porventura, acentuam aquilo que Miguel Real classificou como “lirismo trágico universal” (Real, 2012, p. 24).

“HÃO-DE TORNAR-SE PEDRA”

O termo reificação foi popularizado pelo teórico e crítico literário marxista Georg Lukács num ensaio incluído num dos seus livros de referência **História e consciência de classe** (1923). Na senda de Karl Max, Lukács entende o capitalismo como uma dominação abstrata das “coisas” sobre os sujeitos, estando a reificação interligada à alienação das pessoas pelo trabalho e ao seu tratamento como objetos de manipulação e não como seres humanos. Por outras palavras, a reificação é uma forma de consciência social em que as relações humanas passam a ser identificadas através das propriedades físicas das coisas. No âmbito da produção capitalista, a reificação emerge, deste modo, como uma realidade social e uma forma de vida e, neste processo de natureza material, as relações sociais estão frequentemente marcadas pelo anonimato, pela objetificação e pela repetição. Ao longo do tempo, o termo recebeu uma variedade de significados por parte de autores comprometidos com o pensamento marxista, ganhando centralidade tanto em análises socioculturais quanto literárias³.

Neste ensaio, defendo que o universo narrativo de **Nenhum olhar** retrata um estado de reificação totalizador decorrente do sistema socioeconômico do latifúndio para o qual não se apresenta qualquer resolução, qualquer saída. Na verdade, tanto a paisagem quanto as relações interpessoais estão profundamente marcadas por imagens e padrões reificantes — anónimos, objetificadores e reiterativos — que excluem absolutamente o livre-arbítrio e a individualidade. Essa realidade manifesta-se, desde logo, na prevalência da dimensão temporal do presente, sendo a finitude a única realidade possível. Aqui não se vislumbra qualquer possibilidade de futuro, qualquer salvação para o elenco de personagens de Peixoto, imbuídas de um imenso niilismo⁴. Operante quer no ambiente social, quer na interioridade das personagens, a reificação atravessa toda a narrativa e manifesta-se a vários níveis: na paisagem, na exploração dos trabalhadores, na incomunicabilidade e no luto, no envelhecimento e na doença, na morte e na inevitabilidade do fim.

Peixoto explora a temática da ruralidade portuguesa a partir tanto dos seus aspetos mais subjetivos quanto culturais. Com efeito, o espaço rural emerge quer como pano de fundo das suas histórias, quer como protagonista ativo, no sentido em que não é um mero cenário, pelo contrário, é um elemento essencial para o significado e o alcance das histórias contadas. Além disso, ao espaço rural estão associados os sentimentos de abandono, solidão,

desassossego, morte, numa só palavra, tragicidade — tal como se o espaço físico assumisse qualidades humanas para se confundir com as vivências dos seus próprios habitantes, numa osmose trágico-lírica. Nas palavras de Ana Luísa Vilela, “A planície infinita, como o firmamento, é o receptáculo visível de um universo romanesco dominado pela obsessão de um espaço irrepresentável, infinito e vertiginoso. Nesse romance, a paisagem alentejana literalmente desenha o destino das personagens.” (Vilela, 2016, p. 469). É, pois, com todas essas matizes disfóricas que a planície emerge em **Nenhum olhar**. Repare-se na personificação e no jogo de espelhos estabelecido entre a planície e os seus habitantes:

A planície é velha de muito ter visto. Sabe a vida dos pássaros, que larga como mensageiros ao céu; sabe a das cigarras, que acolhe na sua pele para que cantem depois do calor; sabe a vida dos homens, que permite e sepulta piedosamente. (...) A planície nocturna da morte. Nocturna, mesmo que o dia seja tudo isto, esta luz indefinida a definir as coisas. (...) Toda esta planície superior ao tempo. Esta planície profundamente triste, enterrada na sua própria eternidade. Passam por mim as carroças com os homens do campo. Vêm cansados e trazem um pouco desta planície no rosto. (Peixoto, 2000, pp. 64-65)

Além de assumir qualidades humanas como a sabedoria e a empatia⁵, a planície surge, ao longo do romance, paradoxalmente, sob os signos da imensidão e da finitude. Todavia, o paradoxo não se anula em si mesmo, pois a ideia de imensidão peixotiana relaciona-se mais com a fatalidade, a restrição da liberdade e a clausura infinita, do que com qualquer eventual esperança no futuro, expansão ou salvação. Como observa Kátia Suelotto, cuja dissertação de mestrado versa sobre a cronotopia e o trágico: em **Nenhum olhar** “é criado um universo fechado para o além. Não há espaço para utopias” (Suelotto, 2007, p. 91). À luz da mundivisão distópica criada por Peixoto, as árvores estão condenadas a tornarem-se pedras ou cinzas. E não é por acaso que uma das metáforas que percorre todo o romance (e que, não gratuitamente, surge no *incipit* das duas partes) é o fogo — o calor abrasador que queima a planície e os seus habitantes. Repare-se, também, que o escritor tematiza a cor negra a partir da imagem do fogo, da luz do sol que, de tão forte, obriga os habitantes da planície a constantemente desejarem uma sombra. Em **Nenhum olhar**, o fogo não simboliza pureza nem redenção, mas impossibilidade de escapar à destruição. Dito de outra forma, não se trata da ideia de regeneração e de vida, mas de castigo, de punição insidiosa. Em vista disso, os elementos que compõem a paisagem — ora humanizada ora objetificada — invadem a interioridade das personagens, incendiando-as, consumindo-as por completo⁶. Relembro alguns dos excertos mais trágico-poéticos:

O horizonte avança para mim num incêndio. E distingo-o. Vem a direito, com passos de máquina. O seu corpo, maior do que o dos homens, é como o de uma árvore que andasse, é como o de um homem que fosse do tamanho de três homens. (Peixoto, 2000, p. 11)

Os sobreiros que se veem daqui curvam-se o mais que podem sobre a terra, a quererem o fresco que sentem nas raízes por todo o tronco, por toda a seiva, pelos ramos últimos; curvam-se sobre a terra como condenados, a queixarem-se do sol que lhes cresta a cortiça conforme o faz à pele suave de uma criança. (Peixoto, 2000, p. 64)

