


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

IGOR IURI DIMITRI NAKAMURA

FORMAS E REPRESENTAÇÕES DO AMOR:
erotismo, narrativa e violência em *Eu receberia as piores*
notícias dos seus lindos lábios, de Marçal Aquino



ARARAQUARA – S.P.
2019

IGOR IURI DIMITRI NAKAMURA

FORMAS E REPRESENTAÇÕES DO AMOR:
erotismo, narrativa e violência em *Eu receberia as piores*
notícias dos seus lindos lábios, de Marçal Aquino

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2019

Nakamura, Igor Iuri Dimitri
Formas e representações do amor: erotismo,
narrativa e violência em Eu receberia as piores
notícias dos seus lindos lábios, de Marçal Aquino /
Igor Iuri Dimitri Nakamura – 2019
106 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Paulo César Andrade da Silva

1. Amor. 2. Erotismo. 3. Narrativa. 4. Violência. 5.
Aquino, Marçal. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

IGOR IURI DIMITRI NAKAMURA

FORMAS E REPRESENTAÇÕES DO AMOR EM MARÇAL AQUINO:

erotismo, narrativa e violência em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientador: Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 13/05/2019

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profº Drº Paulo César Andrade da Silva
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras

Membro Titular: Profº Drº Gabriel Victor Rocha Pinezi
Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)
Campus de Guarapuava – PR

Membro Titular: Profª Drª Juliana Santini
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Para Arlinda Costa Nakamura e Kunisigue Nakamura (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

À minha avó, a Sra. Arlinda Costa Nakamura por ser essa pessoa forte, de garra, e que, como mãe adotiva, acolheu-me, deu-me carinho e puxões de orelha e forneceu-me o alicerce para eu não tombar, nem ficar sozinho ao longo dessa caminhada chamada ‘vida’.

Ao senhor Kunisigue Nakamura, meu avô Nico, que não pôde me ver formado. Ele apassarinhou-se pouco antes, mas seu gorjeio ainda ouço.

A meu orientador Prof^o Dr^o Paulo César Andrade da Silva pelas orientações, pela confiança, pela parceria nas publicações, pelas caronas e, sobretudo, pela paciência ao tolerar os meus sumiços.

À minha família, meu filhotão, minha Nina e todos da minha casa por serem o meu alento.

À minha namorada e família pela compreensão, carinho e apoio.

Aos meus amigos do âmbito acadêmico e não acadêmico, pelas contribuições, da universidade às rodas de conversas de corredor, ônibus e botequim.

Aos meus padrinhos pelo apoio e confiança antes, durante e depois.

Aos meus professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras (UNESP/FCLAR) em especial à Prof^a Dr^a Juliana Santini e ao Prof^o Dr^o Gabriel Victor Rocha Pinezi pelas contribuições no exame de qualificação e na banca da minha defesa.

Aos meus professores dos cursos de Letras, História e Pedagogia da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS/CPTL) e da Escola Estadual Dr. Augusto Mariani (2010-2012) por me mostrarem os caminhos e motivos para continuar.

Ao amor.

Mas, então, o que é o amor? É o ápice da união entre a loucura e a sabedoria.

Edgar Morin (1971, 2005, p. 28)

RESUMO

Em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), Marçal Aquino constrói uma narrativa amorosa tensionada por uma diegese da violência, a partir de níveis narrativos distintos, nos quais se desdobram as várias facetas do amor, sobretudo o erótico, que põe em relevo a imagem do corpo, a partir da instância emotiva de um “eu” que ama. Partindo da hipótese de que o tema do amor se engendra nas formas da obra literária, dos sentidos do erótico à estrutura narrativa no romance, esta dissertação tem como objetivo analisar a configuração do discurso erótico-amoroso em torno da presença do corpo, utilizando-se do aporte teórico-crítico advindo de Bataille, Barthes, Paz, Schopenhauer, Rougemont, Soble e Morin. Objetiva-se, ainda, explorar a decodificação do erotismo, figurativizado na dualidade da protagonista Lavínia, a partir dos conceitos como simbiose amorosa por dominação e servidão de Fromm. Pretende-se também mostrar, por meio de uma leitura analítico-interpretativa, como a tessitura da temática amorosa é organizada na construção da narrativa em contraste com a temática da violência, valendo-se das categorias narrativas propostas por Genette.

Palavras-chave: Amor. Erotismo. Narrativa. Violência. Marçal Aquino.

ABSTRACT

In *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), Marçal Aquino constructs a love narrative tensioned by a diegesis of violence, from distinct narrative level, in which the various facets of love unfolds, especially the erotic, which highlights the body image from the emotional instance of the “I” who loves. Starting from the hypothesis that the love theme is engendered in the forms of literary work, from the meanings of erotic to narrative structure in the novel, this dissertation aims to analyze the configuration of erotic-loving discourse around the presence of body, using the theoretical-critical contribution coming from Bataille, Barthes, Paz, Schopenhauer, Rougemont, Sobole e Morin. The objective is also to explore the decoding of eroticism, figurativized in the duality of protagonist Lavínia, from the concepts of symbiotic relationship by domination and servitude of Fromm. The intention is also to show, through an analytic-interpretative reading, how the texture of love theme is organized in the construction of narrative in contrast to the theme of violence, using the narrative categories proposed by Genette.

Keywords: Love. Eroticism. Narrative. Violence. Marçal Aquino.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 O LUGAR DE MARÇAL AQUINO NA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	12
2 PERSPECTIVAS DO AMOR: UM ESTUDO BIBLIOGRÁFICO SOBRE EROS ...	22
2.1 O amor dos gregos (séc. IV a. C.): do mito a Platão e Aristóteles	23
2.2 O amor no Cristianismo (séc. I ao X)	28
2.3 Idade Média e amor cortês (séc. XI a XVI): Rougemont	29
2.4 O amor romântico (séc. XVI-XIX): Kern	30
2.5 O advento da Psicanálise: Schopenhauer e Freud	30
2.6 Por uma Filosofia do amor: Simmel	32
2.7 O amor na Psicologia Social (anos 70)	33
2.8 Amor, semiologia e poesia (anos 80 e 90): Barthes e Paz	35
2.9 A Sociologia do amor: Giddens e Luhmann	36
2.10 Fragilidade dos laços amorosos: Morin, Fromm e Bauman	39
2.11 Nossos pressupostos: o método	40
3 AS FIGURAÇÕES DE EROS EM MARÇAL AQUINO: ENTRE AS FRONTEIRAS DO AMOR E DO EROTISMO	42
3.1 O erotismo deslocado: da metonímia à metáfora	42
3.2 A dança dos corpos: a imagem corpórea como significante erótico-amoroso	49
3.3 Uma Lavínia, dois amores: relações por simbiose	52
4 A NARRATIVA AMOROSA E A DIEGESE DA BARBÁRIE	59
4.1 Eros sucumbe Ágape e Philia	71
4.2 Entre os signos da espera amorosa	90
4.3 Filosofia do amor e amor de salvação	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	101

INTRODUÇÃO

Econômico na linguagem e realista no estilo, Marçal Aquino faz do tema do amor uma constante em sua obra. Títulos como *O primeiro amor e outros perigos*, *O amor e outros objetos pontiagudos* e *Amor de servidão* (coautoria de Marília Toledo) atestam essa constante e evidenciam o tema do amor ligado ao risco, a algo que fere, à submissão. Embora na mesma linha temática, o romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* diferencia-se não só pelo título longo, mas sugestivo, como também pela maneira com que o conteúdo amoroso é retratado.

Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios constitui-se crucialmente de uma diegese da violência generalizada, na qual imperam o conflito de classes, a exploração, a corrupção, a prostituição, as injustiças, o povo irritadiço e desorientado, enfim, a marginalização com as suas mais drásticas consequências. Entretanto, na organicidade degradante dessa diegese, configura-se uma narrativa amorosa, que consiste em uma história sobre o amor e suas consequências e que desvencilha, no enredamento do romance, uma dissonância de elementos aparentemente contraditórios, ao serem alocados no mesmo discurso e traduzidos na representação da realidade brasileira.

Ademais, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* traz um misto de histórias de amor que não são aleatórias. Se, no epicentro do romance, um fotógrafo apaixonase por uma mulher atraente e casada, formando um triângulo amoroso cujas escapadas dos amantes são construídas com teor erótico, outras histórias amarram-se à história de amor principal e vão desde os lamentos de um velho idealizador pela amada também casada e já falecida aos aforismos de um psicanalista sobre o amor.

Em síntese, tem-se uma narrativa amorosa, que apela pelo erótico e pelos perigos de uma paixão proibida e escancarada, contrastada com uma diegese da violência no plano de fundo a imiscuir-se na história principal, tecendo uma atmosfera disfórica da realidade social. O tema do amor apresenta-se então como uma constante marcada por aspectos tais qual a erotização, o realismo, a antítese com a violência, as diferentes facetas amorosas e etc. Diante dessa problemática, podemos então levantar alguns questionamentos: como a narrativa constrói de maneira orgânica a temática do amor? Como o amor é representado no romance? Como a erotização se manifesta na obra? Como a narrativa amorosa se constrói, submersa num universo antitético, com uma realidade social nua e crua da violência generalizada? Como se materializam as formas dessa narrativa amorosa? Quais as relações entre o amor e a violência?

A hipótese é que há uma relação entre amor e forma, isto é, que os elementos formais (a linguagem) do romance engendram a temática do amor como um discurso erótico-amoroso carregado de significantes (metáfora, imagem, figuras de estilo, estrutura narrativa, etc.) nos quais se materializam o conteúdo amoroso. Nosso objetivo geral é estudar as figurações do amor em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. Já nossos objetivos de ordem específica consistem em: interpretar a presença do erotismo na tessitura do discurso; entender a violência na representação da realidade; traçar os aspectos narrativos do romance; e elaborar um estudo bibliográfico do amor, seus conceitos e acepções, contrapontos e similitudes.

No primeiro capítulo, “O Lugar de Marçal Aquino na Ficção Brasileira Contemporânea”, nos detemos em uma perspectiva biobibliográfico-recepcional envolvendo a relação autor-obra-público, a fortuna crítica do escritor, seu lugar na literatura e seu contexto de produção literária. Assim, delineamos o contexto da produção ficcional atual e apontamos as linhas de força da Geração 90, na qual se aproxima Marçal Aquino. A partir desse contexto, explanamos a vida e obra de Marçal Aquino, centramos a nossa leitura na recepção crítica de seu público e assuntamos as marcas estilísticas do autor empregadas em seu romance.

No segundo capítulo, “Perspectivas do Amor: um Estudo Bibliográfico sobre Eros”, nos centramos num viés teórico, porém diacrônico. Apresentamos a noção de “amor” e suas nuances do mundo antigo ao contemporâneo e, dentre as acepções amorosas elencadas, elegeremos a noção de vontade de vida de Schopenhauer (2000), a ideia de discurso amoroso de Barthes (1981), a tipologia do amor de Soble (1989), a relação amor x erotismo de Paz (1994), o debate entre Eros e Ágape de Rougemont (1988), as relações amorosas por simbiose de Fromm (2000) e a relação entre amor e poesia de Morin (2005). Ao final, afirmamos nosso postulado teórico baseado nos conceitos de fatores internos (estéticos) e fatores externos (sociais) de Antonio Candido (2000), que recupera, a nosso ver, algumas noções dos conceitos de conteúdo e expressão de Hjelmslev (1975), e explanamos nossa compreensão a propósito da obra literária, depreendendo-a como um sistema semiológico constituído por conteúdo e expressão.

No terceiro capítulo, “As Figurações de Eros em Marçal Aquino: entre as Fronteiras do Amor e do Erotismo”, realizamos uma leitura do amor através da construção da linguagem erótica e, além do referencial supracitado, nos fundamentamos na concepção do erótico de Bataille (1987). Ressaltamos que, para nós, o amor é um sentimento de um “eu” que nutre desejo pelo “outro”; sua faceta com a atração carnal é o Eros, do qual deriva a palavra erotismo. Interpretamos a configuração da linguagem erótico-amorosa a partir da

configuração da imagem corpórea sob o prisma da fotografia, que se presentifica nos aspectos formais da obra. Abordamos as representações do erotismo em torno da protagonista Lavínia, assim como as características de sua sexualidade e suas manifestações amorosas de acordo com sua dualidade no romance.

No quarto capítulo, “A Narrativa Amorosa e a Diegese da Barbárie”, nos debruçamos sobre a temática do amor como uma narrativa amorosa estruturada. Nosso fio condutor na análise é Genette (1995) com as suas categorias narrativas de ordem (acronias e anacronias), duração (isocronias e anisocronias), frequência (singulativo e iterativo), modo (distância e perspectiva) e voz (níveis narrativos e pessoa). A princípio, interpretamos como a estrutura narrativa relaciona o amor, que é uma estética do erótico, em contraste com o tema da violência, que engendra uma estética da barbárie, na representação do real. No tocante à violência, nos embasamos em Leenhardt (1990), Odalia (1983) e Pellegrini (2008). Analisamos como os níveis da narrativa, assim como seus procedimentos e técnicas, desenvolvem histórias de amor diferentes e tipos de amor diferentes, assim como a projeção temporal do romance no que tange à temática amorosa.

1 O LUGAR DE MARÇAL AQUINO NA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Os anos 90 constituem uma década de transição: o fim da Guerra Fria, a extinção da antiga União Soviética (URSS), a Perestroika, o estabelecimento dos EUA como a maior potência econômica mundial, o fim do Apartheid e a eleição de Mandela, a criação da MERCOSUL (Mercado Comum do Sul), o advento do entretenimento televisivo, a popularização do computador e da internet, o clone da ovelha Dolly, a tecnologia globalizada, enfim, esses e outros acontecimentos históricos desenhavam a dissolução dos regimes totalitários e uma abertura à democratização e ao progresso tecnológico. Porém, no Brasil, a eleição de Fernando Collor como primeiro presidente por voto direto após o regime 64-85, a crise governamental, a hiperinflação, o confisco, o conseqüente *impeachment*, o governo FHC, o Plano Real, além também da disseminação da violência urbana, a formação das facções criminosas, o “massacre do Carandiru”, enfim, esses e outros marcos históricos construíram um cenário político-econômico e social conturbado.

Submerso nesse contexto, o mercado editorial necessitava-se de recuperação, assim como a literatura também necessitava de novas vozes, novos horizontes. O escritor Nelson Oliveira (2018) diz que, nos anos 90, um clássico em voga era a *História concisa da literatura brasileira*, do crítico Alfredo Bosi, quem trazia como últimos escritores brasileiros importantes João Guimarães Rosa, Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto, citando sem demasiada importância Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, tal qual se a literatura brasileira encerrasse na altura de 1945. Depois da explosão do conto dos anos 70, a ambição de reunir escritores da mesma época, os anos 90, culminou no *boom* da publicação da antologia de contos *Geração 90: manuscritos de computador*, organizada por Nelson de Oliveira (2001).

Com representantes de traços estilísticos díspares, a Geração 90 “é a primeira geração de escritores cuja infância foi bombardeada pelo veículo de comunicação mais agressivo do planeta: a televisão” (OLIVEIRA, 2001, p. 9). Além disso, “a prosa curta da Geração 90 ora aceita, ora rejeita a relação sublime e absurda que há entre o homem e a natureza. Razão pela qual [...] a Geração 90 chega a causar asco” (OLIVEIRA, 2001, p. 10). Oliveira (2001) também traça as linhas de força dessa geração com ressalva para a “economia cinematográfica” em Marçal Aquino e Fernando Bonassi, o “erotismo obsessivo e desregrado” em Marcelo Mirisola, o “lirismo que subjaz no cotidiano” em João Carrascoza, Rubens Figueiredo e Cintia Moscovich, o “mágico e o grotesco” em Amilcar Barbosa, Jorge Pieiro, Mauro Pinheiro e Pedro Salgueiro, as “neuroses urbanas” em João Batista Melo e

Carlo Ribeiro, o “engajamento social” em Luiz Ruffato, a “cadência da poesia” em Marcelino Freire e Altair Martins, os “desvãos miúdos do cidadão comum” em Sérgio Fantini e João Volpato.

É nessa Geração¹ que Marçal Aquino se aproxima, tendo publicado no volume organizado por Nelson de Oliveira (2001) seis contos: *Epitáfio*, *Dia dos namorados*, *Rancor*, *Monk*, *Carta* e *Epígrafe*. Marçal Aquino fecha então o círculo dos escritores ditos “transgressores” – na expressão de Oliveira (2001) – ao lado de Luiz Ruffato, Fernando Bonassi, Marcelino Freire, Lourenço Mutarelli, Beto Brant, entre outros. No entanto, Marçal Aquino já iniciara há algum tempo a sua carreira literária.

Em 1991, o público assistia um iniciante conquistar o prêmio da 5ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira ao apresentar ao júri uma pequena coletânea com pouco mais de 80 páginas, contendo apenas 12 contos. Frente a tamanho vislumbre, lembremo-nos das palavras de uma integrante da comissão julgadora do concurso: “o júri de contos [...] não discutiu muito. Percebeu estar diante de alguém do “métier” e que *As fomes de setembro* tinham a marca de um escritor. Quando os envelopes foram abertos [...], vimos haver tido razão [...]” (JOZEF, 1990, orelha, grifo da autora). A leitura do júri, sublinhada por Bella Jozef (1991), correspondera justamente à realidade: tratava-se de Marçal Aquino, um homem das letras que, até então, era jornalista, poeta e autor de literatura infantil e juvenil, vencedor de alguns prêmios relacionados aos gêneros que compunha, mas que, enquanto estreante na prosa, sobressaía-se frente ao júri boquiaberto.