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. Dispostas sobre a pele da planície, pequenas pedras e calhaus imateriais eram brasas fechadas na mão. 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. E o vento suão avançava sobre uma seara, e à sua passagem, as espigas de trigo mirravam, subitamente secas, subitamente velhas, por ser aquela brisa lenta um inferno espesso que era toda a atmosfera e que todas as coisas que respiram eram forçadas a respirar, porque aquela brisa sólida e tórrida era a única coisa que as envolvia. E o vento suão era o horizonte a avançar lento e inevitável. Inevitável. (...) Dentro do vento suão, os olhares permaneceram, a pele crestada, o sangue a ferver. (Peixoto, 2000, p. 101)

Este sol intenso é um afago fúnebre na pele. Esta luz é a vida, ela própria, a consumir-se. Para quem sabe conhecer, este verão imenso é negro: negro atrás da luz, negro atrás do sol, negro atrás do calor. E é neste verão que ela vem, caminha pela estrada, e as forças são poucas, todo o cansaço. (Peixoto, 2000, p. 119)

Entre na casa dos ricos, e o fresco das salas e dos corredores protegidos por paredes antigas e grossas não foram capazes de tirar ao meu corpo o fogo daquele sol a arder-me. (Peixoto, 2000, p. 152)

O Sol, bola de fogo, levantou-se rente à terra, mais tarde do que nos outros dias, derramando um rio incontrolável de chamas pelas ruas e pelos campos, queimando o que poupava na véspera. Era verão. (Peixoto, 2000, p. 160)

A destruição provocada pelo fogo evidenciada nestes trechos interliga-se com uma das formas de reificação mais comuns: a exploração dos trabalhadores e suas consequências físicas, mentais, emocionais e comportamentais. Note-se que o latifúndio (a “casa dos ricos”) que se estende pela planície sem fim, debaixo de um sol tórrido, é o símbolo máximo da objetificação e da alienação dos trabalhadores rurais desta vila alentejana, incapazes de se libertarem da engrenagem da exploração assente na posse da terra e no lucro do patrão, impedindo a ascensão social de várias gerações. Não por acaso o pai de José (na primeira parte) morreu “lentamente e a perguntar pelos fornos e pelo poço. O telheiro que nunca foi dele e que foi

mais dele do que do doutor mateus, que nunca acartou um balde de barro, que nunca tocou em barro com as mãos, com os pés, que nunca viu barro” (Peixoto, 2000, p. 19, grifo meu). O recurso à comparação superlativa e às repetições do advérbio negativo atesta bem a impossibilidade da distribuição dos recursos dentro de um contexto socioeconômico em que “todos os pastos (...) as terras e carreiros e estradas (...) pertenciam ao doutor mateus” (Peixoto, 2000, p. 49)⁷.

As referências à dimensão alienante do trabalho vão surgindo aqui e ali na narrativa, como se a exploração excessiva dos trabalhadores fosse parte integrante da planície e dos seus habitantes. São vários os momentos onde se regista o cansaço físico, acentuado pelo calor abrasador do sol, dando a impressão de um verão ininterrupto e evocando, por vezes, o imaginário bíblico do inferno. Na verdade, note-se, as palavras “inverno” e “frio” surgem no livro apenas quando se explicita o caráter trágico das personagens e os seus dilemas interiores, servindo frequentemente para expressar oxímoros que reforçam esses elementos trágicos, e não necessariamente para se referirem ao clima ou à estação do ano.

Ainda sobre a natureza alienante do trabalho, destaca-se, no excerto seguinte, um momento cujo foco recai sobre a alienação geracional da qual ninguém escapa. Os trabalhadores são animalizados, são “ratinhos” dentro de uma grande máquina em funcionamento *ad aeternum*. E as mercadorias (o trigo e o azeite) parecem movimentar-se sozinhas, como se a sua produção prescindisse do árduo trabalho dos camponeses, criando uma ilusão de facilidade e de ritmo que, na senda de Marx, chamaremos de “fetichismo da mercadoria”. Observe-se que a ideia de circularidade subjacente à engrenagem económica desumanizadora, aprisionadora e alienante está bem patente no discurso repetitivo, coroado com uma sentença final sobre a mecanização dos comportamentos, a falta de individualidade e de livre-arbítrio:

Não precisava de contratar as pessoas para a cortiça ou para as azeitonas, não precisava de escolher os ratinhos para a ceifa, pois há trinta anos que eram os mesmos, com a mesma força, com o mesmo trabalho esmarrado em suor; e, se por acaso algum morria, era substituído pelo filho na temporada seguinte. Não precisava também de fazer contas ao dinheiro, porque há trinta anos que os mesmos homens vinham nos mesmos dias certos, compravam as mesmas arrobas de cortiça, o mesmo peso de trigo e de azeitona, pagavam o mesmo que nos anos anteriores e, mais tarde, entregavam a mesma porção de farinha e os mesmos alqueires de azeite que eram guardados na despensa com vista à possibilidade de os filhos do doutor mateus quererem aparecer no monte. E todos os anos se despejavam as talhas de azeite velho e se enchiam de azeite novo, e todos os anos as sacas de farinha nova ocupavam o lugar das sacas ainda fechadas de farinha velha. Não faz mal se amanhã não fores, disse-me o velho Gabriel. Mas tinha de ir, como tenho de ir sempre, dia sim, dia não, até ao fim da minha vida. (Peixoto, 2000, p. 147, grifo meu)

Nenhum olhar é atravessado pelo isolamento imposto pelo sistema do latifúndio característico da paisagem do Alentejo e promotor do empobrecimento dos camponeses, permitindo o sucesso de apenas uma família, a família do latifundiário. Neste sistema socioeconómico, não existe vida, mas apenas a inevitabilidade da “queda” devido a uma “condenação” que acontece apenas por se existir (Peixoto, 2000, p. 54). E observe-se também que a população explorada não só vive numa constante alienação, como pode a qualquer momento morrer “sem motivo”. E não por acaso, a ideia da fatalidade e da impossibilidade de poder de escolha encontra na “faca”, um objeto frio e cortante, um valor altamente simbólico:

A culpa que tu e eu não tivemos. A condenação certa por existirmos. Conforme um precipício no fim de uma corrida: os corredores a terem de vencer e a meta a ser a linha de um precipício. Ou uma faca suspensa sobre nós, uma faca que se nos enterra nas costas a qualquer instante, sem motivo, uma faca que às vezes olhamos e sabemos que está lá pronta a cair e que vai cair a qualquer instante, sem motivo. Uma faca enterrada nas costas, para sofrermos ou nos levar sofrendo. Não escolhi este destino. (Peixoto, 2000, p. 55, grifo meu)

No contexto socioeconómico em questão, não há espaço para a individualidade do sujeito, nem existe qualquer instituição que o proteja. Quem representa o poder — o doutor mateus e a sua família — está ausente, ignora ou desvaloriza as condições em que vivem e trabalham os camponeses analfabetos. Consequentemente, abre-se espaço para a consciência reificada e para a desumanização — os trabalhadores são “ratinhos” incansáveis. Importa recordar que “a troca de mercadorias e suas consequências estruturais são capazes de influenciar toda a vida interior e exterior da sociedade” (Lukács, 2012, pp. 194-195). Através da animalização, Peixoto enfatiza as tensões sociais existentes na planície alentejana, propondo claramente uma denúncia político-social da situação dos camponeses explorados pela elite económica, sem, no entanto, abrir espaço para qualquer ímpeto de rebelião.

Além do impacto na paisagem física e na vida das várias gerações de trabalhadores de uma vila cujo nome, repare-se, nunca é mencionado (sendo o anonimato um elemento fortemente reificador), a reificação adquire ainda outras figurações. Manifesta-se, por exemplo, na incomunicabilidade que caracteriza as relações interpessoais. Com efeito, as personagens de **Nenhum olhar** parecem ter naturalizado a falta de escolha e, por isso, abraçam uma culpa e uma dor não conseguem explicar, como se o destino estivesse derradeiramente traçado e contra essa força cíclica e transgeracional nada pudessem fazer. Dentro deste universo, não há palavras nem gestos redentores porque todas as decisões levam ao fim — ao suicídio, à loucura, à doença, à morte. Por outras palavras, os indivíduos estão submetidos, material e psicologicamente, a uma realidade abstrata e fragmentada, e percecionam o mundo exterior como uma coleção de eventos, regidos pelo acaso ou pelo destino, sobre os quais não têm qualquer agência. A vida apresenta-se como um presente constante, um eterno sofrimento. Vale lembrar que, na visão

alienante da sociedade descrita pela teoria marxista, a opressão sistemática inscrita na imagem de um patrão invisível repercute-se no comportamento dos indivíduos e nas relações que estes mantêm entre si.

Por conseguinte, está ausente a comunicação entre pais e filhos, entre irmãos, e entre marido e mulher — e, quando existe, depressa se desfaz. Um exemplo relevante é o percurso de mestre Rafael, que é capaz de declarar o seu amor à prostituta cega, mas cujos planos de um futuro risonho, naquele universo tão trágico, estão fadados ao fracasso: a prostitua morre após dar à luz uma filha nada-morta e Rafael, incapaz de suportar tamanha dor, suicida-se, mutilando-se e incendiando a serração. Acresce ainda que a partilha verbal raramente acontece e, quando algumas palavras são ditas, não são escutadas ou são-no seletivamente. De facto, tanto José pai e a mulher, José filho, Salomão e a mulher, e também mestre Rafael são confrontados com as vozes dos habitantes da vila que, como um coro grego, insultam e anunciam traições, abortos e deficiências físicas. Contudo, não são capazes de se defender, por estarem todos “à espera da morte” (Peixoto, 2000, p. 144).

Na mundividência destas personagens, faltam sentimentos e gestos de entajuda que conduzam à ação ou à salvação. Ao contrário do que afirma Vânia Rego, não creio que haja, neste romance, espaço para “um ponto de vista positivo através dos laços de solidariedade” (2016, s/p), ainda que algumas manifestações solidárias surjam esporadicamente entre certas personagens. Assim, prefiro subscrever a leitura de Kátia Suelotto quando afirma que “o conflito liberdade/necessidade resulta em situações trágicas na medida em que a necessidade prevalece em detrimento da liberdade” e “qualquer movimento que almeje a independência é sumariamente cerceado e às personagens não é oferecida a possibilidade de transformação” (Suelotto, 2007, p. 95). Daí que uma rápida troca de olhares ou um pássaro voando no céu sejam os únicos lugares de comunicação entre dois amantes, ainda que esses breves instantes e singelos gestos não sejam suficientes para conduzir a uma mudança efetiva. Com efeito, José filho cede às imposições sociais — ou à sua própria consciência que lhe ditava não poder trair o primo — e “não consegue dar o passo em direção ao futuro, não atravessa a soleira e não vai ao encontro da mulher amada” (Suelotto, 2007, p. 95), mesmo que ambos se tenham olhado e desejado e mesmo que ambos tenham observado a mesma “cegonha muito lenta, de asas muito abertas, a voar” (Peixoto, 2000, p. 132).

Refira-se ainda que o derrotismo perante a paisagem social emerge a partir de elementos naturais que desumanizam as personagens. Recorde-se o episódio em que José pai sucumbe, depois de ser violentado pelo gigante, o rival detentor de uma força desmedida, cuja origem nunca é explicada. Como se vê no excerto abaixo são muito expressivas as repetições dos termos “pedra” e “rochedo”, salientando a ideia da reificação do corpo e convergindo para a imagem de José ser um “peso mortal” e estar acometido por uma “cegueira profunda”:

Sobre a terra, o corpo abandonado de José estava como um arbusto ou uma pedra ou outro corpo que o vento leva aos poucos. (...) 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 homem. (...) ainda que me sinta um cego a crescer sem olhos para um precipício, tenho de me levantar desta cama. Tenho de levantar estes braços que não são meus, tenho de levantar estas pernas que não são minhas, mas de um rochedo (...). (Peixoto, 2000, pp. 12, 14, 32, grifo meu).