Marçal Aquino nasceu em 28 de janeiro de 1958 em uma fazenda do município de Amparo a 140 km da capital paulista. Filho de pais com pouco estudo e ginasiado incompleto, não obteve um contato direto e recente com os livros e, durante a infância, foi leitor de histórias em quadrinhos (HQs). Com o tempo, ao transitar da leitura de HQs para a leitura de obras literárias, adotou certo fascínio pela ficção e transformou-se em um ‘rato de biblioteca’. Adolescente, leu a obra completa do escritor estadunidense de romances policiais, Raymond Chandler, assim como o clássico inglês de aventura marítima, *Moby Dick*, de Herman Melville. Porém, seu interesse pela criação literária surgiu somente na escola, durante as aulas de redação, quando descobrira a capacidade de brincar com as sensações do leitor, manipulando-o (AQUINO, 2012a).

Passado a adolescência, Marçal Aquino ingressou no curso de jornalismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-CAMP) e graduou-se em 1983. No ano seguinte,

¹ Geração no sentido de conjunto de escritores em voga em uma dada época e não no sentido da tradição semântica da Crítica Literária como, por exemplo, a geração do Mal do Século, a Geração d’Orpheu e etc.

estreou no cenário literário como poeta ao publicar a coletânea *A Depilação da Noiva no Dia do Casamento*, em edição independente. Já em 1985, mudou-se para São Paulo, onde iniciou a carreira jornalística na Gazeta Esportiva e n’O Estado de São Paulo, atuando em 1988 como repórter policial no Jornal da Tarde (AQUINO, 2012a).

Marçal Aquino também publicou outras coletâneas de poemas: *Por Bares Nunca Dantes Navegados* em 1985 e *Abismos: Modos de Usar* em 1990. Ainda em 1990, recebeu o Prêmio Emílio de Moura de Poesia. No entanto, se a década de 1980 fez o poeta despontar e firmar-se enquanto tal, a década seguinte foi marcada por outras facetas: a literatura infantil e juvenil e o conto. O autor, até então consagrado poeta, estreou no cenário da literatura infantil e juvenil – realmente – no ano de 1989, com a publicação de *A Turma da Rua Quinze* e, doravante, publicara *O jogo do Camaleão* em 1992, *O Mistério da Cidade Fantasma* em 1994 e *O Primeiro Amor e Outros Objetos Pontiagudos* em 1996.

A respeito dos contos, Marçal Aquino estreou em 1991 com *As fomes de setembro* e, em seguida, publicou as coletâneas *Famílias terrivelmente felizes* em 1991, *Miss Danúbio* em 1994, *O amor e outros objetos pontiagudos* em 1999 e *Faroestes*, este já em 2001. Ademais, o conto *Os matadores* do livro *Miss Danúbio* foi adaptado para o cinema sob a direção de Beto Brant e roteirização de Fernando Bonassi e do próprio Marçal Aquino. Com *As fomes de setembro* conquistou a 5ª Bienal Nestlé de Literatura, com o conto *Miss Danúbio* da coletânea homônima venceu um Concurso de Contos do Paraná em 1994, ao passo que foi homenageado com o Prêmio Jabuti na categoria “Contos e Crônicas”, tanto em 2000 com *O amor e outros objetos pontiagudos*, quanto em 2002 com *Faroestes*.

Quantos aos romances, é apenas nos anos 2000 que Marçal Aquino se aventurou. Em 2002, publicou a novela ou romance *O invasor*, que se tornou sua *magnum opus*. Em 2003, Marçal Aquino publicou *Cabeça a prêmio* e, por fim, apresentou em 2005 a sua última obra, intitulada *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. Todos esses romances foram adaptados para a tela do cinema, sendo *O invasor* dirigido por Beto Brant e roteirizado por este com Marçal Aquino e Renato Ciasca em 2003, *Cabeça a prêmio* dirigido pelo também ator Marco Ricca e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* adaptado sob a direção de Beto Brant e Renato Ciasca com roteiro preparado por ambos junto com o próprio Marçal Aquino. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* também foi adaptado para o teatro em 2008, com a peça *Amor de servidão*, escrita pelo próprio Marçal Aquino em coautoria com Marília Toledo.

Alguns livros de Marçal Aquino também foram traduzidos e publicados em outros países, como é o caso de *O invasor*, publicado no México em 2014 como *El invasor* pelo

Editorial Oceano e de *Cabeça a prêmio*, lançado pela mesma editora em 2016 sob o título *Tu cabeza tiene precio*. É também o caso de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, lançado no México como *Yo recibiría las peores noticias de tus lindos labios*, na Alemanha como *Flieh. Und nimm die Dame mit* em 2009 e na França como *L'océan dans lequel j'ai plogé sans savoir nager* em 2012.

Escritor, mas também jornalista e roteirista, Marçal Aquino obteve contato com o discurso jornalístico e o cinema, isto é, expôs-se à realidade brutal cotidiana e ao trabalho intersemiótico de representação desta. Assim, seu pensamento ficcional abala-se face essas manifestações comunicacionais distintas, de modo que a experiência do “Marçal jornalista/repórter” e as técnicas cinematográficas do “Marçal roteirista” atravessam a forma com que o Marçal escritor percebe e relata o mundo. Em entrevista com a Folha, Marçal Aquino (2003, s. p.) discerne duas tendências da ficção atual, uma “que é quase um registro in natura da ocorrência cotidiana” e outra “que só parte da realidade”. Marçal Aquino (2003, s. p.) ainda diz: “No meu caso a realidade está muito próxima do meu texto, é um caminho que escolhi, é até uma limitação minha. Mas até pela prática do jornalismo percebi que querer transportar a realidade de forma direta sem o filtro da ficção soa artificial.”. Nesse sentido, o próprio escritor denuncia tanto o hibridismo literário² presente em seu discurso, como também a sua ambição pelo real.

A propósito do seu contato com o cotidiano, Marçal Aquino (2012b) diz em outra entrevista: “Eu preciso da rua para escrever. Entro num bar e ouço um cara dizendo ‘deve ser esquisito ser mulher’. Essas pequenas coisas deflagram a ficção”. Irônico, Marçal cita um gênio da crônica: “Nelson Rodrigues falava [que] o problema do escritor brasileiro é que ele toma pouco cafezinho” (AQUINO, 2012b). Marçal Aquino (2012b) ainda afirma: “literatura é a minha cachaça”.

Em 2013, Marçal Aquino participou da coletânea de contos intitulada *Eu sou favela: visão inédita sobre a favela, seu cotidiano, suas lendas*, com Marcelino Freire, Ferréz, João Anzanello Carrascoza, Ronaldo Bressane, Rodrigo Ciríaco, Sacolinha (Ademiro Alves de Sousa), entre outros. Os 22 contos dessa coletânea retratam o cotidiano da periferia das grandes cidades – São Paulo, no caso –, explicitando, na perspectiva do excluído, temas como a violência, a pobreza, o tráfico, os exageros da polícia e etc.

² “Outra característica da ficção que se inicia no início da década de 1990 é a intensificação do hibridismo literário, que gera formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais e digitais, tais como as escritas roteirizadas de Patrícia Melo, Marçal Aquino e Fernando Bonassi” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 38).

Já com alguns anos sem publicar, Marçal Aquino tem atuado recentemente como jornalista e *freelancer* em revistas, como a *Época* São Paulo. Marçal também é o roteirista do filme *Os matadores* (1997, direção de Beto Brant) baseado em um conto do próprio Marçal, do filme *Ação entre amigos* (1998, direção de Beto Brant), do filme *Nina* (2004, direção de Heitor Dhalia), do filme *Crime delicado* (2005, direção de Beto Brant) baseado no romance de mesmo título de Sérgio Sant'Anna, do filme *O cheiro do ralo* (2007, direção de Heitor Dhalia) baseado no romance homônimo de Lourenço Mutarelli, do filme *Cão sem dono* (2007, direção de Beto Brant e Renato Ciasca) baseado no romance *Até o dia que o cão morreu* de Daniel Galera, da série *Força Tarefa* (direção de José Alvarenga Júnior, roteiro em parceria com Fernando Bonassi) televisionada pela TV Globo entre 2009 e 2011 e do filme *Pitanga* (2016, direção de Camila Pitanga e Beto Brant). Com ampla experiência como roteirista, Marçal Aquino tornou-se consultor do Laboratório de roteiros Sundance/Rio Filme, do Sundance Institute, com sede em Park City, Utah, nos EUA.

Em síntese, Marçal Aquino publicou, ao longo de sua carreira, os seguintes livros: *A depilação da noiva no dia do casamento* (1983, poesia), *Por bares nunca dantes naufragados* (1985, poesia), *A turma da rua Quinze* (1989, literatura infantil e juvenil), *Abismos, modos de usar* (1990, poesia), *As fomes de setembro* (1991, contos), *O jogo do camaleão* (1992, literatura infantil e juvenil), *Miss Danúbio* (1994, contos), *O mistério da cidade fantasma* (1994, literatura infantil e juvenil), *O primeiro amor e outros perigos* (1996, literatura infantil e juvenil), *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999, contos), *Faroestes* (2001, contos), *O invasor* (2002, romance), *Cabeça a prêmio* (2003, romance), e, por fim, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005, romance).

Última obra de Marçal Aquino, o romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* retrata a história de amor de Cauby, um fotógrafo paulistano, com Lavínia, uma ex-prostituta e ex-usuária de drogas, casada com o pastor Ernani. A trama, contudo, se desenrola em uma pequena cidade do interior paraense, em meio à marginalização, à violência, ao assassinato do comerciante e pedófilo Chang, e aos conflitos entre mineradora e garimpeiros durante o ápice da prostituição na região do garimpo. É a esse espaço regional, ambientado pelo marginal, que Cauby fora destinado por uma empresa francesa para fotografar as prostitutas do local. Já Lavínia mudara-se, vinda de Vitória, para acompanhar a abertura de uma nova igreja no vilarejo pelo marido.

Submersos nesse universo paradoxal, Cauby e Lavínia envolvem-se em constantes e indiscretos encontros amorosos na casa do fotógrafo e este identifica em sua amante uma dualidade: a Lavínia angelical, medrosa frente ao mundo, e a Lavínia profana, apelidada por

ele de Shirley. Essa dualidade remete ao passado de Lavínia, já que, na infância, sofrera o abandono do pai, a indiferença materna, a presença dos amantes da mãe, os abusos e espancamentos por parte do padrasto e a conseqüente sexualidade precoce.

Os encontros de Cauby e Lavínia giram em torno de constantes presságios, como a apresentação das fotos do casal ao fotógrafo por seu amigo, o poeta assexuado Viktor Laurence, que garante tê-las comprado de um desconhecido. Enfim, com tantos encontros amorosos, Lavínia engravida-se e, no último encontro, revela a gravidez a Cauby, que cogita a reflexão do fotógrafo que dá título ao romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. Nesse percurso, Lavínia desaparece misteriosamente.

No decorrer da história, prende-se Guido Girard, o assassino de Chang, mas que é liberto aos gritos da população, e o pastor Ernani, que incitava seus fieis oprimidos, em suma, garimpeiros e seus familiares, é assassinado à queima-roupa tamanha sua influência sobre as minorias. Como suspeito, Cauby é preso. Nesse estopim, os encontros de Cauby e Lavínia são revelados por meio das fotos, publicadas junto ao poema enigmático “A baba servida ao grande público em taças de cristal” por Viktor Laurence, o confidente de Cauby. Posteriormente, Viktor se suicida. Embora comprovada sua inocência e conquistada sua liberdade, o fotógrafo é linchado em meio ao clímax da guerra entre mineradora e garimpeiros, à chacina dos garimpeiros, às brigas, aos saques e incêndios: sua casa é totalmente queimada. Cauby sofre sequelas, como a cegueira de um olho, a surdez de um ouvido e torna-se aleijado.

Após o linchamento, Cauby procura por Lavínia e encontra-a, sem memória e com a gravidez abortada em uma clínica, onde o marido internava-a constantemente em decorrência de sua bipolaridade. Então, Cauby propõe-se a esperar pela sua recuperação, visitando-a periodicamente, enquanto reside na casa de pensão de dona Jane – a mulher que o salvara no hospital – junto a um velho, o seu Altino, que, às tardes, conta repetidamente sua história de amor platônico pela companheira de banco e já falecida Marinês, noiva do seu amigo e também falecido Carlos Alberto, a um garoto, que a ouve e a escreve em seu futuro livro.

É à varanda da pensão, pertencente à dona Jane, que Cauby relata seu destino e o conseqüente triângulo amoroso, de um passado recente à sua situação atual. Já em outra perspectiva, Cauby comporta-se como um observador ao ouvir, junto a um menino, a história de amor platônico – de um passado longínquo – do velho Altino sobre a inacessível e falecida Marinês, noiva de Carlos Alberto, e seu também conseqüente triângulo amoroso. Mas essa troca de voz narrativa, de narrador-protagonista a narrador-observador, soma-se às descrições do movimento dos astros e da natureza, às menções à fala do agiota e pedófilo Chang e às

inferências filosófico-amorosas, sob a forma de “aforismos”, do livro *O que vemos no mundo*, de Benjamim Schianberg, um psicanalista do amor.

Contudo, esse engendramento narrativo materializa-se na primeira e terceira partes do livro, intituladas “O amor é sexualmente transmissível” e “Postais de Sodoma à luz do primeiro fogo”, que enfatizam, respectivamente, a beleza do amor e suas devidas consequências. Já a segunda parte, intitulada “Carne-viva”, é relatada sob a onisciência de um narrador em terceira pessoa, que enuncia toda a história amorosa de Lavínia e Ernani tão somente. Já a quarta e última parte do romance, intitulada “Poema escrito com bile”, corresponde a um epílogo narrado por Cauby.

Violência, angústia, dominação, resistência, identidade, nostalgia, desigualdade social, enfim, muitos são os temas que adensam o enredamento do romance de Marçal Aquino (2005). Incrementado nessa conturbada narrativa, o amor é o tema central, encorpa-se nas formas e representações da narrativa e ganha dimensões na própria linguagem romanesca.

Uma revisão bibliográfica sucinta acerca da crítica a *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* retoma inúmeros trabalhos – a maioria de teor acadêmico – que possibilitam, a partir de sua recepção, a tessitura de um traçado estético da prosa do autor, como também da poética aquiniana delineada na obra.

Em entrevista concedida a Antônio Abujamra no programa *Provocações*, transmitido pela TV Cultura, o próprio Marçal Aquino fala sobre *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. Em um tom provocador, Abujamra diz que o romance de Marçal Aquino (2005) se trata da defesa de um amor sublime e questiona o escritor com a pergunta “o amor não é horrível?”. Marçal Aquino (2008) lhe responde: “é uma defesa do amor sórdido, do amor assustador, do tenebroso amor de que fala o Caetano Veloso”. Marçal Aquino (2008) ainda prossegue: “as pessoas amam por diversas razões às vezes, até pra não ficar sozinhas no mundo, então o que há de sublime nisso?”. Em seguida, Marçal Aquino (2008) define que “o amor é um mistério. É o que nos mantém vivos de certa maneira. Ele nos interessa muito mais do que a guerra, embora não pareça. O amor permite a poesia. O amor permite que a gente saia da cama de manhã e procure de que lado deixou o chinelo. Esse é o amor que interessa”.

Em outra entrevista, desta vez para o SESC Bom Retiro, Marçal Aquino é questionado por um espectador da plateia sobre o processo ficcional empregado no final do romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. Logo, Marçal responde que escreve de “forma anárquica”, sua função é colocar-se em prol do texto, pois “o livro se conta”, “o livro se escreve”. Irônico como sempre, Marçal Aquino (2017) exemplifica com a protagonista de seu romance: “eu não sabia o final, eu achava que a Lavínia morria; quando eu descobri que

ela estava viva – pra mim foi uma descoberta – eu fui reler o livro pra ver se não tinha nenhuma falha”. Ao final do bate-papo, Marçal Aquino (2017) diz: “eu não teria feito *Eu receberia...* se eu não tivesse escrito *O amor e outros objetos pontiagudos*”.

Em sua tese de doutorado, Barbosa (2006) estuda a “literatura da angústia” em cinco romances brasileiros contemporâneos, um deles o de Marçal Aquino (2005), no qual identifica a angústia, mas aos moldes cinematográficos da representação do real. Barbosa (2006) resvala na sina trágica das personagens de Marçal Aquino (2005) e sublinha o discurso memorialístico manipulado por um narrador “ardiloso” que, com fortes rupturas temporais, revisita seu passado trazendo a lume suas angústias.

Barbosa (2006) enfatiza também a relação presente x passado, que se imiscui no texto, parágrafo por parágrafo, assim como as rupturas das fronteiras entre o público e o privado ao longo do romance. Mas o eixo principal da interpretação de Barbosa (2006) recai sobre a personagem Lavínia, a partir da ideia de simbiose dos corpos. A imagem dos corpos, o cheiro e a cabeleira de Lavínia, o ato sexual guiam às fronteiras do erótico e do obsceno e, entre ambos os elementos, os protagonistas Lavínia e Cauby amenizam a angústia que os envolve.

Em sua resenha, Moreira (2007, p. 216) sublinha que “a prosa entrecortada, a passagem imediata de um cenário presente para o da reminiscência [...] dá ao livro um ritmo fluente”, sendo Lavínia a “metáfora de uma nação repleta de potencialidades, porém cindida em seus desdobramentos por máculas morais e físicas sofridas na infância e na adolescência” (MOREIRA, 2007, p. 216), se observada nas camadas mais profundas do romance, tal qual o lugarejo paraense metaforizando uma espécie de micro-Brasil, no qual entra em cena o povo brasileiro trabalhador, mas dominado por uma empresa inescrupulosa, catequizado por Ernani (a Igreja), “desorientado e irritadiço, capaz de linchar um suspeito [...], porém incapaz de se organizar por condições sociais menos hediondas” (MOREIRA, 2007, p. 216-217).

É válida a resenha de Moreira (2007), para quem o romance é construído por camadas da superfície à profundidade temática. Moreira (2007) exalta o romance e cumpre à risca o objetivo de apresentá-lo ao leitor, porém, sem adentrar no discurso romanesco. A estrutura do romance é mais complexa e, nela, os elementos narrativos extrapolam a ideia de micro e macro, ao passo que as temáticas são mais profundamente exploradas do que a ideia de um território como metáfora de um país ou de uma personagem como metáfora de um povo.

Em sua *Ficção brasileira contemporânea*, Schollhammer (2009, p. 60) comenta que “Aquino dá mostras de seu talento narrativo construindo a história de uma paixão proibida entre o fotógrafo Cauby e Lavínia, uma misteriosa e sedutora mulher.”. Schollhammer (2009, p. 60) resume o romance: “O enredo se passa numa cidade do garimpo no Pará, e a escrita

arma uma estrutura enigmática que habilmente produz um suspense na melhor tradição policial a serviço de uma intriga de amor impossível” – mas, para nós, possível. Por fim, Schollhammer (2009, p. 60) diz que essa estrutura narrativa “acaba revelando os podres e a violência de uma comunidade na fronteira da civilização no interior do Brasil”.

Galesso (2009) estuda, em seu trabalho de Psicologia, os modos de vida e a cidade nas obras de Marçal Aquino, como a sobrevivência, o embrutecimento e as condições urbanas mínimas para a existência. Entretanto, Galesso (2009) aponta para a relação entre amor e violência em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, ou pelo menos a comenta: “O autor joga com essas forças – cria amores cruéis e violências sedutoras – e desafia o leitor a deixar o seu posto de juiz para ocupar o lugar de adversário, mas um adversário que sabe que bom mesmo é o jogo entre os jogadores” (GALESSO, 2009, p. 7-8).

Felício (2013) parte da tese de que as vozes sociais interpelam-se no romance, de modo a transparecer a ideologia da época na obra e, assim, realiza um estudo comparativo sobre a dissimulação da personagem Virgínia, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e a instabilidade psico-emotiva da marginalizada Lavínia, esta sob o clive da manipulação de um narrador-protagonista e de um narrador-intruso com implicações de um autor implícito. No percurso do seu estudo, Felício (2013) mantém uma associação próxima da narrativa com a temática amorosa, mas distancia-se desta para o cumprimento de seus objetivos.

Já Souza (2013) interpreta a configuração dos temas “silêncio”, “violência” e “melancolia” na construção da narrativa, através da análise dos operadores “enredo”, “personagem”, “espaço e ambientação”, “foco narrativo” e “tempo”. Embora se fundamente em estudos da ficção brasileira contemporânea, a estudiosa não enfatiza o tema “amor”, tampouco seu acabamento formal, embora afirme que o romance “é uma narrativa sobre o amor e suas consequências” (SOUZA, 2013, p. 15).

Por sua vez, Lara (2014) interpreta os elementos do trágico em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (AQUINO, 2005), em contraste com o *Édipo-Rei*, de Sófocles, com a tese de que o amor carnal culmina com o destino desafortunado das personagens e deflagra, de forma ressignificada, a estrutura da tragédia grega no romance. Lara (2014), contudo, apenas comenta sobre o amor, mas para suas finalidades, desvia-se do tema amoroso.

Dalcin (2015) estuda as representações da violência, do âmbito do realismo contemporâneo no romance e busca associar a brevidade da leitura da obra com a ligeireza da narrativa cinematográfica. Assim, a estudiosa considera o protagonista Cauby um narrador-

fotógrafo, onisciente, num vai-e-vem temporal, a descrever suas vivências, por meio das fotografias, como uma espécie de relato de viagem. Em suas considerações finais, no entanto, Dalcin (2015, p. 91) defende que a história de amor entre Cauby e Lavínia constitui a superficialidade do romance, próxima do gênero melodramático, e assegura que a obra trata de um conflito social com elementos da narrativa cinematográfica.

Observa-se que essa concepção de Dalcin (2015) suprime a importância temática do amor, reduzindo-a a um uso acessório por parte de Marçal. Entretanto, o amor não pode ser entendido como uma temática com pouca significância situada em segundo plano, uma vez que se configura ao longo de todo enredo, estrutura a história dos protagonistas Lavínia e Cauby, acirra o conflito interior das personagens principais e relaciona-se, para nós, com a forma do romance. É justamente essa ideia de amor ligado à forma que consiste a hipótese deste trabalho e sua originalidade também.

Rocha (2015) estuda a constituição do espaço em Marçal Aquino (2015) e, para tanto, defende a tese de que o espaço do romance influencia o desenvolvimento psicológico e social das personagens. Delas, o espaço-tempo das personagens, que é o “cronotopo” para Bakhtin, é revelado gradualmente através de uma narrativa em recortes, similares a um filme. Com base no conceito de “ambientação franca” de Osman Lins, Rocha (2015) entende que os juízos de valor perpassam o filtro narrativo do narrador Cauby, que caracteriza as personagens. A partir de conceitos foucaultianos sobre o espaço, Rocha (2015) concebe Lavínia como reflexo dos espaços onde habita. Para Rocha (2015), a fotografia também é um espaço e, nela, Cauby procura conhecer e se completar com Lavínia.

Em síntese, observa-se que, em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, estudaram-se a literatura da angústia representada nos protagonistas (BARBOSA, 2006), a metáfora de Lavínia e do povo brasileiro (MOREIRA, 2007), o cotidiano citadino e os seus modos de vida (GALESSO, 2009), a violência, o silêncio e a melancolia (SOUZA, 2013), o autor-implícito e a dualidade feminina (FELÍCIO, 2013), o trágico (LARA, 2014), a linguagem cinematográfica (DALCIN, 2015), o espaço (ROCHA, 2015), enfim, vários aspectos, mas todos eles dissociados das formas e representações do amor no romance de Marçal Aquino (2005).

2 PERSPECTIVAS DO AMOR: UM ESTUDO BIBLIOGRÁFICO SOBRE EROS

O amor pode ser entendido como um sentimento universal que estabelece um vínculo subjetivo de teor eufórico entre um “eu” (sujeito amante) e um “outro alguém/algo” (objeto amado), sem distinção de idade, gênero, fronteira geográfica, etnia ou *status* social. Ou seja, o amor é plural e heterogêneo. Embora comum a todos os homens, o amor possui muitas vezes origens desconhecidas entre o “eu” que ama e o “outro” que é amado, ao passo que a afetividade entre o amante e o amado nem sempre é correspondida. Aparentemente simples, o amor constitui um sentimento complexo, difícil de definição, interpretação ou comentário, de modo que, em uma comparação com o tempo no espírito aporético de Santo Agostinho (2008)³, pode-se afirmar que todos sabem o que é o amor, mas quando lhes perguntam, já não sabem mais.

Na fala comum entre as pessoas, a compreensão da palavra “amor” pode resultar em um montante de variáveis conceituais. Ao comentar sobre a compreensão do amor na linguagem comum em seu *Dicionário de filosofia*, Nicola Abbagnano (2008) apresenta algumas definições típicas para o termo:

Em primeiro lugar, com a palavra amor designa-se a relação intersexual, quando essa relação é seletiva e eletiva, sendo, por isso, acompanhada por amizade e por afetos positivos (solicitude, ternura, etc.). Do amor, nesse sentido, distinguem-se frequentemente as relações sexuais de base puramente sensual, que não se baseiam na escolha pessoal, mas na necessidade anônima e impessoal de relações sexuais. Muitas vezes, porém, a mesma linguagem comum estende também para esse tipo de relações a palavra amor, como quando se diz "fazer amor"; em segundo lugar, a palavra amor designa uma vasta gama de relações interpessoais, como quando se fala do amor entre amigos, entre pais e filhos, entre cidadãos, entre cônjuges; em terceiro lugar, fala-se do amor por coisas ou objetos inanimados: por exemplo, amor ao dinheiro, a obras de arte, aos livros, etc.; em quarto lugar, fala-se de amor a objetos ideais: por exemplo, amor à justiça, ao bem, à glória, etc.; em quinto lugar, fala-se de amor às atividades ou formas de vida: amor ao trabalho, à profissão, ao jogo, ao luxo, ao divertimento, etc.; em sexto lugar, fala-se de amor à comunidade ou a entes coletivos: amor à pátria, ao partido, etc.; em sétimo lugar, fala-se de amor ao próximo e de amor a Deus. (ABBAGNANO, 2007, p. 38-39).

³ Aporia é um termo “usado no sentido de dúvida *racional*, isto é, de dificuldade inerente a um raciocínio, e não no de estado subjetivo de incerteza. É, portanto, a dúvida *objetiva*, a dificuldade efetiva de um raciocínio ou da conclusão a que leva um raciocínio.” (ABBAGNANO, 2007, p. 75, grifos do autor). Eis a aporia de Santo Agostinho: “O que é, pois, o tempo? Se ninguém mo pergunta, sei o que é; mas se quero explicá-lo a quem mo pergunta, não sei.” (AGOSTINHO, 2008, p. 111).

Entre as sete designações do termo “amor” listadas por Abbagnano (2007), talvez a segunda – o amor enquanto “vasta gama de relações interpessoais” (ABBAGNANO, 2007, p. 38) – seja a mais comum e dialogue com as demais, englobando-as, uma vez que estas são definições a partir do objeto amado, sendo indiferente qual seja o objeto. Mas a busca pela definição do que é o amor tem raízes na Antiguidade Clássica a partir da percepção mítica das coisas, como as atribuições afetivas aos deuses gregos Eros e Afrodite (Cupido e Vênus para os latinos), o mito de Orfeu e Eurídice, a alegoria mítica de Eros e Psique e etc., e perdura até os dias atuais.

2.1 O amor dos gregos (séc. VIII a. C.): do mito a Platão e Aristóteles

No mundo mítico, é atribuída a Eros (do grego Ἔρως) a divindade do amor cujas origens são desconhecidas. Grimal (2005, p. 148) sublinha algumas versões sobre a origem de Eros que, por um lado, “é considerado como um deus nascido ao mesmo tempo que a Terra, gerado a partir do Caos primitivo, e era, como tal, adorado em Téspias sob a forma de uma pedra bruta” e que, por outro lado, “nasceu do Ovo primordial gerado pela Noite, um ovo que se dividiu em duas partes, que deram origem ao Céu e à Terra” (GRIMAL, 2005, p. 148).

Consta ainda no *Dicionário* de Grimal (2005, p. 148) a descrição tradicional da fisionomia de Eros que “é representado sob a forma de uma criança, geralmente alada (embora também surja, por vezes, desprovido de asas), que se compraz em perturbar os corações. Inflama-os com a sua tocha ou fá-los sangrar com as suas flechas”, – aliás, essa é a imagem que nós temos – um menino alado e travesso que fere os corações com suas flechas. Além disso, “atua contra Hércules, contra Apolo (que o repreende por brincar aos arqueiros), contra o próprio Zeus, contra sua mãe [Afrodite] e, naturalmente, contra os homens” (GRIMAL, 2005, p. 148).

Na *Teogonia* de Hesíodo (1995, p. 91), poeta do século VIII a. C., Eros é um dos deuses primordiais, descendentes do Caos e concebido como “o mais belo entre Deuses imortais, / solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos / ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.”. Ainda em Hesíodo (1995), Afrodite é uma das mais belas deusas, nascida na ilha do Chipre a partir das genitálias de Crono, jogadas ao mar durante batalha contra Zeus.

Quanto ao mito de Orfeu e Eurídice, embora anterior ligado aos rituais órficos ou orfismo da Grécia Antiga, é narrado nas *Metamorfoses* do poeta romano Ovídio (2016). O poeta lírico Orfeu, que encantava a todos com a sua lira, apaixona-se pela ninfa Eurídice.

Perseguida por um pastor, Aristeu, Eurídice tenta escapar, quando é picada por uma serpente e morre. Inconsolável, Orfeu desce ao submundo e, com sua melodia convence o barqueiro Caronte à travessia do Estige, adormece o cão tricéfalo Cérbero, alivia as almas e recebe de Hades e Perséfone a permissão de levar a sua amada, mas com a condição de que não olhasse para ela até a saída dos infernos. Afoito e amedrontado, Orfeu olha para trás para certificar-se se Eurídice o acompanhava – descumprindo a condição do Hades – quando a vê desaparecer para sempre.

Já a alegoria mítica de Eros e Psique é relatada no *Asno de Ouro* de Apuleio (1963). Furiosa pela beleza de Psique, Afrodite ordena que Eros a faça apaixonar-se pelo mais horrível dos seres, porém ele se apaixona por ela. Com as outras duas filhas casadas, o pai de Psique consulta o oráculo de Delfos, que – incitado por Eros – informa-lhe que a filha casará com um monstro. O pai de Psique abandona-a à sorte no alto de um rochedo, mas o vento Zéfiro sopra-a e leva-a a um palácio, onde ela viverá com seu esposo. Às noites, uma voz suave – seu marido Eros invisível – visitava o quarto de Psique e ela se entregava. Mesmo sob os conselhos do marido invisível, Psique recebe suas irmãs, que, invejosas, afirmam que ele não lhe mostra o rosto, porque é uma serpente que está alimentando-a para devorá-la. Desesperada, Psique planeja matar o marido e, à noite, empunhando uma lâmpada e uma faca, descobre o lençol de seu rosto e vê Eros, deixando cair sobre ele uma gota de óleo fervente que o fere. Eros, o amor ferido, enlouquece e foge, cabendo a Psique, representação da alma humana, vagar à procura dele.

Na filosofia, a primeira abordagem sobre o amor é a de Platão (2004a, 2004b) nos diálogos do *Banquete*, escrito em meados de 380 a. C., e do *Fedro* de 370 a. C., que constituem discursos e elogios a Eros, o deus ou gênio (*daímôn*) do amor. Os diálogos do *Banquete* são contados por Apolodoro que, junto a um amigo, caminha de sua vila, Falera, até Atenas, quando encontra Glauco, que o questiona sobre o banquete na casa de Agaton. Apolodoro então lhe relata o que, na verdade ouviu de Aristodemo, discípulo de Sócrates, que acompanhou o filósofo e testemunhou os diálogos. Ao todo, são expostos discursos de sete interlocutores: Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes, Agaton, Sócrates e Alcibíades.

Na fala de Fedro, Eros é uma antiga divindade sem progenitores e realizador de belas obras, enumerando as sanções dos deuses sobre os brios amorosos, como a esposa Alceste que se entregou à morte no lugar de Admeto, o marido condenado, e Orfeu por Eurídice. Pausânias critica o elogio de Fedro, e faz uma distinção entre o Eros celeste, filho da Afrodite Urânia (filha de Urano) e associado a quem ama o espírito, e o Eros vulgar, filho da Afrodite Paudemiana mais popular (*demos*), e associado a quem o corpo, a concupiscência. Erixímaco,

educado nas ciências médicas, aceita a tese dos dois Eros, mas a partir do pensamento dialético do pré-socrático Heráclito e, num viés naturalista, defende que o amor rege o homem, os animais, a natureza, as artes e ciências, as estações, a ordem dos corpos celestes, enquanto a desarmonia e o adoecimento da matéria “nascem do exagero e da desordem reinantes nas relações de inclinações amorosas” (PLATÃO, 2004a, p. 117).

Aristófanes, o comediógrafo, descreve um mito de que os humanos, em tempos remotos, eram criaturas grandes com duas faces numa cabeça, quatro braços num só tronco, quatro pernas, dividiam-se nos sexos masculino, feminino e misto (andróginos) e que, após escalarem o Olimpo contra os deuses, foram castigados e divididos ao meio afim de que se tornassem fracos e dóceis, de modo que se nasceu a necessidade dos homens de buscar sua metade, recompor sua antiga natureza e restaurar sua perfeição: os que eram andróginos buscam a pessoa do sexo oposto, que lhes é metade, assim como os que eram masculino e feminino buscam a pessoa do mesmo sexo para se completarem.

Agaton, poeta e anfitrião, contraria Fedro e concebe Eros como o mais jovem dos deuses, pois foge do tempo e não envelhece em detrimento a ele. Eros opõe-se a Anankê, a deusa do destino e da necessidade e, quando os deuses deixaram-na para conviver sob os encantos do deus do amor, reinou entre eles a virtude. A juventude, a temperança, a coragem, a própria reprodução da vida estão em Eros que, sábio, bafeja a tez dos artistas e faz nascer as mais belas obras.

Já Sócrates debate com Agaton e, com a tese deste de que “só se ama o de que se carece e o que ainda não se possui” (PLATÃO, 2004a, p. 136), o induz à incógnita de que, se Eros é belo e o belo é também bom, como buscaria então a beleza e a bondade se já as possui? Opondo-se aos demais interlocutores, Sócrates descreve seu diálogo com Diotima de Mantinea, uma estrangeira que lhe advertira que Eros não é um deus nem um humano, mas um meio-termo (gênio ou *daímôn*). Para Diotima, os seres se amam pelo desejo de procriação pelo corpo ou pelo espírito e, desse ato somado com o nascimento, resulta o desejo de imortalidade: trata-se da “natureza mortal que procura, na medida de suas forças, eternizar-se e imortalizar-se” (PLATÃO, 2004a, p. 145), isto porque “[a natureza] deixa sempre um indivíduo novo no lugar do velho” (PLATÃO, 2004a, p. 145). Na distinção da procriação de corpo e de espírito, decorre a beleza da forma, em que o amante procura por belos corpos, e a beleza da alma, em que o amante procura uma bela alma. É somente com a maturidade amorosa, que o amante alcança a beleza absoluta, que consiste na beleza em si, na qual o espírito humano se eleva ao grau máximo, à ciência das ciências, vertido ao âmago das coisas não efêmeras, de modo a atingir a imortalidade.