A propósito da atitude derrotista que caracteriza este romance, podem ainda ser mencionados outros exemplos de desumanização e objetificação. Um deles diz respeito à mulher de José pai, em particular à violência exercida pela figura malévola do gigante, a encarnação do mal nesta história. No momento do abuso sexual, note-se, ela é “uma boneca partida” (Peixoto, 2000, p. 21) para logo se transformar em “porco” quando é obrigada a fazer um aborto. Leia-se: “sei que me estenderam numa cama dura, como as bancas das matanças; sei que esticaram um alguidar debaixo de mim para recolher o sangue, como sangue fresco dos porcos” (Peixoto, 2000, p. 22). Mas esta mulher é também “uma folha de papel encolhida de encontro à parede” (Peixoto, 2000, p. 23) quando, em vão, se tenta proteger dos insultos escutados na vila, ou até mesmo uma “casa” que José deseja conhecer sem nunca o conseguir: “nunca pude atravessar as suas paredes, sem portas ou janelas no sentido, nunca pude caminhar nas suas salas e alumia-las com um candeeiro” (Peixoto, 2000, p. 25). Diga-se que a imagética da “casa” surge igualmente relacionada à de “ruínas” expressando a incomunicabilidade entre o casal: “Somos ruínas. Somos o que foi uma casa com gente viva e crianças a crescer, fumo na chaminé (...). Alguma vez teremos sido uma coisa sólida, uma casa viva? (...) Nunca soube nada do que pensa” (Peixoto, 2000, p.72). A incomunicabilidade que sobressai deste excerto reproduz-se, na segunda parte do romance, na relação entre Salomão e a mulher, revelando os mesmos traços de reificação e desumanização. Veja-se, por exemplo, o momento em que o casal se conhece pela primeira vez: “Também ele permaneceu imóvel (...) e nunca parou de me olhar, com olhos de rato, como se examinasse um objeto temível. Ficámos assim talvez duas horas, sem falar (...) intimidados com a presença um do outro” (Peixoto, 2000, p. 136).

Outro aspeto digno de relevo é o facto de a experiência de reificação das personagens femininas de **Nenhum olhar** expor as dinâmicas do patriarcado que reduzem as mulheres à condição de posse dos homens. Ao contrário das figuras masculinas que surgem ora coletivamente como “trabalhadores”, ora individualizados (José, Moisés, Elias, Gabriel, Salomão, etc.) nenhuma das figuras femininas do romance têm nome próprio, desempenhando apenas funções — mãe, filha, cozinheira, prostituta. Com efeito, as mulheres nesta narrativa surgem apenas como cuidadoras e guardiãs da ordem familiar e doméstica. Quando as suas funções são destacadas, o foco

recai invariavelmente no ato de servir, seja na cozinha (a cozinheira), seja na cama (a prostituta). Neste contexto, não será despidendo enfatizar que o objeto mais precioso na vida da prostituta cega é um avental com a palavra “loiça” bordada no centro, sendo uma espécie de relíquia de família: “quando a mãe lho dera, dizendo um dia vais casar-te e vai fazer-te falta. E a mãe, ao dar-lho, não tinha sorrído, como não tinha sorrído a sua avó, como não tinha sorrído a sua bisavó antes delas, porque todas sabiam que não havia homem que quisesse uma mulher assim para casar” (Peixoto, 2000, p.150). Encontra-se no percurso desta mulher uma profunda tragicidade ao carregar geracionalmente o estigma da limitação física e da exclusão social associado à sua condição de prostituta, realidade percebida como um castigo. A imagem das “chagas” (Peixoto, 2000, p. 125) abertas no corpo da mãe à beira da morte — cujo sangue ela sente e limpa, embora sem ver — pode mesmo ser interpretada como a projeção do seu destino trágico.

Ainda em relação aos efeitos negativos do patriarcado é fundamental referir que os percursos da mulher de José pai e a de Salomão estão marcados pelo adultério, sem que a condenação feita pelos habitantes da vila seja alguma vez posta em causa. Acresce também que os próprios homens vivem enclausurados dentro de um sistema que os impede de expressar emoções e fragilidades sem serem julgados — é o caso, por exemplo, de Salomão que, inconsolável depois da morte de mestre Rafael, é visto assim pela própria mulher: “vi o seu rosto intacto e os seus olhos suspensos na mesma fragilidade, feminina ou infantil, à beira das lágrimas” (Peixoto, 2000, p. 179). Em suma, mulheres e homens vivem aprisionados em comportamentos, obrigações, expectativas e crenças que aceitam e reproduzem consciente ou inconscientemente.

Por último, a reificação emerge de forma particularmente premente nas experiências do envelhecimento, da doença e do luto — estados interligados entre si e que afetam, em maior ou menor grau, todas as personagens deste romance. São inúmeras as alusões à realidade “de estar morto em vida” ou de “morrer devagar”. Por exemplo, quase tudo o que é dito sobre a mãe de José, na segunda parte, expressa esse estado liminar de quem vive um luto profundíssimo e não consegue vislumbrar qualquer saída. A abundante adjetivação disfórica e a expressividade do oxímoro “fogo/frio” realçam a apatia gerada pelo luto e pela presença constante da morte:

A mãe do José era um lugar negro, de negro, era o lugar vazio de um gesto nas mãos, de uma expressão dos 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. (Peixoto, 2000, p. 112)

(...) a minha mãe esteve, está, ao lume. Como se estivesse frio, como se vivesse num inverno que não termina (...). E fica, encolhida num luto nocturno, hipnotizada, como se o seu

corpo pequeno e magro e fraco e frágil absorvesse todo aquele fogo, como se vivesse num inverno que não termina, como se estivesse frio. (...) Entendo o teu frio glacial no meio de agosto, o teu luto a enfraquecer-te, fraca, fraca (...) corpo morto (...). Mãe, estás ao lume e tremes de frio, como tremem geladas as brasas a arder. (...) sempre te vi entre as ruínas de um silêncio amordaçado, aí esquecida, entre o que um dia os homens chamaram morte (...). (Peixoto, 2000, pp. 130-131, 134)

A experiência do luto, tal como a da doença ou a do envelhecimento manifesta-se independentemente da idade já que também as personagens jovens são descritas quase sempre como estando “a envelhecer” ou como “velhos” à espera da morte. As personagens parecem mesmo carregar uma velhice ancestral. A título de exemplo, José e a mulher, embora jovens, assemelham-se a “dois velhos crestados pelo sol, sentados ao sol, de olhos cerrados, só a sentirem o sol e as mortes todas a que sobreviveram, os rostos que um dia foram gente afundados sob a terra” (Peixoto, 2000, p. 52). E também neste contexto as comparações reificadoras emergem — o pai de José, no primeiro livro, é descrito “como uma estátua de mármore a envelhecer” (Peixoto, 2000, p. 31). O tema da incapacidade decorrente da velhice e da doença cruza-se, em vários momentos, com o ato de cuidar. Porém, nessas relações de dependente/cuidador não encontramos a verbalização de sentimentos, ainda que a incomunicabilidade reinante não implique ausência de amor. Em suma, observa-se, nas interações, uma aguda lucidez sobre a degeneração do corpo e da mente, que se configura como um ciclo inevitável e pesado, contra o qual nada pode ser feito. Não há espaço neste romance para uma interpretação afirmativa e positiva do envelhecimento, pois todas as experiências se desenham num movimento descendente, de anulação e de inviabilidade.

“UMA PERNADA CAÍDA”

A dimensão trágica de **Nenhum olhar**, que temos vindo a explorar, manifesta-se igualmente nas relações estabelecidas entre seres humanos, animais e plantas, contribuindo para a construção da visão antropocêntrica subjacente a este livro. Com efeito, a fauna e a flora existem apenas na medida em que se relacionam com e refletem as aflições humanas. Neste Alentejo peixotiano, o processo de animalização das personagens é constante e permite, simultaneamente, dar uma visão geral da ruralidade e fazer crítica social, servindo um triplo objetivo: destacar a alienação do trabalho (os trabalhadores como “ratinhos”); realçar emoções negativas, tais como a maldade (“os homens, como toupeiras, abriram os olhos pequeninos, a querer rir mas sem saber como, a grunhir apenas” [Peixoto, 2000, p. 9]), a resignação (“os homens são ovelhas que não dormem, são ovelhas que são lobos por dentro” [Peixoto, 2000, p. 9]) e a vulnerabilidade perante “fantasmas invisíveis” (Peixoto, 2000, p. 10); e, por último, enfraquecer as conexões

afetivas, como o encontro sexual (“estão os dois juntos, como bichos, ele em cima dela, a foder” [Peixoto, 2000, p. 184]) e o ato de dar à luz (“a cozinheira começou a arfar conforme uma raposa ao sol” [Peixoto, 2000, p. 59]). Por tudo isto, a animalização das personagens encontra-se em perfeita harmonia com o tom opressivo e disfórico que marca toda a narrativa, ficando o conceito de pessoa praticamente intacto.

Quanto à humanização da fauna, observa-se, paradoxalmente, tanto a afirmação da indiferença dos animais perante os dramas humanos⁸ — enfatizando-se que os mundos animal e vegetal são regidos por princípios de existência muito próprio — quanto a indicação de que os animais possuem a capacidade de interagir e dialogar com os seres humanos. Os pássaros, por exemplo, exercem narrativamente várias funções, umas vezes anunciam a noite, a morte e o luto, outras marcam a distensão do tempo que aprofunda a angústia existencial. Note-se, aliás, que a liberdade tipicamente associada ao voo se transforma, neste livro, em agouro e disforia ora alertando as personagens para os perigos do gigante que a todos transcende com a sua força física (“No seu lugar, só o voo rápido dos pássaros entre as chamas do sol, só a agonia das pedras, de uma aragem fervente, das árvores, sob o incêndio do dia” [Peixoto, 200, p. 143]), ora testemunhando atos de autoflagelação (“Seguro a corda. Enrolo-a à volta do punho. Ouço-a sibilar. Como se fosse um pardal. Como um pardal que assobiasse como uma brisa a soprar como um pardal na primavera” [Peixoto, 2000, p. 146]), ora ainda indicando a inevitabilidade do sofrimento, como no episódio em que Gabriel é magicamente transportado para casa por um bando de pássaros que lhe anunciam ser impossível evitar a morte dos irmãos-gêmeos e a iminente loucura da cozinheira. Importa sublinhar que o estranhamento gerado pela imagem dos pássaros a levarem Gabriel pelos céus converge para o ambiente distópico que atravessa o romance do princípio ao fim. Se, em algum momento, o ser humano perde centralidade e os animais ganham agência, é neste episódio: Gabriel — a corporização do tempo e da sabedoria — reduz-se à sua “condição de homem”, impotente perante a destruição e morte inevitáveis. Apesar de longa, justifica-se a citação desse episódio, dada a sua expressividade estilística, que transforma os pássaros em agentes de ação, em contraste com os humanos que nada conseguem contra as forças do mundo.

Quando chegou a meio do caminho, sem que o velho Gabriel desse fé, um ciclone de pássaros agitava-se no céu sobre ele. Todos os pássaros que sobrevoavam a vila e os campos em redor da vila, juntaram-se naquele pano pontilhado de negro, a ondular em no céu, sustido por milhares de corpos frágeis e por um restolhar de asas. O velho Gabriel continuava cego na sua vontade quando avistou a primeira casa da vila. Nesse momento, os pássaros todos desceram sobre ele e, apesar da sua resistência de pés e braços, todos os pardais, pombos, tordos, andorinhas, todos os pássaros o envolveram numa nuvem densa e o levantaram no ar, no céu. Em pouco tempo,

quase à altura das nuvens, se nuvens houvesse, fizeram de volta a distância até ao monte, e pousaram o velho Gabriel à porta da sua casa. Enquanto via os pássaros cada um para seu lado, dispersarem-se, tinha os braços estendidos na direção da terra; tinha, no olhar de pássaros e de céu, o desânimo de não haver nada que pudesse decidir. Preso na sua condição de homem, foi buscar a enxada e passou o dia na horta. (Peixoto, 2000, p. 87-88, grifo meu)