Ao final, há a irrupção do banquete: bêbado, Alcibíades adentra o salão festivo para discursar sobre a verdade, mas seu discurso consiste em um elogio a Sócrates. O banquete encerra-se com o anfitrião e os transeuntes embriagando-se de vinho; alguns adormecendo e, enfim, despedindo-se. Mas, em sua estrutura, *O banquete* é mais complexo; nele, um conjunto de oradores, que representam tipos (o médico, o comediógrafo, o poeta, etc.), exprimem opiniões sobre o amor. O orador Sócrates seleciona as ideias corretas sobre o amor e exclui as demais, sintetizando os discursos anteriores: em sua fala, Diotima surge como a portadora da verdade sobre o ser de Eros e defende uma relação complexa em que, pela sublimação do prazer, o amor arrebatava as almas em direção à ideia, à verdade. Logo, não há uma relação de oposição entre corpo e alma, o sensível e o inteligível; do contrário, há uma relação de completude da qual o amor prima pela beleza, ocasionando o equilíbrio do cosmo. A visão de Eros na Grécia Antiga condiz, inclusive, com esse equilíbrio, conforme nos mostra Calame (1999, p. 198, tradução nossa): “Eros o organizador do cosmos, Eros o mapeador dos espaços metafísicos, Eros o construtor das relações sociais, daí Eros o educador, Eros a encarnação do poder do amor - para reverter a ordem dos disfarces em que até agora o descobrimos”⁴.

No diálogo platônico de *Fedro*, há um debate sobre a natureza do amor. O interlocutor Fedro reproduz a Sócrates o discurso que ouviu na casa de Lísias, para quem o amor é algo negativo por atrelar-se à emoção, tolhendo a consciência e, por isso, o homem deve evitar apaixonar-se. No discurso de Lísias, distinguem-se os que se cegam pela paixão e os que não se cegam por ela. Logo, “os apaixonados afirmam ser os melhores amigos daqueles a quem amam [...]. Quando, mais tarde, se apaixonam por outro, preferem-no ao antigo amado.” (PLATÃO, 2004b, p. 61). Já “aqueles a quem a paixão não cega preferem, porém, o bem da união amorosa” (PLATÃO, 2004b, p. 62). O desejo, no entanto, corrói o vínculo amoroso, já que “a concupiscência de muitos amantes tem por alvo preferido muito mais a beleza do corpo do que o caráter e as condições pessoais” (PLATÃO, 2004b, p. 63). Faz-se, assim, a advertência de que “se cederem aos meus desejos, não me verás à procura, na tua intimidade, de um simples prazer efêmero. Hei de estar vigilante a que nos liguem interesses duráveis, pois que, liberto do amor, sou capaz de me dominar” (PLATÃO, 2004b, p. 63). A conclusão de Lísias é de que “o amor é mais digno de piedade do que de inveja” (PLATÃO, 2004b, 63).

Na sequência, o interlocutor Sócrates rebate a Fedro e o discurso de Lísias, citando o mito da parelha alada, no qual um cocheiro guia um carro com dois cavalos, um bom e outro

⁴ “Eros the organizer of the cosmos, Eros the mapper of metaphysical spaces, Eros the constructor of social relations, hence Eros the educator, Eros the incarnation of the power of love - to reverse the order of the guises in which we have so far discovered him.” (CALAME, 1999, p. 198).

mau – mito que representa a luta do ser pelas coisas boas e más. Para Sócrates por Platão (2004b, p. 92-93), “se a melhor parte da alma sair vitoriosa e os conduzir a uma vida bem ordenada e filosófica, eles [os amantes] passarão o resto de sua vida felizes e em harmonia [...] reprimindo a parte da alma que é viciosa e libertando a outra que é virtuosa.”

Em síntese, *Fedro* é um diálogo platônico que retrata o amor ligado ao *logos*, perpassando a beleza. No texto, Sócrates aponta a pobreza do discurso de Lísias repetido por Fedro, objetivando demonstrar que, sem amor, não há discurso verdadeiro e que cabe à razão – o *logos* – guiar os amantes. Põe-se em evidência, portanto, o amor caracterizado pela temperança de que fala Sócrates em contraste com o amor ligado ao desejo de que fala Lísias. Evidencia-se, assim, a concepção platônica de amor fundante na relação entre a concupiscência e a razão, entre o sensível e o inteligível.

Outra abordagem sobre amor na filosofia é a de Aristóteles (1973) que, na *Ética à Nicômaco* reforça seu pensamento finalista e abarca a temática da amizade, resvalando em temas como a prudência, a benevolência, a unanimidade e a felicidade. Aliás, o amor, para Aristóteles (1973), identifica-se como a própria amizade⁵. Ao discorrer sobre a boa ação na relação de amizade, Aristóteles (1973, p. 407) aponta que “a pessoa a quem [os benfeitores] fizeram o bem é como se fosse sua obra, que eles amam mais do que a obra ama seu artífice”. Para Aristóteles (1973, p. 407), “acresce que o amor é como a atividade, e ser amado assemelha-se à passividade; e o amor e os seus concomitantes são os atributos dos mais ativos entre os homens”.

Em síntese, a concepção de amor para os gregos constitui as ideias fundantes desse sentimento no mundo ocidental. O amor ao sublime (no discurso de Fedro n’*O banquete*), o amor celeste x amor vulgar (discurso de Pausânias), os exageros do amor (discurso de Erixímaco), a ideia de uma alma à procura da outra metade (discurso de Aristófanes), a busca do amor pelo belo (discurso de Agaton), o amor no feixe entre o corpo e a alma (discurso de Sócrates e Diotima), além do amor ligado à amizade em Aristóteles (1973), enfim, são concepções que ainda se presentificam na contemporaneidade.

⁵ Em termos de Etimologia, o substantivo “amizade”, do grego *philia*, traz o mesmo sentido da palavra “amor”, como notamos, por exemplo, na palavra “filosofia”, *philos* + *sophia*, amor à sabedoria. (WHITING, 2009, p. 254-280).

2.2 O amor no Cristianismo (séc. I ao X): a Bíblia Sagrada

Na *Bíblia Sagrada* encontramos uma fonte de manifestações do amor apregoadas à maneira dos cristãos. A saber, Salomão descreve em Cânticos 8:7 o amor matrimonial e afirma: “As muitas águas não poderiam apagar este amor, nem os rios afogá-lo” (BÍBLIA, Cânticos, 8: 7). No Evangelho, Cristo abrange os dez mandamentos ou decálogo apresentado no Pentateuco por Moisés (BÍBLIA, Êxodo, 20: 2-17), em dois mandamentos gerais: “Amarás o Senhor teu Deus de todo o teu coração, e de toda a tua alma, e de todo o teu pensamento. [...] Amarás o teu próximo como a ti mesmo.” (BÍBLIA, Mateus, 22: 37-39). Já João, visando desmascarar os falsos profetas, adverte: “Amados, amemo-nos uns aos outros; porque o amor é de Deus; e qualquer que ama é nascido de Deus e conhece a Deus. Aquele que não ama, não conhece a Deus, porque Deus é amor.” (BÍBLIA, João, 4: 7-8). Em sua primeira epístola à Igreja de Corinto na península do Peloponeso, Paulo discorre acerca do amor como caridade e diz: “Ainda que eu falasse a língua dos homens e dos anjos, e não tivesse amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine.” (BÍBLIA, I Coríntios, 13: 1-2).

Em sua apologia ao Cristianismo, o romancista e crítico literário britânico C. S. Lewis (2017) aponta a existência de quatro amores: afeição, amizade, Eros e caridade. Para Lewis (2017), a afeição – o equivalente ao grego *storge* – norteia-se pela doação, é o amor mais humilde, mais difundido e também o mais próximo dos animais, comum na relação entre uma gata amamentando seu filhote, uma mãe amamentando seu filho. A amizade norteia-se pelo companheirismo, pelo compartilhamento de visões de mundo de duas pessoas. Eros é o tipo de amor norteado pelo desejo, envolve os amantes ao deleite carnal guiado por Afrodite (que o autor prefere denominar de Vênus): quanto maior a presença de Afrodite, maior e menos prudente Eros e vice-versa. A caridade – para os gregos *Pharis*, deusa da graça – é o tipo de amor mais próximo de Deus, guia-se pela graça divina.

De uma forma geral, o amor no Cristianismo é fruto do divino e, portanto, é infinito e transcendental; eleva o mortal a Deus. Trata-se do amor que os sacerdotes (padres, freiras, monges, etc.) e pastores sentem ao intermediarem no rito (a missa, o culto) as instâncias do divino e do terreno. É o amor fincado na fé do matrimônio: amar na saúde e na doença, na alegria e na tristeza até que a morte separe, no âmbito terreno, os amantes divinamente unidos. Além disso, o termo “agape”, embora presente na Antiguidade Clássica, é uma das palavras gregas usadas para definir o amor em alguns livros da Bíblia, uma vez que ela foi escrita originalmente nos idiomas hebraico, aramaico e grego.

2.3 Idade Média e amor cortês (séc. XI a XVI): Rougemont

O escritor suíço Denis de Rougemont (1988) escreve *O amor e o ocidente*, dividido em sete livros. No primeiro livro, Rougemont (1988) discute uma das versões do mito de *Tristão e Isolda*, cuja autoria atribui-se a Joseph Bédier, e aproxima os temas amor e morte afirmando que “o amor feliz não tem história. Amor e morte ligam-se pela ascese, isto é, Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida.” (ROUGEMONT, 1988, p. 15). Oriunda da Cornualha e hipoteticamente escrita no século XII, a novela de cavalaria *Tristão e Isolda* apresenta o espírito cortês da época, mas com a paixão levada às últimas consequências, como o adultério de Isolda antes e após o casamento com o rei Marcus e a morte dos amantes no final da trama. Rougemont (1988, p. 43) associa o mito de *Tristão e Isolda* ao amor-paixão e compreende que “paixão quer dizer sofrimento, coisa sofrida, preponderância do destino sobre a pessoa livre e responsável”. Logo, Rougemont (1988) considera o amor paixão como o elemento que renova o mito no cerne da vida social.

Nos livros II e III, Rougemont (1988) volta-se para a mística e discorre acerca de Eros, o desejo sem fim, e, a partir do platonismo grego, do druidismo celta e do maniqueísmo cristão, perpassa as manifestações míticas do “amor cortês” propagado pelas canções dos trovadores sob a influência religiosa dos cátaros e da lírica árabe, como também as influências das trovas nos romances bretão e espanhol. No quarto livro, Rougemont (1988) volta-se para a literatura e faz um percurso da tradição do amor, observado no poema francês *O romance da rosa* de Guilherme de Lorris e editado por João de Meung, cujas influências recaíram sobre o tema do amor tratado em Dante, em Petrarca, na *Fedra* de Racine, em Corneille, em Sade, entre outros escritores que penderam ao amor paixão – embora, para nós, o amor em Sade não seja do tipo amor paixão. No quinto livro, Rougemont (1988) associa a arte de amar com a arte da guerra num paralelismo das formas instituído pela Literatura de Cavalaria e aproxima os combates amorosos com os combates bélicos, como nos *Romances da tábua redonda*, em que ambos os temas se presentificam, ou como em obras baseadas em revoluções de cunho político, nas quais o amor é transposto para a esfera coletiva, o nacionalismo, e se relaciona com a guerra na relação entre amor e morte. No sexto e no sétimo livros, Rougemont (1988) entende o amor como prelúdio para o casamento cristão cuja fidelidade advém não da felicidade material, mas do ideal espiritual.

Por fim, Rougemont (1988) discerne as duas religiões que tentam dominar o Ocidente: Eros (dos pagãos) e Ágape (dos cristãos). Para Rougemont (1988, p. 255), “foi Eros, e não

Ágape, que glorificou nosso instinto de morte e quis idealizá-lo. Mas Ágape vinga-se de Eros, salvando-o. Porque Ágape não sabe destruir e nem quer destruir aquilo que destrói.”. Se Eros busca a libertação do desejo e encaminha-se à finitude, escravizando-se à morte, Ágape é a verdadeira libertação.

2.4 O amor romântico (séc. XVI-XIX): Kern

Em *A cultura do amor*, o historiador estadunidense Stephen Kern (1994) estuda o amor na Era Vitoriana, revisitando temas subjacentes como o encontro, o beijo, o desejo. Ao transcorrer sobre o romantismo, Kern (1994) observa que, na transposição do locus da enunciação para a expressão individual, o arquétipo do amor romântico se consolida com a figura do Werther de Goethe. No entanto, o amor romântico tem raízes mais profundas e resgata valores do século XII, no auge das Novelas de Cavalaria. Para Kern (1994, p. 281, tradução nossa), “em meados do século XVI, o ideal romântico de um amor que unifica tudo – mente e corpo, homem e mulher, ricos e pobres, desejo sexual e amor de Deus – poderia fazer os amantes palpitem.”⁶.

Com base em Kern (1994), recapitulemos que o romantismo foi um movimento artístico, político e filosófico e a noção de certo “espírito” ou “ideal” romântico evidencia as matrizes da concepção de um tipo de amor. O amor romântico invoca suas características inerentes: ele é produto da subjetividade do “eu” que ocupa o centro da obra, de modo que as sensações captadas por esse “eu” coabitam-lhe a imaginação, rompem com o racionalismo e projetando um mundo idealizado no plano conteudístico da obra de arte.

2.5 O advento da Psicanálise: Schopenhauer e Freud

Reafirmando o pensamento de *O mundo como vontade e representação*, o filósofo alemão Arthur Schopenhauer (2000) entende que o mundo é a representação que fazemos dele e a vontade a veia motriz metafísica que nos guia. Mas o mundo externamente é a coisa em si, não corresponde com a representação advinda da interioridade humana, nem com a vontade e, nisso, repousa o fado de todo homem: viver é sofrer. Porém, há na espécie uma vontade de vida e o amor é movido por essa exacerbada vontade.

⁶ “By the midnineteenth century the Romantic ideal of a love that unified everything - mind and body, man and woman, rich and poor, sexual desire and love of God - could make lovers hyperventilate.” (KERN, 1994, p. 281).

Schopenhauer (200, p. 30) inicia seu texto dizendo que “habitua-mo-nos a ver os poetas ocupados principalmente com a descrição do amor entre os sexos”. Refutando os textos platônicos como o amor grego aos rapazes, Schopenhauer (2000) cita Spinoza, para quem “o amor é uma cócega que é acompanhada da ideia de causa exterior” (SPINOZA apud SCHOPENHAUER, 2000, p. 6). Para Schopenhauer (2000, p. 7), “todo enamorar-se, por mais etéreo que possa parecer, enraíza-se unicamente no impulso sexual, e é apenas um impulso sexual” e este “no mundo real, onde ele, ao lado do amor à vida, mostra-se como a mais forte e ativa das molas propulsoras”. O amor como impulso sexual é “a meta de quase todo esforço humano” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 7). A individualidade do homem é determinante e a espécie carrega consigo a vontade da vida, de modo que “a *essentia* das mesmas [pessoas] o é pela escolha individual para satisfação desse impulso – isto é, o amor sexual –”. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 8).

No âmbito da psicanálise, Freud (2013) produziu as subintituladas *Contribuições à psicologia do amor I, II e III*, que consistem respectivamente nos trabalhos *Um tipo especial de escolha de objeto feita pelo homem* publicado em 1910, *Sobre a mais comum depreciação na vida amorosa* do ano de 1912 e *O tabu da virgindade* original de 1917. Na primeira de suas *Contribuições...*, Freud (2013) levanta traços dos neuróticos na vida amorosa: (1) o homem deseja sempre uma mulher compromissada com um terceiro, que lhe é o competidor, tornando as mulheres descompromissadas indesejáveis; (2) o homem deseja uma mulher dita de “má-fama”, com a fidelidade duvidosa; (3) no caso das mulheres ditas “fáceis de conquista”, o amante supervaloriza obsessivamente seu objeto sexual, a amada, (4) o amante busca salvar a amada do deslize da infidelidade. Freud (2013) liga esses traços à mesma fonte, que é a relação entre a libido – energia dos instintos sexuais e da vida – e a mãe na infância. Há então para Freud (2013) uma transferência do objeto do desejo – a mãe – para a amada, um amor transferencial e, assim, “os objetos amorosos de nosso tipo devem ser substitutos da mãe acima de tudo” (FREUD, 2013, p. 138).

Na segunda de suas *Contribuições...*, Freud (2013) observa, em homens com demasiada libidinosidade, certa impotência no ato sexual. Para Freud (2013, p. 144), trata-se de uma impotência psíquica que tem origem na “fixação incestuosa, nunca superada, na mãe e na irmã”, bem como “a influência de impressões penosas acidentais, ligadas à atividade sexual infantil” (FREUD, 2013, p. 144). Por um lado, há a “escolha de objeto infantil primária” (FREUD, 2013, p. 144) a se repetir nos primeiros objetos conforme modelo infantil fixado pelo Eu que superestima o objeto sexual, a ponto de a libido se afastar da realidade e conduzir a fantasias incestuosas. Por outro lado, a libido não acessa por completo a realidade

e os objetos buscados não condizem com as pessoas incestuosamente proibidas, a ponto de a impotência resultar do afastamento das pessoas do incesto. A impotência psíquica nessas duas correntes, a terna e a sensual, resulta do instinto de autoconservação ou a repressão do objeto sexual, que é incestuoso. Para Freud (2013), o gozo, nesses casos, ocorre quando o amante projeta um objeto ética e inescrupulosamente inferior, autoprojetando-se superior, havendo então a depreciação na vida amorosa.

Na terceira de suas *Contribuições...*, Freud (2013) analisa o tabu da virgindade da mulher em tribos primitivas, destacando que, em algumas delas, a defloração acontece em dois momentos: o rompimento manual ou instrumental do hímen por algum membro da tribo antes do casamento e, depois, o coito com o marido. Freud (2013) aponta que a virgindade impõe-se como castração à mulher e as duas modalidades de coito desencadeiam a insatisfação amorosa. Para Freud (2013), o desejo da infância da mulher pelo pai o coloca em primeiro plano da vida amorosa – isso em termos de inconsciente – cabendo ao marido apenas um segundo lugar.

2.6 Por uma Filosofia do amor: Simmel

No livro *Filosofia do amor*, encontra-se um montante de ensaios, fragmentos e aforismos escritos pelo sociólogo e filósofo alemão Georg Simmel (1993) acerca da atividade erótica e do amor numa perspectiva metafísica. No ensaio incompleto e póstumo *Fragmentos sobre o amor*, Simmel (1993, p. 117) observa que “pode sem dúvida estender o agir por amor a uma correlação de egoísmo e de altruísmo, e também de pulsão e finalidade.”. Para Simmel (1993), o amor consiste em uma unidade composta de sensualidade e de afetividade no cerne da vida íntima. Enquanto tal, o amor “pertence a um estágio demasiado elevado da natureza humana” (SIMMEL, 1993, p. 125). Além disso, “o amor é uma categoria primordial, não tendo nenhum outro fundamento além de si mesmo” (SIMMEL, 1993, p. 124), isto é, trata-se de uma “dinâmica que se gera, por assim dizer, a partir de uma autossuficiência interna, sem dúvida trazida por seu objeto exterior” (SIMMEL, 1993, p. 127).

Simmel (1993) então discorre acerca da configuração amorosa nas personagens Fausto e Margarida, Eduardo e Otília, do poeta alemão Johann Wolfgang Von Goethe, e discorda da ideia de “querer” trazida pela metafísica shopenhaueriana, uma vez que, no amor, se apercebe uma pulsão sexual atrelada a um objeto a superar o individualismo do ser movido pelo seu impulso. Simmel (1993, p. 155) também equipara o Eros platônico, baseado no “querer ter, por certo igualmente no sentido nobre de ter no ser amado um continente para um ensino ideal

e uma aculturação que eleve moralmente” com o Eros moderno cujo “objetivo verdadeiro é o amor correspondido” (SIMMEL, 193, p. 155). Por outro viés, Simmel (1993, p. 165) define o amor humano universal como aquele que “ame igualmente o pecador, mas, para dizer a verdade, apesar de ser um pecador e apenas porque, afinal de contas, também é um ser humano”; e distingue tal tipo de amor do amor cristão que “envolve precisamente o pecador de um amor que, se não é maior do que amor ao ser normal, não tem, em todo caso, esse apesar” (SIMMEL, 1993, p. 165).

Já nos seus *Fragmentos e aforismos*, Simmel (1993, p. 175) diz que “o amor, que se tornou algo totalmente autônomo, transvital, em que se realiza a ruptura em relação à vida e seu serviço, transforma-se de novo em vida na natureza erótica”. Simmel (1993, p. 177) observa em outro aforismo que “uma natureza erótica é, em todo caso, uma natureza que a cada instante sabe com que objetivo vive – ainda que o objetivo em questão não se realize.”. Para Simmel (1993, p. 180), “na natureza erótica, o amor não é uma relação com outrem, mas um absoluto de seu ser, fechado em si. O amor que se emancipou do serviço à vida torna-se aqui, por sua vez, vida – uma vida num estágio superior.” (SIMMEL, 1993, p. 180).

2.7 O amor na Psicologia Social (anos 70)

No âmbito da Psicologia Social, certa “psicologia do amor” desenhou-se a partir da década de 70, sob a influência do psicólogo social americano Zick Rubin (1973), conforme observa Reis (1992) no ensaio *O amor à luz da psicologia científica*. A título de ilustração, esboçamos resumidamente os estudos dessa psicologia. Rubin (1973) analisou os conceitos “gostar” e “amar”: o gostar envolve a afeição e o respeito pelo próximo, enquanto o amar constitui-se da necessidade do outro e envolve a intimidade, ou seja, a proximidade e a confiança. Já Berscheid e Walster (1969) elaboraram a “teoria dos modelos do amor” em três modelos: o *amor passionai* ou *amor-paixão* com ênfase na dependência do outro, nasce da atração física e excitação sexual e é breve, irracional; o *amor pragmático* ou *amor-companheiro* que tem ênfase na tolerância e na confiança, nasce da maturidade e envolve lealdade e compreensão mútuas; e *amor altruísta* ou *amor-cristão* que enfatiza o cuidado e envolve mais a felicidade do outro que a de si. E, com base na teoria do apego em crianças elaborada pelo psicólogo John Bowlby, Hazan e Shaver (1987) propuseram uma “teoria dos estilos de apego” nas relações amorosas entre adultos a partir de entrevistas, cujo resultado foi a existência de três tipos de apego: o apego seguro, o apego ansioso-ambivalente e o apego evitativo.

O sociólogo canadense Alan John Lee (1988) concebeu os “estilos amorosos” e a “teoria das cores do amor”, em que há três tipos primários de amor: *eros* intenso marcado pela atração, *storge* marcado pela amizade e *ludus* movido pela diversão instantânea do desejo sexual norteado pelo descomprometimento. Da combinatória dos amores primários originam os secundários: *pragma* (*ludus* + *storge*) marcado pela compatibilidade e praticidade realista da vida social, *mania* (*eros* + *ludus*) qualificada pela obsessão e irracionalidade que levam ao ciúme e medo da perda e *ágape* (*eros* + *storge*) fraterno e guiado pelo altruísmo e doação. Aos amores, Lee (1988) atribuiu as cores primárias e secundárias do arco-íris: vermelho (*eros*), amarelo (*storge*), azul (*ludus*), assim como verde (*pragma*), violeta (*mania*) e laranja (*ágape*).

Já Sternberg (1988) elaborou uma “teoria triangular do amor”, tendo aos vértices do triângulo a “intimidade” que move a proximidade, a “paixão” ligada ao desejo e a “decisão/compromisso” de amar e manter esse amor. Das combinações dos vértices, estruturam-se geometricamente os tipos de amor: (1) só intimidade caracteriza o carinho; (2) só paixão caracteriza o desejo psíquico-biológico; (3) só decisão/compromisso qualifica o amor vazio em que paixão e intimidade se esvaíram; (4) intimidade + compromisso geram o companheirismo ou amor companheiro; (5) paixão + compromisso produzem o amor ilusório ou amor fugaz; (6) paixão + intimidade conduzem ao amor romântico caracterizado pela falta de compromisso; e (7) paixão + intimidade + compromisso constituem o núcleo de um amor completo ou amor realizado.

Preocupado com a filosofia do sexo, Alain Soble (1989) cunhou as palavras gregas que designam o amor e associou-as aos pensamentos platônico, aristotélico e cristão. O amor de Platão é o amor *Eros*, o amor de Aristóteles é o amor *Philia* e o amor do Evangelho é o amor *Ágape*. Para Soble (1989), *Eros* é o amor sensual e físico, surge dos sentidos e se realiza no contexto erótico; *Ágape* é o amor altruísta e abnegado, emana de Deus e está no divino; *Philia* é o amor fraterno, sua fonte está no homem e se realiza por meio da amizade. Antes mesmo da associação de Soble (1989), *Eros*, *Ágape* e *Philia* já haviam se disseminado como os tipos de amor herdados da tradição grega, identificáveis como amor sensual, amor divino e amor fraterno.

Faz-se necessário um adendo: a escola da Psicologia Social elabora definições rígidas e herméticas sobre o amor. Definições essas que, inclusive, nos induzem a uma quadro de normas similar aos métodos das ciências ditas “duras”. Contudo, o amor advém dos homens e estes não são suscetíveis a uma análise calcada na normatividade, cabendo ao amor definições mais elásticas e abertas.

2.8 Amor, semiologia e poesia (anos 80 e 90): Barthes e Paz

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, o semiólogo, filósofo e crítico francês Roland Barthes (1981) lista as figuras do discurso amoroso compilando textos de Werther (de Goethe), Gide, Balzac, Proust, entre outros. Barthes (1981) observa que o discurso amoroso deriva das circunstâncias mais ínfimas, carregado de figuras desordenadas. Para Barthes (1981, p. 2), “a figura é delimitada (como um signo) e memorável (como uma imagem ou um conto). Uma figura é fundada se pelo menos alguém puder dizer: Como isso é verdade!”. Dentre as figuras listadas por Barthes (1981) estão a “lágrima”, o “coração”, o “corpo do outro”, o “exílio”.

Na perspectiva amorosa de Barthes (1981, p. 1), o erotismo é evocado pelo discurso amoroso que, por sua vez, “só existe através de lufadas de linguagem, que lhe vêm no decorrer de circunstâncias ínfimas, aleatórias”. O discurso amoroso vem carregado de figuras, de modo que “cada figura jaz uma frase, quase sempre desconhecida (inconsciente?), que é empregada na economia significativa do sujeito apaixonado.” (BARTHES, 1981, p. 3).

Já Paz (1994, p. 34) concebe o amor como a “atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma.”. Em outras palavras, “o território do amor é um espaço imantado pelo encontro de duas pessoas” (PAZ, 1994, p. 35). Para Paz (1994, p. 34), “sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira.” No amor, “predestinação e escolha, os poderes objetivos e os subjetivos, o destino e a liberdade se cruzam” (PAZ, 1994, p. 35).

Paz (1994, p. 97) destaca também que “não há amor sem erotismo como não há erotismo sem sexualidade. Mas a cadeia se rompe em sentido contrário: amor sem erotismo não é amor e erotismo sem sexo é impensável e impossível.”. Amor e erotismo derivam do instinto sexual. Como o homem criou o mundo condensando nele as ideias, os ritos, as instituições, enfim, a cultura, “em sua raiz, o erotismo é sexo, natureza; por ser uma criação e por suas funções na sociedade, é cultura” (PAZ, 1994, p. 17). Logo, amor, erotismo e sexualidade são elementos correlativos e se encarnam à presença de Eros. Ademais, Paz (1994, p. 145) aponta que “a morte é inseparável do prazer, Tântatos⁷ é a sombra de Eros. A

⁷ Em Grimal (2005), Tântatos ou Tântato é o gênio que personifica a morte. Eros e Tântatos estão no quadro de pulsões de Freud (1996) para quem Eros é a pulsão de vida (pulsões sexuais e de autoconservação) do princípio do prazer; este é regulado pela realidade externa (princípio de realidade), o que proporciona desprazer, de modo que a pulsão acumulada é a pulsão de morte ou Tântatos (autodestrutiva ou destrutiva). Pelo que tudo indica, Freud (1996) foi lido por Bataille (1987), para quem o erotismo nasce da nostalgia que liga o ser da vida à morte,

sexualidade é a resposta à morte: as células se unem para formar outra célula e assim se perpetuarem.”. Paz (1994, p. 145) entende que “o erotismo cria um domínio isolado regido por uma deidade dupla: o prazer que é morte.”. Já “o sexo é subversivo: ignora as classes e hierarquias, as artes e as ciências, o dia e a noite” (PAZ, 1994, p. 17). Essa cadeia de relações entre amor, erotismo e sexualidade atesta o título da obra de Paz (1994, p. 7), uma vez que “o fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida”.

Nota-se que em Paz (1994), se amor e erotismo são indissociáveis, erotismo e poesia se aproximam. Para Paz (1994, p. 11) a poesia é o testemunho dos sentidos, um testemunho verídico, pois “suas imagens são palpáveis, visíveis e audíveis” e dão a conhecer pelo mundo da palavra o mundo real. Paz (1994, p. 12) observa que “a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética verbal e a segunda uma erótica verbal.”. Nessa relação, a linguagem é a materialidade dos corpos na textura da imagem poética e o erótico é a transfiguração metafórica da sexualidade; assim como a poesia interrompe a prosa, o erotismo interrompe a reprodução.

2.9 A sociologia do amor: Giddens e Luhmann

O sociólogo alemão Niklas Luhmann (1991) estuda o amor não como sentimento, mas como meio de comunicação simbolicamente generalizado. Para Luhmann (1991, p. 19) “quando se fala de meios de comunicação simbolicamente generalizados, está-se a referir de um modo geral aos dispositivos semânticos que por si só proporcionam, apesar de tudo, o sucesso às comunicações improváveis”. Para Luhmann (1991, p. 21), o meio de comunicação amor é “um código de comunicação cujas regras determinarão a expressão, a formação, a simulação, a atribuição indevida aos outros e a negação de sentimentos, bem como a assunção das consequências inerentes, sempre que tiver lugar uma comunicação deste gênero”. Para tanto, Luhmann (1991) defende duas teses: a primeira de que os ditos “participantes” da comunicação íntima submergirem a uma individualização, e a segunda, da observação entre o *alter* (outro, amado) e o *ego* (eu, amante) estabelecerem uma comunicação.

Luhmann (1991) interpreta as transformações da semântica do amor – o amor como paixão – ao longo da História da Literatura. Da poesia trovadoresca, passando pela

do contínuo ao descontínuo. Já Bataille (1987) foi lido, de fato, por Paz (1994, p. 145), para quem “a morte é inseparável do prazer, Tântos é a sombra de Eros.”.

Renascença italiana, o amor constituiu uma ideia de perfeição justificada pela perfeição do objeto. O amor da França do século XVII modifica-se da auto-referencialidade egoísta à posição do *alter* não correspondido, o que marca a inacessibilidade da mulher amada e dá origem à *passion*, o amor como paixão. No século XVIII, o amor apaixonado liga-se ao paradoxo (“sofrimento desejado”, “doce martírio”), o que levou a uma retórica do excesso. Em síntese, Luhmann (1991) demonstra como a literatura corroborou para com as transformações do código amoroso e, assim, discorre acerca de temas como a galanteria, o amor romântico, o casamento deflagrado.

O sociólogo inglês Anthony Giddens (1993) observa que, no contexto da modernidade tardia, algumas transformações envolvendo a intimidade ocorreram em pleno século XX. A propósito, Giddens (1993) aponta que a sexualidade, de uma forma geral, deixa de ser “fixada” pelos princípios biológicos e sociais centralizadores do século XIX, que regia as relações pautadas em binômios, como compromisso x promiscuidade, monogamia x poligamia, conjugal x extraconjugal, sexo por convenção ou coito x sexo por perversão ou fetiches como sadomasoquismo e sexo anal, heterossexual x homossexual, entre outros. Para Giddens (1993), a sexualidade dissocia-se dos princípios biológicos e normativo-sociais, como a reprodução, o controle sexual masculino, a imposição do falo e o confessionário católico passa a se configurar em torno do prazer, resultando em uma concepção pautada na descentralização, libertação e emancipação do sexo, que é sexualidade “plástica”, uma vez que se têm, no século XX, a ascensão dos contraceptivos, a autonomia sexual e econômica das mulheres e a deterioração das instituições. Logo, é a partir dessa transformação da intimidade no mundo moderno, que Giddens (1993) aborda o sentimento amoroso e dissocia o amor romântico do *amour passion* ou amor apaixonado.

Giddens (1993) observa que, “nas ligações de amor romântico, o elemento do amor sublime tende a predominar sobre aquele do ardor sexual” (GIDDENS, 1993, p. 51). Giddens (1993) aponta que “tal amor se projeta em dois sentidos: apoia-se no outro e idealiza o outro, e projeta um curso do desenvolvimento futuro.” (GIDDENS, 1993, p. 56). Além disso, “no amor romântico, a absorção pelo outro [...] está integrada na orientação característica da busca”. (GIDDENS, 1993, p. 57). Esses aspectos que caracterizam o amor romântico devem-se, de acordo com Giddens (1993, p. 52), à origem de tal sentimento, uma vez que “o surgimento da ideia do amor romântico tem de ser compreendido em relação a vários conjuntos de influências que afetaram as mulheres a partir do final do século XVIII”. Para Giddens (1993, p. 52-53), um desses fatores “foi a criação do lar. Um segundo foi a

modificação nas relações entre pais e filhos; um terceiro, o que alguns chamaram de ‘a invenção da maternidade’”.

Giddens (1993) ainda ressalta que “o amor romântico era essencialmente feminilizado” (GIDDENS, 1993, p. 54) e “o consumo ávido de novelas e histórias românticas não era em qualquer sentido um testemunho de passividade. O indivíduo buscava no êxtase o que lhe era negado” (GIDDENS, 1993, p. 55). A literatura romântica do século XIX “era uma expressão de fraqueza, uma incapacidade de se chegar a um acordo com a auto-identidade frustrada da vida social real” (GIDDENS, 1993, p. 55). Além disso, Giddens aponta que “o *ethos* do amor romântico é simplesmente compreendido como o meio pelo qual uma mulher conhece o seu príncipe” (GIDDENS, 1993, p. 57). O amor romântico é guiado por uma incansável busca do indivíduo pelo outro que corresponda às suas expectativas, a sua auto-identidade. Além disso, o amor romântico “foi durante muito tempo mantido sob controle pela associação do amor com o casamento e com a maternidade, e pela ideia de que o amor verdadeiro, uma vez encontrado, é para sempre” (GIDDENS, 1993, p. 58).