É também importante mencionar que, por vezes, o narrador se serve da visão aérea para enfatizar a pequenez e a insignificância do ser humano. Nesses momentos, as aves são os observadores privilegiados e a centralidade da perspectiva humana é questionada. Atente-se nos efeitos retóricos das várias repetições, da metáfora “uma pernada caída” e do vocabulário que enfatiza a fragilidade do ser humano quando “visto do céu”:

Visto do céu, José era uma pequena coisa a avançar num veio traçado na planície, um pontinho com pernas e braços (...) visto do céu, José era quase nada (...) e, visto do céu, tudo o que ele pensava, e que para ele era maior que o céu, era menos que uma pena de andorinha entre as nuvens, que a lembrança de uma gota de chuva num dia de tempestade. (Peixoto, 2000, p. 93, grifo meu)

Um pardal que por ali andava olhou-o e viu-lhe os olhos vazios de esperança, as mãos vazias, e levantou-se no céu a voar. José diminuiu, diminuiu, e quando o pardal o olhou lá de cima, José era apenas uma pernada caída de uma azinheira torta de encontro ao horizonte vermelho de sangue. (Peixoto, 2000, p. 97, grifo meu)

Quanto à relação quase osmótica entre o ser humano e o mundo vegetal, ela evidencia-se em vários momentos da narrativa, revelando a diluição das fronteiras entre ambos. Essa fusão é especialmente visível na forma como o envelhecimento, a morte e a angústia existencial são figurados em associação com a natureza. O envelhecimento do pai de José é comparado a uma árvore velha e sem seiva (Peixoto, 2000, p. 41); a morte de Gabriel é metaforizada como fusão com a terra: “O velho Gabriel morto é a terra” (Peixoto, 2000, p. 188); e a angústia da mulher de Salomão manifesta-se numa comunhão profunda com a natureza, reforçando a ideia de que a identidade humana se dissolve nos elementos naturais — o corpo torna-se “sol”, “céu”, “terra” e “árvores”:

O sol pesa-me como uma coisa que carrego dentro de mim. Levo o sol dentro de mim e expludo serenamente sobre os campos toda a luz e todo o calor. Já não posso voltar atrás, porque nunca se pode voltar atrás. Só o arrependimento daquilo que não escolhemos persiste, existe. Só a idade velha dos sobreiros, a forma esculpida das oliveiras, pedras paradas no céu e nesta terra que o voo dos pássaros atravessa, esta terra, a idade do mundo e a nitidez, os olhos que são o céu e

os sobreiros e as oliveiras, os olhos que choram sem chorar, este caminho mil vezes caminho e mil vezes igual, eu, eu e o som da terra, o terrincar da areia debaixo dos meus passos. (Peixoto, 2000, p. 182)

Não obstante a presença expressiva da fauna e da flora em **Nenhum Olhar**, a narrativa mantém, de forma inequívoca, a centralidade da perspectiva antropocêntrica. Com efeito, pode argumentar-se que os mundos animal e vegetal são convocados sobretudo enquanto extensões simbólicas ou reflexos das angústias e dilemas humanos, não adquirindo, por si, uma verdadeira autonomia narrativa. Um exemplo porventura bastante ilustrativo encontra-se na humanização da cadela que acompanha, primeiro, José pai e, depois, José filho. São raríssimos os momentos em que esta cadela centenária não adquira características humanas. Ela exerce uma força humanizadora e protetora, dando conforto, antecipando e tomando como seu o sofrimento dos donos. Nos momentos em que o olhar e os movimentos da cadela se destacam, o que está em causa é a centralidade do indivíduo marcado por um sofrimento atroz e por uma total falta de esperança, e a cadela tem o papel de testemunha privilegiada desses estados emocionais: “Com um olhar levantado da cabeça baixa, a cadela seguia-o. Um olhar grande como um céu doce e castanho, um olhar de filho ou de mãe que era, contudo, um olhar de cadela. (...) e a cadela olhou-o a chorá-lo já” (Peixoto, 2000, p. 92).

Como se sabe, os ambientes distópicos constroem-se a partir de mecanismos de controlo que impedem qualquer tipo de liberdade individual ou salvação. A paisagem que emerge de **Nenhum olhar** é, pois, um verdadeiro *locus horrendus*, um lugar opressor e profundamente distópico. Aqui não temos protagonistas ativos e/ou vencedores, antes protagonistas que sucumbem derradeiramente perante as forças e os limites desse sistema totalizador que a todos transcende. Não gratuitamente, no momento em que derrotado pela desmedida força física do gigante, a encarnação do mal, José encontra-se rodeado de uma imagética natural de hostilidade e destruição: “José começou a avançar para casa e os tordos, no céu parado, 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” (Peixoto, 2000, pp. 51-52). E, tal como as personagens, o narrador e o misterioso homem que pensa e que “está fechado num quarto sem janelas a escrever” (Peixoto, 2000, p. 58) — quiçá alter-ego do escritor — nada podem contra a desolação, a aniquilação e a perda que dominam a planície alentejana e, por extensão, o próprio espaço narrativo⁹. No limite dir-se-á que está em causa um ciclo de fragilidade humana insuperável, daí a falta de esperança e a imagem da morte obsessivamente repetidas:

Não há esperança porque somos demasiado pequenos, somos muito pouco. Somos uma agulha de pinheiro diante de um incêndio, somos um grão de terra diante de um terramoto, somos uma gota de orvalho diante de uma tempestade, bom amigo. O mundo, indiferente ao mundo que encarcerava o pai

do José e que o pai do José encarcerava dentro de si, prosseguia. Os pintos levantavam uma chuva miúda de piores carpidos, as galinhas indignavam-se na sua voz de aves, o galo gritava ocasionalmente. Mesmo na sombra, o sol queimava e ardia. Na tapada, atrás do muro do quintal, o sol levantava uma neblina tórrida dos restos de uma pequena seara. (...) Não há forma de explicar tudo o que se diz quando se diz sofrer. (Peixoto, 2000, p. 63).