Já ao cunhar o conceito de “*amour passion*” ou “amor apaixonado”, Giddens (1993) destaca que esse tipo de amor se refere à “expressão de uma conexão genérica entre o amor e a ligação sexual” (GIDDENS, 1993, p. 48). Para Giddens (1993 p. 48), “o amor apaixonado é marcado por uma urgência que o coloca à parte das rotinas da vida cotidiana, com a qual, na verdade, ele tende a se conflitar”. Deste modo, “o envolvimento emocional com o outro é invasivo – tão forte que pode levar o indivíduo, ou ambos os indivíduos, a ignorar as suas obrigações habituais” (GIDDENS, 1993, p. 48).

Outro tipo de amor identificado por Giddens (1993) na modernidade é o amor confluyente. Para Giddens (1993, p. 72), “o amor confluyente é um amor ativo, contingente, e por isso, entra em choque com as categorias “para sempre” e “único” da ideia do amor romântico”. Giddens (1993, p. 72) afirma que “quanto mais o amor confluyente consolida-se em uma possibilidade real, mais se afasta da busca da pessoa especial e o que mais conta é o relacionamento especial”. Giddens (1993, p. 72) ilustra, a exemplo disso, que “a sociedade separada e divorciada de hoje aparece aqui mais como um efeito da emergência do amor confluyente do que como sua causa”. Após discorrer acerca da transformação da intimidade do indivíduo dos séculos XIX e XX e abordar a transmutação do amor, Giddens (1993, p. 221) conclui que “a sexualidade não é a antítese de uma civilização dedicada ao crescimento econômico e ao controle técnico, mas a incorporação do seu fracasso”.

2.10 A fragilidade dos laços amorosos: Morin, Fromm e Bauman

Numa ótica interdisciplinar entre amor, poesia e sabedoria, Edgar Morin (2005) admite que é fardo do *homo sapiens* ser sujeito ao amor. Morin (2005) aponta um paradoxo no amor, uma vez que um mero “eu te amo” esconde múltiplos componentes, dos quais se desvelam, através da palavra, “o componente biológico, que não se reduz ao componente sexual, mas inclui o engajamento do ser corporal” (MORIN, 2005, p. 16). Os componentes que se opõem a este são o mitológico e o imaginário, porquanto “o amor adquire expressão do sagrado e do profano, do mitológico e do sexual” (MORIN, 2005, p. 21). Essa dicotomia, que é a bipolaridade do amor, consiste em uma dupla possessão, na qual se tem, por um lado, o desejo ou possessão física, que configura o profano, e, por outro lado, a possessão psíquica, mitológica, que configura o sagrado. Assim, a problemática do amor, para Morin (2005), é que os seres são duplamente possuídos, pendendo ora para o profano, ora para o sagrado.

Em *A arte de amar*, o psicanalista Erich Fromm (2000) toma como ponto de partida a questão “o amor é uma arte?”. Para tanto, Fromm (2000) identifica três problemas na relação amorosa. O primeiro é que as pessoas lidam com o problema do amor na posição de “ser amadas” e não na posição “de amar”, isto é, colocam-se como amadas e não como amáveis, procuram tornarem-se atraentes, com o corpo, o vestuário, a boa conversa, de modo que ser amado é ser popular e possuir atração sexual. O segundo equívoco é que as pessoas creem que o problema do amor está no objeto a ser amado e não na faculdade de amar, ou seja, anseiam uma reciprocidade no objeto construída muitas vezes pelo modismo que determina o mercado da personalidade como, por exemplo, um “namorado” que presenteie a amada com compras. O terceiro erro reside no fato de as pessoas mergulharem em um permanente estado como amantes, entregarem-se intensamente à paixão, desconhecem prováveis imprevistos e, ao fim do laço amoroso, retornarem à solidão de seu estado inicial. Para evitar, tais erros, Fromm (2000) responde que o amor é uma arte e, enquanto tal, é necessário conhecer seus domínios teórico e prático.

Fromm (2000) aponta a condição da existência humana do ser que, separado da mãe no parto, é jogado a lume, cabendo-lhe a ansiedade, o conformismo de estar só no mundo. A inerente necessidade de superação da separação do ser decorreria da união, do estado de sintonia, o que, para Fromm (2000), se realiza através de experiência sexual em um estado orgíaco ou com o uso de drogas e bebidas alcólicas em um estado não-orgíaco; através da conformidade via ameaça pelos regimes ditatoriais ou via sugestão e propaganda pelos estados democráticos; e através da atividade criadora de artista ou artesão.

Para Fromm (2000), o amor pode se desenvolver em uma união simbiótica que decorre de duas maneiras. A forma passiva da união simbiótica é marcada pela submissão ou “masoquismo” em que a pessoa masoquista foge da separação e torna-se parte do outro amado, busca nele a proteção e torna-se dependente. A forma ativa da união simbiótica é marcada pela dominação ou “sadismo” em que a pessoa sádica domina, ordena, embora necessite do outro masoquista. Observa-se, contudo, que masoquismo e sadismo em Fromm (2000) não correspondem aos significados que a Psicanálise lhes atribui.

Por outro lado, o amor amadurecido para Fromm (2000) opõe-se à união simbiótica, de modo que o sentimento amoroso é uma atividade que, por parte de quem ama, estrutura-se no ato de dar e não receber. Após teorizar sobre o amor, Fromm (2000) aponta a pouca autodisciplina, a falta de paciência e a desconcentração do homem moderno e, em seguida, volta-se para a prática da arte de amar, defendendo que humildade, fé (no outro e na vida), coragem e disciplina desarraigam o sujeito de seu narcisismo e de sua condição de separação inicial, balizando, pois, o laço amoroso.

Reforçando seu pensamento sobre a liquidez das relações humanas, o sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman (2004) esmiúça, através da noção de “amor líquido”, a flexibilidade dos laços amorosos no mundo moderno, voltando-se para o cotidiano. Bauman (2004, p. 11) observa que “amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo num amálgama irreversível. Abrir-se ao destino significa, em última instância, admitir a liberdade no ser”. Se o ideário romântico de “até que a morte os separe”, do relacionamento puro estabelecido nas gerações anteriores decaiu-se, a expectativa, o medo, a desconfiança, o individualismo, o próprio capital entre outros aspectos característicos do mundo moderno, desequilibram os níveis de segurança do laço amoroso, fragilizam-no e o resultado é a liquidez da vida amorosa. Para Bauman (2004), a insegurança da entrega – no ato de amar – a favor do pertencimento e do acolhimento gera a busca do “eu” por “parceiros” diferentes, embora mesmo com tantas relações intergrupais e interpessoais, esse “eu” continue submerso em um isolamento social.

2.11 Nossos pressupostos: o método

Façamos um adendo: até aqui estabelecemos um percurso diacrônico de algumas perspectivas sobre o amor e, sinteticamente, percorremos milênios do mundo antigo ao contemporâneo, elencando esse montante de acepções do amor de acordo com os mais variados saberes (Filosofia, Psicologia, História, Sociologia). Mas é necessário um recorte.

Assim, elegemos como aporte teórico as concepções de Rougemont (1988), Schopenhauer (2000), Barthes (1981), Soble (1989), Giddens (1993), Paz (1994) e Morin (2005); o que não significa que não possamos revisitar os demais trabalhos em momentos oportunos.

Em seus *Prolegômenos para uma teoria da linguagem*, Hjelmslev (1975) aponta que o signo linguístico é a relação (R) entre a expressão (E) e o conteúdo (C). Para Hjelmslev (1975, p. 54), “uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão”. Nesse sentido, Hjelmslev (1975, p. 54) observa que “se se fala sem pensar, produzindo séries de sons sem que aquele que os ouve possa atribuir-lhes um conteúdo, isso será um abracadabra e não uma expressão linguística e tampouco será o funtivo de uma função semiótica.”. Em outras palavras, uma expressão só é linguagem e obtém um sentido porque seus significantes (sons, palavras, etc.) evocam significados (ideias, objetos, seres, etc.).

Em outro viés, Antonio Candido (2000) observou em sua *Literatura e sociedade* a indissociável relação entre o social ou fator externo (sociológico, histórico, psicológico e etc.) e o estético ou fator interno. Para Candido (2000), o elemento dito “social”, que é externo ao texto literário, materializa-se no elemento estético, que é interno, é o próprio texto, e, com isso, internaliza-se nele, de modo a resultar na organicidade da obra. Em outras palavras, esses fatores constituem a essência do texto literário e sem esse eles não há literatura. Essa intrincada relação traduz muito bem, embora genericamente, a dicotomia “expressão x conteúdo” e, incluso nela, o “amor” é um elemento social, externo (sociológico, histórico, psicológico), situa-se no plano do conteúdo, é o significado, o abstrato, mas internaliza-se na obra literária, se expressa nela por meio do elemento estético, o plano da expressão, que nada mais é do que o significante, a concretude linguística.

Herdados os pressupostos de Hjelmslev (1975) e Candido (2000), elegemos duas formas expressionais específicas para lidarmos com o conteúdo amoroso: a linguagem erótico-amorosa e a narrativa. Nosso método consiste em abstrair das formas expressionais elementos da temática amorosa, analisar sua natureza e interpretá-los de acordo com a construção formal do texto.

3 AS FIGURAÇÕES DE EROS EM MARÇAL AQUINO: ENTRE AS FRONTEIRAS DO AMOR E DO EROTISMO

3.1 O erotismo deslocado: da metonímia à metáfora

Eros ou o desejo amoroso manifesta-se mais do que nunca no mundo ocidental, mas com uma roupagem própria. Ele transmuta-se de um mero desejo amoroso ou excitação sexual do plano do conteúdo histórico para o plano da expressão verbal, não verbal e sincrética. Eros manifesta-se na linguagem e é a própria linguagem: uma linguagem artística. Eros está na raiz de *erotismo*, *erotização*, *erótico(a)*, *erotizado(a)*. A propósito do adjetivo *erótico(a)*, Abbagnano (2007, p. 340) ressalta que “algumas vezes, utilizou-se esse termo para designar uma desejada (mas não realizada) ciência do amor, da felicidade ou da vida emocional em geral”.

Ao se embasar na *História da Sexualidade* de Foucault, Giddens (1993, p. 73) utiliza o conceito foucaultiano de *ars erótica* oposto à *scientia sexualis*, associando-o às culturas não-ocidentais, onde “as artes eróticas eram cultivadas por concubinas, prostitutas ou pelos membros de comunidades religiosas minoritárias”. Dessas artes resultam, a exemplo, o texto ou manual sexual intitulado *Kama Sutra*, do filósofo indiano Vātsyāyana. Já em termos de intimidade e modernidade ocidental, Giddens (1993, p. 220) concebe o erotismo como “o cultivo do sentimento expresso pela sensação corporal, em um contexto comunicativo; uma arte de dar e receber prazer”. Mais objetivamente, para Giddens (1993, p. 220) “o erotismo é a sexualidade reintegrada em uma ampla variedade de propósitos emocionais, entre os quais o mais importante é a comunicação”, ou seja, o prazer tem poder comunicativo.

Em sua conferência, Bataille (1987, p. 10) aponta que o erotismo “é a aprovação da vida até na morte”. Para ele, na reprodução sexuada, há a passagem da descontinuidade à continuidade, pois seres descontínuos sob o estado elementar de espermatozoide e óvulo se unem num contínuo, a partir da própria morte, para a formação de um novo ser, que essencialmente é descontínuo, “mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos.” (BATAILLE, 1987, p. 12). Eis o conflito humano: o contínuo e o descontínuo em atrito. Bataille (1987, p. 12) defende então que, “ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecimento, temos a obsessão de uma continuidade primeira que nos une geralmente ao ser.”. É nesse sentido que o erotismo associa-se à atividade sexual, que é atividade de reprodução. Decorre, então, certa “nostalgia” do contínuo elementar da morte na qual o ser se origina e essa nostalgia move

nele as três formas do erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado.

O erotismo dos corpos manifesta-se na junção corpórea, em que a parte passiva “é dissolvida enquanto ser constituído” (BATAILLE, 1987, p. 14) e a parte ativa “prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução” (BATAILLE, 1987, p. 14). Para Bataille (1987, p. 14), “toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo.”. Logo, “os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade” (BATAILLE, 1987, p. 14).

O erotismo dos corações é o dos amantes movidos pela paixão arrebatadora. Nele, o ser apaixonado experimenta mais do que o desejo, experimenta a violência. Para Bataille (1987, p. 15), “a paixão venturosa acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento.”. Nesse tipo de erotismo, a busca pelo ser amado condiz com a morte e se o amante não pode tê-lo, deseja vê-lo morto, prefere matá-lo do que perdê-lo.

O erotismo sagrado, forma erótica mais complexa, “diz respeito à fusão dos seres com um além da realidade imediata” (BATAILLE, 1987, p. 14). Para Bataille (1987), o erotismo sagrado advém do amor de Deus e, deste, em sua mística origina o sacrifício, que consiste no desnudamento e na imolação da vítima ou destruição do objeto. Deste modo, se para Bataille (1987, p. 16), “o sagrado é justamente a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo”, o erotismo é também sacralização, pois os seres descontínuos são vítimas a serem sacrificadas.

Já Paz (1994, p. 12) observa que “a linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação.”. Nesse sentido, Paz (1994, p. 12) conclui que “o erotismo é a sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético”. Paz (1994, p. 12, grifos do autor) também afirma que “os sentidos são e não são deste mundo. Por meio deles, a poesia ergue uma ponte entre o *ver* e o *crer*. Por essa ponte a imaginação ganha corpo e os corpos se convertem em imagens.”.

Com base nos autores supracitados, afirmamos que o erotismo é manifestação do desejo materializada na poesia, na metáfora. Nele, urde a pulsão [de morte] freudiana e o impulso sexual schopenhaueriano que tendem acentuar, na obra literária, a sensualidade dos corpos, sacralizando-os. Sua dupla face é Eros e Tânatos, amor e morte, pois os corpos

morrem para a concretização do prazer, ao passo que sua enunciação advém muitas vezes do corriqueiro, mas extravasa as fronteiras do real: é o consciente/inconsciente do “eu” apaixonado.

O real é a realidade, o mundo concreto, objetivo, a materializar-se na obra de arte a partir do que estudiosos, como o filólogo alemão Erich Auerbach (1971), denominam de “mimese” que, em sentido *lato*, é a imitação ou representação da realidade. Segundo Auerbach (1971)⁸, a forma moderna de representação da realidade ou “realismo” moderno, herdado dos realistas franceses Stendhal e Balzac, subverte a noção de representação para o mundo real, cotidiano e até mesmo corriqueiro.

Ainda no rastro de Eros, a instância na qual se situa o amor é a das emoções, da interioridade, do volitivo-emocional dos sujeitos passionais que deflagra as manifestações do erótico no discurso. Por isso, onde emana Eros ou a emoção, o sujeito dilui-se frente à objetividade do mundo concreto, ou seja, o real. Os corpos falam, são objetos de linguagem e trazem as figurações do amor atrelado ao desejo, o Eros que pulsa, que motiva a modelagem figurativa do olhar, do toque, do abraço, do beijo, da nudez, dos movimentos. Nesse viés, interpretar o amor é possível se o consideramos uma isotopia textual⁹, que serve como fio condutor de temas e figuras nas cenas mais eróticas do romance.

Diante dessas ponderações, atestamos que, na tessitura de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, a tematização de Eros ou erotismo lateja no plano de expressão, na linguagem, a partir de um emprego de imagens dos corpos aos olhos e voz dos enunciadores, projetada sobre a isotopia amorosa, uma vez que o romance trata de uma história de amor, que é também um discurso amoroso:

Falei que estava planejando ir embora. Lavínia gritou do chuveiro:
O que você disse?
Entrei no banheiro e puxei a cortina de plástico. Ela ensaboava o corpo.
Tô pensando em ir embora daqui.
Pra onde?
Não sei ainda. Talvez eu volte para São Paulo.

⁸ Em seu clássico *Mimesis*, Auerbach (1971) estuda a mimese em um percurso historiográfico de Homero à Virgínia Woolf. Auerbach (1971) identifica uma doutrina dos níveis cujo intuito era retratar em estilo elevado, como num romance cortês, acontecimentos e temas elevados – o amor, a honra, a donzela inatingível – sendo excludente a representação do real cotidiano em uma baixa estilística. Auerbach (1971) aponta também que, embora perceptível no realismo de Dante e iniciada no *Sturm und Drang* de Goethe e Schiller, a ruptura da doutrina dos níveis inicia-se com Stendhal e Balzac.

⁹ Conceito oriundo do termo “isótopo” da Físico-Química ressignificado pelo lexicólogo e semiótico lituano Algirdas Julien Greimas, autor da *Semântica Estrutural* e fundador da Semiótica Francesa ou Escola de Paris, para designar, na semântica discursiva, “a recorrência de categorias sêmicas, sejam essas temáticas (ou abstratas) ou figurativas” (GREIMAS & COURTÉS, 2013, p. 276).

Lavínia passou o sabonete entre as pernas, levantou um monte de espuma. E sonho.
 O que foi, bateu saudade de casa?
 Não posso ficar aqui para sempre, tenho que dar um jeito na minha vida.
 Ela guiou o jato do chuveirinho para o púbis. Desfez a espuma, não o sonho.
 (AQUINO, 2005, p. 133).