Não há horizonte nesta narrativa, mas antes um fechamento — ou uma “clausura existencial” (Carmelo, 2011, p. 59) — uma circularidade que se esgota em si mesma e que produz uma sensação de claustrofobia, ao contrário do efeito de abertura e expansão normalmente associado a uma planície. A planície alentejana deste romance confunde-se quer com a “arca” de onde sai uma “voz fechada” anunciando desgraças terríveis, quer com o “quarto” claustrofóbico onde o escritor se encontra fechado, incapaz de prosseguir com a sua criação porque “a tinta [desaparece] das páginas que tinha vivido”, instalando-se o silêncio do fim irremediável, isto é, o nihilismo e a negação *ad infinitum*, como se lê no desfecho da narrativa:

O mundo acabou. E não ficou nada. Nem as certezas. Nem as sombras. Nem as cinzas. Nem os gestos. Nem as palavras. Nem o amor. Nem o lume. Nem o céu. Nem os caminhos. Nem o passado. Nem as ideias. Nem o fumo. O mundo acabou. E não ficou nada. Nenhum sorriso. Nenhum pensamento. Nenhuma esperança. Nenhum consolo. Nenhum olhar.” (Peixoto, 2000, p. 191)

Um dos temas recorrentes das narrativas distópicas é a estreita relação entre tecnologia e estratégias totalizantes de controle, das quais é difícil ou mesmo impossível escapar. Em **Nenhum olhar**, situado num universo rural, a questão tecnológica não se coloca; no entanto, isso tem pouca relevância, pois não compromete a visão promovida pelo romance — uma visão que, aliás, é central em muitas distopias: a incapacidade derradeira de imaginar um futuro radicalmente distinto do presente marcado pelo desamparo e pela desistência. Efetivamente, neste romance, “as personagens aceitam, não lutam contra o fim iminente, simplesmente se deixam levar pelo nada que as circunda” (Campos, 2009, p. 74).

Vale a pena lembrar que a primeira edição de **Nenhum olhar** apresenta na capa uma pintura de Paula Rego intitulada “Repouso durante a fuga para o Egito” (1998) pertencente a uma série inspirada no universo queiroso de **O crime do Padre Amaro** (1985). Este romance de Eça de Queirós explora uma paixão intensa e uma gravidez indesejada que culminam na morte da mãe e do filho, desfecho que encontra um eco direto na narrativa de Peixoto, através da figura da prostituta cega, companheira de mestre Rafael. Estou em crer que esta não terá sido uma escolha aleatória, pois tanto o olhar fixo e vazio da figura masculina como os olhos cerrados da mulher — na pintura de Rego — parecem sugerir a sensação de desistência que permeia a narrativa peixotiana.

Nenhum olhar constitui-se, por um lado, como uma crítica às relações de poder dos proprietários da terra que controlam todas as fontes de rendimentos das pequenas aldeias alentejanas e, por outro, como uma alegoria da morte com um sentido potencialmente político, na medida em que o que morre é o mundo rural e os seus protagonistas. Recuperando o breve comentário comparativo feito no início deste texto, a ficcionalização do Alentejo saramaguiano está imersa de uma aspiração, de uma atitude emancipadora que visa construir, ultrapassando as adversidades socioeconómicas impostas pelo sistema do latifúndio; em total oposição, o Alentejo peixotiano sucumbe derradeiramente perante os obstáculos e nenhuma alternativa, “nenhum olhar”, é imaginada/o. Não podemos sequer dizer que o leitor é convidado a inventar uma qualquer alternativa. A sensação que emerge quando se termina a leitura de **Levantado do Chão** é a de que a revolução pode acontecer, quando chegamos ao fim de **Nenhum Olhar** é a de total desesperança.

Em conjunto com a prosa poética de **Morreste-me** (2000) e o livro de poesia **A criança em ruínas** (2001), **Nenhum olhar** (2000) forma uma espécie de trilogia em que o narrador peixotiano exorciza tanto as perdas da infância como a condenação do mundo rural — universo em que o autor nasceu e foi criado. Com estes três livros, publicados há mais de duas décadas, José Luís Peixoto consolidou o seu lugar na literatura portuguesa contemporânea, lançando as sementes de uma visão crítica de um Portugal cosmopolita, europeu e voltado para o futuro, temas que viriam a ser aprofundados em obras posteriores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Juliana. **Levantado do chão de José Saramago e Nenhum olhar de José Luís Peixoto: uma leitura do espaço narrativo**. 2009. 99 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14918>. Acesso em: 17 julho 2025.

CARMELO, Luís. **A Luz da Intensidade**. Lisboa: Quetzal Editores, 2011.

CERDEIRA, Teresa. José Saramago: à guisa de homenagem. **Metamorfoses**, v. 11, n. 1, p. 25-34, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses>. Acesso em: 17 julho 2025.

DARICI, Katuscia. Lo sguardo sul paesaggio. Una lettura di Nenhum olhar di José Luís Peixoto. **Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali**, n.1, p. 405-414, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/4657>. Acesso em: 17 julho 2025.

LOPONDO, Lilian.; SUELOTTO, Kátia. A intersecção discursiva em *Nenhum Olhar*, de José Luís Peixoto. **Itinerários**, Araraquara, n. 26, p. 245-255, 2008.

LIMA, Isabel Pires de. Ser fêmea: duplicidade identitária em “O Crime do Padre Amaro” de Paula Rego. **Cadernos De Literatura Comparada**, n. 3-4, p. 107–143, 2005. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/60>. Acesso em: 17 julho 2025.

LUKÁCS, George. **História e consciência de classe**: estudo sobre a dialética marxista. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

NOBRE, Fábio. **Ecoss existencialistas na escrita de José Luis Peixoto**. 2014. 95f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários e Artísticos) – Universidade do Algarve, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.1/8014>. Acesso em: 17 julho 2025.

PEIXOTO, José Luís. **Nenhum Olhar**. Lisboa: Temas e Debates, 2000.