Essa cena se constrói em cima de um forte realismo, tanto no plano do conteúdo, como no plano da expressão, isto é, trata-se, na ótica de Reuter (2002), do efeito de realidade, o realismo, entre o mundo linguístico, para nós diegese, e o não literário, para nós mundo real. Sua consistência é um diálogo corriqueiro de Cauby, que está no quarto, com Lavínia, que está sob o chuveiro, em torno de um assunto simples: a partida do fotógrafo a São Paulo. Por sua vez, o diálogo expressa, de forma realista, a dimensionalidade de dois locutores distantes, como se nota no grito de Lavínia. Por outro lado, o diálogo intercala-se com a narração e, com o intuito de ilustrar a situação narrativa, o narrador se utiliza de uma linguagem concisa, objetiva, para citar referências espaciais e objetais a partir de uma gradação decrescente: “quarto”, “banheiro”, “cortina”, “sabonete”, etc. Desenvolve-se, na dimensionalidade da cena, a aproximação. Mas no momento em que Cauby puxa a cortina do banheiro e avista a nudez da amada, há a alternância dos diálogos e a inserção de uma descrição subjetiva. É a ação objetiva – o ato de banhar – recobrando a imagem subjetiva – o corpo fotografado pelo olhar/desejo do fotógrafo –, conforme alude Auerbach (1971)¹⁰. Alterna-se, assim, a concretude dos objetos, como a cortina de plástico e o sabonete num tempo apercebido pela gradação, com a fixação do “eu” emotivo que descreve Lavínia num tempo marcado pelo cessar de sua duração.

Nessa breve descrição subjetiva, desvencilha-se a ambientação amorosa por meio da atmosfera onírica do desejo de Cauby, metaforizado pela imagem da espuma a desfazer-se sobre o púbis da amada. Adensa-se, pois, o desejo de Cauby ao diluir da espuma, que desvela a nudez de Lavínia, ao passo que o narrador desencadeia ações calcadas na objetividade, mas que se perdem com a metáfora mergulhada no seu breve devaneio ao final. O real então é envolvido pelo imaginário, pelo desejo e o filtro perceptivo ganha forma. Em outras palavras, a isotopia do banho se irrompe, se fratura¹¹ a partir do olhar-discurso do fotógrafo e possibilita-o à escapatória do plano lógico-objetivo para o plano erótico-amoroso. Nesse

¹⁰ Ao comparar o realismo de *Satyricon* como mais próximo do realismo moderno, Auerbach (1971, p. 26) aponta que Petronio constrói uma “realidade objetiva, mas como imagem subjetiva”.

¹¹ Em *Da imperfeição*, Greimas (2002) define fratura como a quebra de isotopias textuais. Nesse livro, o último de sua autoria individual, Greimas (2002) mergulha nas questões concernentes à experiência estética, ao deslumbramento, à estesia (percepção do ser), ao efeito patêmico (signos linguísticos passíveis de gerar emotividade) e à percepção.

sentido, a alternância entre a ação objetiva e imagem subjetiva de que fala Auerbach (1971) não é apenas uma troca de isotopias figurativas e sim uma fratura no discurso, mas sutil à primeira vista. O “sonho”, levantado pela espuma sobre o púbis e que não se desfaz ao enxágue, elenca não só o desejo do ser, como evoca no discurso sua fixação compulsiva, sua “tara”, erotizando-a.

A propósito da modelagem subjetiva – do corpo nu de Lavínia – escorada na intenção objetiva de informar a partida de Cauby, sob a ótica de Auerbach (1971), voltemos a Bataille (1987, p. 21) para quem, no erotismo, “em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde.” Mas o ser se perde objetivamente, porque “nunca a experiência interior é dada independentemente de visões objetivas. Nós a encontramos sempre associada a determinado aspecto, inegavelmente objetivo.” (BATAILLE, 1987, p. 21). Com base em Bataille (1987, p. 15-16), observa-se que “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Digo: a dissolução dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos.”. Nesse sentido, o erotismo está incrustado no imaginário do “eu” apaixonado. É Cauby que cria a cena e a desenvolve plasticamente, mesmo em um espaço e em uma ação comum: o banheiro, o banhar-se. Há, pois, o revestimento objetivo do mundo e o desnudamento erótico na palavra e na imagem. O quarto e o banheiro são espaços como quaisquer outros e preenchem-se de objetos, revestem a cena com o estado de coisas, no qual se ancora o real, mas é na nudez de Lavínia onde se aviva Eros, o imaginário do estado de alma de quem ama sobre o qual se sedimentam os signos amorosos no plano de fundo da narrativa. O erotismo é “o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão” (BATAILLE, 1987, p. 21) e é, por isso, que o olhar objetivo do “eu” apaixonado desfoca-se, perde-se e pende para Eros.

Mas essa perda do ser no plano erótico-amoroso não ocorre tão somente nos encontros amorosos entre Lavínia e Cauby; é também recorrente nas passagens envolvendo a protagonista e o pastor Ernani:

Lavínia respondeu que não fazia a menor ideia. E não disse mais nada enquanto abria o zíper nas costas e se livrava com alguma dificuldade do vestido justo, puxando-o pela cabeça. Daí se aproximou da cama. O pastor se manteve imóvel, sentindo nas têmporas a pulsação disparar. Ela segurou as mãos dele e as guiou até a pele quente de seus quadris. Ernani viu a pinta minúscula que existia ao lado do umbigo, como uma ilha diante de um continente. (AQUINO, 2005, p. 101).

Nessa cena, Lavínia se despe em frente ao pastor, que está sobre a cama, e toda a ação é vista a partir do olhar dele. Até então, o foco é o realismo da cena em torno de Lavínia se despiendo, com a exposição da realidade instantânea. Mas há, pois, uma fratura no olhar-discurso, que observa-narra os fatos, no momento em que a aproximação de Lavínia revolve a imobilidade e a pulsação do pastor. O discurso erótico-amoroso como “lufada de linguagem” de que fala Barthes (1981) desvencilha-se da esfera do real a partir do olhar de Ernani, que se perde diante da nudez de Lavínia. As ações cessam e a lentidão da duração do tempo, sua duratividade é perceptível, altera-se de um tempo contínuo, real, objetivo e mensurável para o filtro perceptivo-emocional da personagem, no qual é o tempo descontínuo, subjetivo e desmedido, porém, metafórico e lento. Isso porque “o amor é intensidade e por isso é uma distensão do tempo: estira os minutos e os faz longos como séculos”. (PAZ, 1994, p. 191). A lentidão expressa o impacto do olhar perante o corpo. Impacto esse que é a fratura do texto, uma vez que a ação do “despir-se” dá espaço para a metáfora corpórea subjacente a um olhar emotivo. Assim, tudo à volta torna-se desconexo, obtuso, a “pinta” ganha proporção, o olhar lógico-objetivo do ser cessa no tempo e o seu imaginário engendra a metáfora.

Paz (1994, p. 191) observa que “o amor começa com o olhar: olhamos a pessoa que queremos e ela nos olha. Que vemos? Tudo e nada. Não por muito tempo: ao fim de um momento desviamos os olhos. De outro modo, eu já disse, nos petrificaríamos”. Nesses termos, o olhar do “eu” que ama, o amante, não é só principal, mas também o primeiro meio de contato com o objeto amado. É o amor que se apodera do sujeito passionalizado, impactado diante da imagem amada, investindo a erotização, de modo que a distensão temporal, a descontinuidade transcorra no filtro perceptivo-emocional do amante. Marçal Aquino (2005) ilustra esse impacto no romance a começar pela cena em que, na loja do Chang, Cauby se depara pela primeira vez com Lavínia, já se apaixonando por ela:

Eu me virei e dei de cara com ela, a mulher do porta-retrato. Os cabelos estavam mais compridos e sorria de um jeito bem diferente do sorriso da foto. Um rosto com uma luz extraordinária. Cravou em mim um par de olhos cor de lodo de bauxita. Perdi o rebolado. (AQUINO, 2005, p. 13).

Toda a descrição feita pelo narrador Cauby é produzida pela subjetividade dele, isto é, a forma como ele descreve Lavínia é a forma como ele a vê e a sente. Assim, o “sorriso diferente”, a “luz extraordinária”, os “olhos cor de lodo de bauxita” – marrom avermelhado –, enfim, são adjetivações de um sujeito passional que se perde diante da imagem da mulher a quem amará doravante tamanho o impacto resultante. O real mimético despenca para o

metafórico, o sujeito apaixonado descreve de forma metonímica os olhos da amada como “lodo de bauxita” e, nessa troca de olhares, o erotismo se manifesta. Ao término da descrição, Cauby encerra com uma ironia, como se confessasse o poder de Lavínia, revelando perder-se no objeto.

A metáfora do erotismo se apresenta tendo um limite tênue com a metonímia e ambas recapitulam uma discussão feita por Lacan (1985) que as associa com os conceitos freudianos de condensação e de deslocamento ao nível do signo linguístico. Em Freud (1984), o sonho exprime a realização de um desejo reprimido cuja censura onírica é operada por alguns mecanismos, como a condensação e o deslocamento, de modo que o conteúdo latente do sonho – no plano do inconsciente – seja, portanto, disfarçado por um conteúdo manifesto – no plano do consciente. Na condensação, fundem-se as imagens da vivência diária com elementos censurados pelo inconsciente, ao passo que, no deslocamento, os elementos censurados são atribuídos a ideias sem importância e que não lhe deram origem. Já em Lacan (1985), a metáfora se processa na substituição de um significante (do conteúdo latente) por outro significante na cadeia de significantes, enquanto a metonímia equivale ao deslocamento de um significante (do conteúdo latente) em outro significante numa relação de contiguidade. Além disso, Lacan (1985) considera a metáfora como sintoma e a metonímia como desejo, uma vez que, na metáfora ou condensação, o sintoma ganha significado entre o significante do trauma sexual que o sonho deixa transparecer e o termo que ele substitui, enquanto na metonímia, os signos deslocam o desejo do inconsciente para um objeto da realidade externa por fixação.

Nas cenas em torno de Lavínia, a metáfora é a linguagem erótica em si, a manifestação do desejo a partir da poeticidade da cena, mas é a metonímia que ganha forma e sentido em uma linguagem próxima da fotografia ou do cinema ao estilo aquiniano, ou seja, há um deslocamento sintagmático do olhar de Cauby que conduzirá o foco narrativo a uma confluência com o foco fotográfico. Enquanto o discurso literário metaforiza, o discurso fotográfico engendra a metonímia, deslocando os signos para partes corpóreas específicas, que traduzem o desejo do amante. Os objetos do mundo real – seja a pinta ou o púbis – são recortes do corpo de Lavínia captados pelo olhar do “eu” que nela se perde. É como se houvesse uma câmera gravando o corpo de Lavínia e, então, uma lente efetuasse um *zoom* em uma parte específica, evidenciando a fixação (ou fetiche) ao ponto de vista de quem vê.

Assim, o desejo do amante de Lavínia é um desejo metonimizado, é a parte pelo todo, é a pinta ou o púbis pelo corpo, mas sob a captura de uma *Canon*. Porém, o erotismo metonímico deságua na metáfora erótica: o “púbis” como parte do corpo focada

metonimicamente é escondido pela “espuma” que, na metáfora do “sonho”, dissolve-se e o revela, como se o desnudasse e também o mascarasse. Ao mesmo tempo em que o narrador-fotógrafo despe Lavínia pela focalização metonímica, que é o deslocamento do seu desejo para outros significantes, ele a veste com as metáforas da “espuma” e da “ilha”, engendrando, portanto, uma imagem confusa a perder-se no corpo de quem deseja.

De uma forma geral, se o erotismo consiste em uma linguagem típica, com um enfoque comunicacional, como o quer Giddens (1993) e deriva de Eros, o amor, que lhe serve de isotopia na mimese, faz-se necessário sublinhar a premissa de Morin (2005, p. 9) para quem “o amor faz parte da poesia da vida. A poesia faz parte do amor da vida. Amor e poesia engendram-se mutuamente e podem identificar-se um com o outro”. É nesse viés que Marçal Aquino (2005) esboça o sentimento amoroso, que conflui com a poesia, através da linguagem erótica, poetizando/erotizando de certa forma a prosa quando se metaforiza o corpo.

Portanto, a “espuma” sobre o “púbis”, a “pinta” e o “umbigo” como a “ilha” e o “continente” são essas figuras-frases à luz de Barthes (1981) enunciadas pelo “eu” que ama a favor da economia significante e que se encaminha à poesia. Assim, o próprio revestimento erótico da palavra e da imagem poetiza a narrativa, embora em passagens encurtadas, em lufadas de linguagem. A poesia da vida e o amor da vida de que fala Morin (2005) se imbuem do erotismo e desencadeiam uma linguagem erótica que é, em seu cerne, linguagem amorosa mesmo no universo ficcional aquiniano, identificável pelo enfoque realista.

3.2 A dança dos corpos: a imagem corpórea como significante erótico-amoroso

Ao alocar o amor a nível de linguagem, Barthes (1981) apontou o encadeamento de figuras que edificam um discurso amoroso – para nós discurso erótico-amoroso –, já que esse discurso tem suas raízes na instância emotiva e seus elementos significantes são, por tal natureza, subjetivos ou talvez inconscientes. A título de exemplo, as lágrimas de Werther de que fala Barthes (1981) constituem uma figura e exercem uma função dentro do romance de Goethe, no qual “liberando suas lágrimas, ele [Werther] segue as ordens do corpo apaixonado, que é um corpo encharcado, em expansão líquida” (BARTHES, 1981, p. 41).

Mas a tese de Barthes (1981) mostra-nos também que o discurso amoroso se realiza como “lufadas” de linguagem; é ligeiro e fragmenta-se. Suas origens, no discurso, remontam “circunstâncias ínfimas” e “aleatórias”. No exemplo dado por Barthes (1981), Werther chora quando lê com sua amada, Charlotte, as poesias do poeta alemão Klopstock, ou seja, do ato da leitura, que é uma circunstância comum, emerge a figura das lágrimas do discurso amoroso.

As figuras indissociavelmente recorrentes no discurso erótico-amoroso de Marçal Aquino (2005) são de natureza corpórea. A presença do corpo de Lavínia no romance figurativiza o erotismo e atesta a sensualidade da protagonista e a sua recorrência nas imagens empregadas nas descrições – da nudez, das roupas, do cabelo, etc. – não só desenha realisticamente a lascívia da mulher sedutora, como também denuncia a obsessão daqueles, Cauby e Ernani, que por ela são fissurados. Nesse sentido, a imagem dos corpos é uma linguagem, um significante erótico-amoroso. Em cada descrição pelo “eu” que ama há um deslize instantâneo, inconsciente, como diz Barthes (1981), que enuncia ou denuncia a instância emotiva desse “eu” por intermédio do discurso.

A nudez da protagonista é uma das imagens corpóreas recorrentes em Marçal Aquino (2005). Bataille (1987, p. 14) observa que, no erotismo, “a ação decisiva é o desnudamento.”. Para ele, a nudez “é um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a comunidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade” (BATAILLE, 1987, p. 14). Por sua vez, “a obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada.” (BATAILLE, p. 14). A título de ilustração, na cena do reencontro de Lavínia com o fotógrafo, o narrador apaixonado apresenta uma cena do desnudamento da amada:

Vocês brigaram?

Lavínia estava nua, com as costas apoiadas numa pilha de travesseiros e as pernas encolhidas, ligeiramente afastadas. Eu não conseguia parar de olhar. Um negócio infernal.

Ele nunca briga, ela disse.

(AQUINO, 2005, p. 57).

Essa cena se perfaz em três domínios: o diálogo, a descrição e a confissão. O diálogo entre o casal projeta-se no domínio do real, mas é entrecortado pelos demais domínios, do erótico e do emotivo. Lavínia debruça-se sobre a “pilha de travesseiros”, a partir do olhar do amante a lhe percorrer gradualmente do dorso às pernas. Há a descrição erótica em torno da nudez. Em termos de imagem, há uma leveza da posição do corpo; em termos de linguagem, essa leveza é evidenciada pela adjetivação das pernas “encolhidas”, “ligeiramente afastadas”. Por outro lado, há o fascínio do fotógrafo frente ao corpo da amada, inevitável de não se desejar e que, é sabido, o levará com toda “Sodoma” ao “primeiro fogo”. O fotógrafo confessa, ao final, sua obsessão e submissão diante da imagem, o seu “não-poder” parar de olhar: “um negócio infernal”.

Mas essa obsessão submissa do fotógrafo diante da nudez de Lavínia é a zona de contato que o eleva – enquanto observador da nudez – para uma instância além do ser de que fala Bataille (1987), que o evita voltar-se sobre si mesmo. Trata-se da instância do contínuo do erotismo, dos “canais secretos” do obsceno ou, em outras palavras, trata-se da paixão, do grego *pathos*, estar passivo. Daí a perda de si do fotógrafo, do seu “não-poder” parar de olhar face à nudez.

As imagens em torno do corpo de Lavínia também estão atreladas ao cheiro como percebemos na cena em que o fotógrafo a abraça em seu último encontro: “Abracei-a por trás, beijei seu ombro, seu pescoço. Misturado à fragrância do sabonete, seu cheiro de bicho se desprende. O reino animal mandava notícias.” (AQUINO, 2005, p. 134).