PINHO, Maria. **Intertextualidades bíblicas em Nenhum Olhar (2000), de José Luís Peixoto**. 2012. 155 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Didáticos, Culturais, Linguísticos e Literários), Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2012. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/>. Acesso em: 17 julho 2025.

REAL, Miguel. **O Romance Português Contemporâneo: 1950-2010**. Editorial Caminho, 2012.

REGO, Vânia. Luzes e trevas: o papel da alegoria na obra de José Luís Peixoto. **Alegoria – Ensaios**. Coord. Sara Augusto, Instituto Politécnico de Macau, Junho 2021. p. 183-213.

REGO, Vânia. Tradições e contradições: o retrato de Portugal na prosa de José Luís Peixoto, in **Atas do 25º Colóquio da Lusofonia**, Montalegre, Portugal, 2016. Editor: AICL, Colóquios da Lusofonia. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/323388417>. Acesso em: 17 julho 2025.

RODRIGUES, Inara. Nenhum Olhar de José Luís Peixoto (Resenha). **Via Atlântica**, São Paulo, n. 8, p. 297-299, Dez/2005. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i8.50030>. Acesso em: 17 julho 2025.

ROQUE, Tiago. **Tu impossivelmente morto: Auscultação Teológica da Obra Literária de José Luís Peixoto**. 2019. 124 f. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.14/27680>. Acesso em: 17 julho 2025.

SILVA, Natália. **Nenhum olhar e Cemitério de pianos de José Luís Peixoto: a Sagrada Escritura transfigurada**. 2016. 234f. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/>. Acesso em: 17 julho 2025.

SUELOTTO, Kátia. **Cronotopia e tragicidade em Nenhum Olhar, de José Luís Peixoto**. 2007. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2218>. Acesso em: 17 julho 2025.

VILELA, Ana Luísa. Nenhum Olhar sobre Galveias: cosmografias poéticas em José Luís Peixoto, Cartografías del Portugués: Lengua, Literatura, Cultura y Didáctica en los Espacios Lusófonos. **Actas del IV Congreso Internacional de la SEEPLU**, 2016. p. 465-498.

Recebido para avaliação em 27/01/2025.

Aprovado para publicação em 26/05/2025.

NOTAS

1 Patrícia Martinho Ferreira é licenciada em Estudos Portugueses, mestre em Teoria e Análise da Narrativa pela Universidade de Coimbra (Portugal), mestre em Ensino do Português como Língua Estrangeira pela Universidade do Porto (Portugal), e doutorada em Estudos Portugueses e Brasileiros pela Universidade de Brown (EUA), onde atualmente ensina literaturas e cinemas de Portugal e dos países africanos de língua portuguesa. É autora de **Órfãos do Império**: Heranças Coloniais na Literatura Portuguesa Contemporânea (Lisboa: ICS, 2021).

2 José Luís Peixoto nasceu em 1974, em Galveias, concelho de Ponte de Sôr. Licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas pela Universidade Nova Lisboa. Foi professor do ensino secundário e é colaborador regular de diversas publicações nacionais e estrangeiras. Já foi distinguido com diversos prémios literários. A sua obra publicada abrange ficção — **Morreste-me** (2000), **Nenhum olhar** (2000), **Uma casa na escuridão** (2002), **Antídoto** (2003), **Minto até ao dizer que minto** (2006), **Cemitério de pianos** (2006), **Hoje não** (2007), **Cal** (2007), **Livro** (2010), **Abraço** (2011), **Galveias** (2014), **Em teu ventre** (2015), **Autobiografia** (2019), **Almoço de domingo** (2021); literatura infantil — **Mãe que chovia** (2012), **Todos os escritores do mundo têm a cabeça cheia de piolhos** (2016); poesia — **A criança em ruínas** (2001), **A casa, a escuridão** (2002), **Gaveta de papéis** (2008), **Retorno a casa** (2020); teatro — **Anathema** (2006), **À manhã** (2006), **Quando o inverno chegar** (2007), **Estrangeiros** (2016); e literatura de viagens — **Dentro do segredo: uma viagem na Coreia do Norte** (2012), **O Caminho Imperfeito** (2017), **Onde** (2022).

3 Destacam-se, entre outros, os nomes de Fredric Jameson, Jürgen Habermas e Axel Honneth.

4 Ao analisar comparativamente o espaço narrativo de **Levantado do Chão** e de **Nenhum Olhar** na sua dissertação de mestrado (ver bibliografia), Juliana Campos ativa de forma muito interessante os conceitos de distopia e utopia para ler o Alentejo saramaguiano e o conceito de nihilismo para caracterizar o Alentejo peixotiano.

5 A personificação da planície surge várias vezes ao longo da narrativa. Destaco outro exemplo marcante pela sua expressividade: o momento em que José, derrotado pelo gigante e assombrado pela possibilidade da traição da mulher, encontra consolo na paisagem, como se esta fosse capaz de compreender e acolher: “O campo é uma pessoa da minha família. Já conversamos muitas vezes. Ele disse-me coisas. Eu confessei-lhe coisas que nunca disse a ninguém. Ele protegeu-me e embalou-me e deu-me conforto.” (Peixoto, 2020, p. 73).

6 Na sua dissertação de mestrado defendida em 2014 (ver bibliografia), Fábio Nobre aproxima e contrasta **Nenhum Olhar** de **O Estrangeiro** de Albert Camus, explorando, entre outras questões, o impacto dos fatores naturais e climatéricos, como o sol e o calor sufocantes, nas personagens dos dois livros.

7 O uso da letra minúscula no nome do patrão reflete a crítica social subjacente a toda a narrativa.

8 Cite-se um exemplo: “Ninguém passou por mim, nem um cão, nem uma galinha. Só os pombos, como se fossem livres, desenhavam arcos no céu, círculos imperfeitos, só os pombos passavam em toda a manhã sem no entanto me olharem.” (Peixoto, 2000, p. 183).

9 Observe-se que a narrativa é pontuada aqui e ali por pensamento de natureza metafísica que alargam o trajeto das personagens, criando diversas ressonâncias dentro do texto, e introduzindo uma voz narrativa que ecoa como se fosse um mantra.