O abraço (tato), o cheiro de bicho (olfato), o ombro e o pescoço (visão) da mulher sensual consolidam um teor sinestésico na cena narrada, na qual os sentidos se mesclam simultaneamente. Mas é o cheiro que induz, provoca, funde-se com a fragrância do sabonete, desprende-se do corpo e torna-se uma perigosa substância capaz de levar o “eu” que ama a extravasar as fronteiras da razão, uma vez que é cheiro de “bicho”. A última metáfora (“manda notícias do mundo animal”) evidencia a origem e o destino desse “cheiro”: a sexualidade “animal” de Lavínia.

Ainda sobre os elementos que revelam o erotismo em torno de Lavínia a partir do corpo, a imagem do cabelo carrega-se de significado: “Os cabelos de Lavínia estavam presos, acentuando a espantosa beleza das linhas de seu rosto.” (AQUINO, 2005, p. 34). Essa imagem do cabelo de Lavínia é tão marcante que determina a sensualidade da protagonista, acentuam sua beleza. E o cabelo é sempre retomado, isto é, visto pelo narrador: “Bem no momento em que Lavínia soltou os cabelos e agitou-os, seu rosto ficou semi-encoberto e, no espaço entre duas mechas, capturei o brilho de seus olhos.” (AQUINO, 2005, p. 36).

Outros elementos, que não constituem necessariamente o corpo, mas se associam à imagem corpórea, são os acessórios, a maquiagem, as roupas, o banho, a calcinha, enfim, o que Lavínia usa e que é fruto da obsessão do “eu” que ama. Recorrentes, por exemplo, são as cenas em que a calcinha da protagonista é enfatizada, como no encontro amoroso posterior à cena da compra do *lingerie* na loja:

Tocada pela luz dos flashes, Lavínia vestiu a calcinha e o sutiã. Depois, removeu a touca de plástico e voltou ao banheiro para pentear os cabelos e passar batom. Shirley, o nome que transformamos em adjetivo, preparava-se para sair apresentável da cena do crime.

Você já vai?

Ela me sorriu do espelho:

Eu te avisei que não podia ficar muito tempo.

[...]

E acariciei os seios por cima do sutiã, até sentir os bicos se eriçando entre os dedos. Lavínia suspirou e mexeu os quadris. Pressionei o corpo dela contra a pia e vi, no espelho, que ela estava com os olhos fechados no momento em que sussurrou:

Você vai me atrasar...

Enfiei os polegares nas laterais da calcinha que ela usava pela primeira vez — e pela última, pensei, ao ouvir o tecido rasgando — e puxei com força. Seu corpo ainda estava úmido, mas não tanto quanto sua boceta.

(AQUINO, 2005, p. 134-135).

Esse trecho sintetiza um erotismo mais acentuado em torno da figura do corpo de Lavínia, que se prepara para partir, mas deixa-se envolver pelo desejo de Cauby. A calcinha, o banho, a maquiagem, o batom, os seios, os quadris, os movimentos, a umidade dos corpos em contato, enfim, essa conjuntura corpórea descrita desenha o realismo da cena aos moldes aquinianos. Mas essa descrição do narrador situa-se na esfera emotiva e é intercalada pelas falas de Lavínia e Cauby, que entrecortam a situação erótico-amorosa.

A propósito do corpo, Barthes (1981, p. 62) observa que nele estão “todo pensamento, toda emoção, todo interesse suscitado no sujeito apaixonado, pelo corpo amado”. Assim, o realismo corpóreo é fruto da imaginação do narrador-amante diante de seu objeto de desejo: o corpo. A cena é, em partes, filtrada pela dimensão perceptiva e emocional do fotógrafo; seu pensamento, emoção, interesse imbuem-se no discurso e seu fascínio pelo corpo da amada é onipresente na descrição. Cauby está fascinado pelo corpo de Lavínia de tal modo que, vestida, ela o excita, chama-lhe a atenção numa espécie de desejo erótico “à mascarada”, aliás, a roupa é o convite à nudez. A calcinha, o sutiã, enfim, é aquilo que esconde o objeto do desejo, que o encobre como uma fantasia.

3.3 Uma Lavínia, dois amores: relações por simbiose

Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios traz duas Lavínias diametralmente opostas em uma só personagem: a Lavínia propriamente dita e a Lavínia-Shirley assim apelidada por Cauby. Ao nos voltarmos para o nome da protagonista, temos alguns indícios que nos remetem à sua dualidade. Com a raiz latina “lav-”, Lavínia significa “lavar”, “banhar”, “purificar”, “a que é limpa”, enquanto Shirley tem proximidade fonológica com a construção “she lays” cuja tradução é “ela deita”. Assim, a oposição Lavínia x Shirley caminha no mesmo sentido da oposição Ave x Eva, isto é, a pura e a pecadora, o sagrado e o profano, mas com um adendo: se essas duas personalidades coabitam o ser de Lavínia, ela

terminará o romance sem identidade, com o nome de Lúcia (derivado do latim Lucius, “luz”, a “luminosa”). O que aproxima, no entanto, ambas as Lavínias é o erotismo.

Bataille (1987, p. 20) observa que “se o erotismo é a atividade sexual do homem, o é na medida em que ela difere da dos animais.”. Porém, Bataille (1987, p. 20) lembra que “a atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela o é sempre que não for rudimentar, que não for simplesmente animal.”. Na transição da atividade sexual do animal ao humano, durante incontáveis milênios, o homem “escapou trabalhando, compreendendo que morria e passando da sexualidade livre à sexualidade envergonhada de onde nasceu o erotismo” (BATAILLE, 1987, p. 21).

Em Marçal Aquino (2005), o erotismo é o elemento imbuído pela isotopia amorosa que, enquanto engrenagem motora da atividade sexual de Cauby e Lavínia, desvencilha-se nos encontros do casal na acepção do fotógrafo. No entanto, na acepção de Lavínia (-Shirley) – aos olhos de Cauby – é o oposto: o erotismo dissocia-se da atividade sexual que move o interior do homem e aproxima-se da atividade sexual dita “animal”, “rudimentar”:

Uma pista: Lavínia entrava na minha casa e me agarrava antes mesmo que eu fechasse a porta. Fodia me olhando no rosto, com olhos de cadela no cio. Falava da outra Lavínia na terceira pessoa. Chamava-a de puritana. E tinha uma espantosa energia sexual. Era capaz de passar horas trepando de forma enlouquecida. Um animal de sangue muito quente. Uma ameaça para sujeitos acima dos quarenta (como eu) e bem acima dos quarenta (como o marido). (AQUINO, 2005, p. 46).

Nessa cena, Lavínia extravasa o jogo erótico-amoroso combinado com Cauby e eleva o desejo sexual aos limites do erotismo, ao que há de mais rudimentar na atividade sexual, ao sexo animal, ou melhor, à isotopia da animalidade. As metáforas “olhos de cadela no cio” e “animal de sangue muito quente” ligam-se à isotopia da animalidade assentada sobre a figura de Lavínia-Shirley. Esta, “enlouquecida” e na terceira pessoa, se refere à outra Lavínia, a melancólica, distancia-se discursivamente dela, taxa-a de “puritana”. Com “energia sexual” de desejo insaciável, que é também o desejo sexual de Cauby, Lavínia é ameaçadora, uma *femme fatale*, para o destino de seu amante e do marido.

Voltando-se para a produção artística da França do final do século XIX, Mireille Dottin-Orsini (1996) destaca que a ideia de *femme fatale* origina-se atrelada às artes e à literatura em uma época cuja repulsa dos escritores à sexualidade feminina desvelava certa obsessão pelo tema da mulher. Influenciados pelo naturalismo e outras correntes de pensamento da época, os escritores voltavam-se para a misteriosa figura feminina com

“fascinação e repulsa, adoração submissa e ódio agudo (poderíamos dizer *histérico?*), desejo de aconchego e terror incontrolável” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 22). A aceção da figura feminina como tendenciosa ao mal, ao pecado, levou os escritores à misoginia à mulher finissecular, mas também consolidou por intermédio dessa literatura *fin-de-siècle* (entendida hoje como a *Belle Époque*) o mito da *femme fatale*, a mulher destrutivamente perigosa.

Lavínia é essa mítica *femme fatale* contemporânea, de “sangue quente”, capaz de passar horas de atividade sexual intensa de “forma enlouquecida” e que desperta o desejo sexual dos homens e os encaminha à destruição dos sentidos e da racionalidade. É como se, em termos conteudísticos, a temática amorosa desaparecesse do discurso e, nele, figurasse apenas a prática sexual metaforizada pela isotopia animal de modo que o romance transite nas fronteiras movediças entre o amor e o desejo. O espírito desaparece e resta apenas a carne, de modo que o sexo animal proporcionado pela misteriosa *femme fatale* oferece perigo aos homens que buscam com ela saciar os seus desejos, sejam eles Cauby ou Ernani. A propósito disso, Dottin-Orsini (1996, p. 13) diria “que a mulher mete medo, que é cruel, que pode matar”.

Entretanto, Lavínia é uma mulher dual. A Lavínia-Shirley é a *femme fatale* que, nos encontros amorosos com o fotógrafo, ilustra a sexualidade plástica e o *amour passion* apontados por Giddens (1993) como a subversão dos padrões da religião e das ciências biológicas durante o século XX. Já a outra Lavínia é o seu oposto, uma *femme fragile* retratada como “puritana”, isto é, uma mulher calcada nos princípios morais da sociedade, fundamentados por padrões impostos pela religião e pelas ciências biológicas predominantes no século XIX, os quais regeram uma sexualidade fixada a partir de binômios como conjugal x extraconjugal, monogâmico x poligâmico, coito x perversão, compromisso x promiscuidade. Porém, é na aproximação de ambas as Lavínias que se têm os contrastes eróticos-amorosos em torno delas em decorrência das personalidades paradoxais:

Plantamos avencas entre os canteiros de maconha; Lavínia improvisou uma casa velha com tábuas velhas para abrigar Zacarias da chuva – casa onde ele nunca entrou, diga-se. E fodíamos. Com poesia ou com sarjeta, dependendo da Lavínia que estivesse em cena. (AQUINO, 2005, p. 51).

Embora com uma denotação sexual pela expressão “fodíamos”, os intensos encontros de Cauby e Lavínia são metaforizados de acordo com a dualidade da protagonista. A menção à encenação indica a teatralidade: Lavínia-Shirley e a outra Lavínia são atrizes de um jogo amoroso teatralizado. Lembremo-nos do episódio da compra do *lingerie*, em que Cauby

afirma que “queria ver até onde Shirley levaria aquele jogo” (AQUINO, 2005, p. 138). A sarjeta é a metáfora que define a Lavínia-Shirley; é suja, agressiva. A poesia é a metáfora da outra Lavínia; é pura, emotiva.

Paz (1994, p 16) observa que “o erotismo varia de acordo com o clima e a geografia, com a sociedade e a história, com o indivíduo e o temperamento”. Em Lavínia, as representações do erótico variam pelo terceiro fator e, portanto, individualidade e temperamento marcam as tonalidades do erotismo em torno dela:

Existia um conjunto impressionante de nus (Lavínia foi a mulher mais sensual que fotografei; mesmo distraída, parecia ter um pacto de cumplicidade com a câmera). O tom dos nus variava dos mais rebuscados, que se pretendiam artísticos — e daí eróticos —, aos escancarados. Tirei fotos de uma quantidade absurda de mulheres, devo ter batido um recorde entre os fotógrafos brasileiros. Nenhuma delas, porém, devassou as carnes de um jeito tão escandaloso quanto Lavínia. Nem as meninas dos garimpos. Só que ver as fotos da nudez agressiva da Lavínia-Shirley, ou mesmo outras, na contraluz, que mostravam apenas o bico de um dos peitos da Lavínia suave e acanhada, não saciava a fome que eu sentia. Servia só para espicaçar o bicho que escavava dentro de mim. (AQUINO, 2005, p. 66-67).

O foco dessa cena é a imagem corpórea de Lavínia ou, pelo menos, o impacto empreendido por ela face ao fotógrafo. Lavínia está ausente; há somente sua imagem, mas o poder empregado pelo erotismo dela face a Cauby é tamanho que, mesmo a partir de fotos, a protagonista movimentada no fotógrafo o desejo. Em seu quarto, Cauby observa as fotos que tirou de Lavínia e compara-as com as fotos das demais mulheres que fotografou. Não obstante, o fotógrafo menciona duas Lavínias, descreve a natureza de ambas e explicita as tonalidades do erotismo em torno delas. Por um lado, a Lavínia-Shirley com sua “nudez agressiva” em tom de nus mais “eróticos”, “escancarados”. Por outro lado, a Lavínia “suave”, “acanhada”, com o seio à mostra na “contraluz” em tom de nus mais “artísticos”, “rebuscados”. Essas fotos consistem a imagem corpórea que Cauby tanto idolatra: a mulher é elevada à imagem, ou melhor, a fotografia é fruída idolatricamente, como objeto do fetiche do “eu” que a deseja. Logo, o fotógrafo constrói Lavínia como significante, como causa do seu desejo, mesclando o discurso literário e o discurso fotográfico.

Se, nas representações do erotismo, a *femme fatale* e a *femme fragile* presentificam-se em Lavínia, que é cindida inconscientemente em duas personalidades, e cada uma dessas Lavínias emana à sua maneira uma forma de erotismo peculiar, os vínculos amorosos ou as representações do amor em torno de ambas também variam.

Em uma ressignificação das categorias propostas por Fromm (2000), os laços amorosos estabelecidos por Lavínia remetem ao conceito de fusão simbiótica. Ressaltamos que se trata de uma ressignificação, pois não consideramos a complexa estrutura proposta por Fromm (2000), que retoma o nascimento do sujeito para entendê-lo. A fusão simbiótica estabelece-se por uma relação de dependência entre o “eu” que ama e o “outro” que é amado, como é nítido na confissão de Cauby, que se diz adoecido por Lavínia:

Quem me contava isso era a Lavínia doida. A que eu, de brincadeira, chamava de Shirley. Aquela que a Lavínia mansa, a sério, xingava de vadia. Era bem mais do que dupla personalidade. Era uma doença. E não tinha cura. E eu adoeci daquela mulher. Contraí o vírus da sua insensatez. (AQUINO, 2005, p. 46).

Observa-se que, segundo Fromm (2000), o amor é uma resposta ao problema da existência humana e as duas formas de fusão simbiótica, a forma ativa e a forma passiva, correspondem a relações amorosas concebidas como imaturas. Lavínia, que é dual, enquadra-se nessas duas formas.

Fromm (2000, p. 23) aponta que a forma ativa da fusão simbiótica é a da dominação. Nela, “a pessoa sadista quer escapar de sua solidão e de sua sensação de encarceramento, fazendo de outra pessoa uma parte, uma parcela de si mesma.”. A Lavínia *femme fatale*, denominada pelo fotógrafo de Lavínia-Shirley, se aproxima dessa forma ativa:

Uma coisa incrível: até o cheiro das duas era diferente. A Lavínia sem juízo tinha cheiro de bicho. Suor e tesão. Estava sempre à beira da excitação. E era imprevisível. Um dia se atracou comigo no quintal, de repente. Levantou o vestido — o vestido verde que eu tanto amava — e fez com que eu me ajoelhasse à sua frente. Não estava usando calcinha. (AQUINO, 2005, p. 55).

Nessa passagem, Lavínia-Shirley é descrita como uma mulher “imprevisível”, que vive no ápice da “excitação” e toma as rédeas da atividade amorosa e sexual do casal. A isotopia da animalidade predomina e Lavínia é a *femme fatale*, sem pudores, que “atraca de repente” seu amado, o faz “ajoelhar à sua frente”. O ato de “ajoelhar-se” não só evidencia a veneração, a idolatria do fotógrafo perante a amada, que é seu objeto de desejo, como também condiz com um ato ligado ao sagrado, mas no caso profano. Trata-se, com base em Fromm (2000), de uma relação simbiótica por dominação ou sadismo no sentido que Lavínia é quem estabelece o domínio na relação, enquanto que seu amante, Cauby, é quase um fantoche ao seu deleite.

A forma passiva da fusão simbiótica, segundo Fromm (2000), é a da submissão. Nela, “a pessoa masoquista foge ao insuportável sentimento de isolamento e separação tornando-se parte e porção de outra pessoa, que a dirige, guia, protege; que, em suma, é sua vida e seu oxigênio.” (FROMM, 2000, p. 22). A Lavínia *femme fragile*, que é “suave”, “acanhada”, se aproxima dessa forma passiva:

A outra Lavínia, a mansa, tinha cheiro, sabor e pudores diferentes. A Lavínia melancólica. A que às vezes se deixava envolver por uma nuvem de culpa e paranoia. Ficava se achando suja. A que gostava de dizer que era triste em legítima defesa. (AQUINO, 2005, p. 56).

Nesse trecho, Lavínia é descrita como “mansa”, “melancólica”, que se cobria de “culpa” e “paranoia” e “achava-se suja”. A isotopia em torno dessa Lavínia é a da consciência. Distante da atitude dominadora da Lavínia-Shirley, essa Lavínia dita “melancólica”, “puritana” em outra passagem, é a *femme fragile*, que, na relação amorosa, se aproxima de uma passividade. Com base em Fromm (2000), pode-se associá-la à forma passiva da relação simbiótica. Os “pudores”, a “culpa”, o “achar-se suja”, “dizer-se triste por legítima defesa” são marcas de uma moralidade que constitui essa Lavínia e molda sua dependência por submissão. Ela necessita de uma figura que a conduza, seja Cauby, seja Ernani.

Outro conjunto de oposições se coloca em torno da Lavínia dual no que tange ao casamento. A propósito do casamento, Rougemont (1988) faz uma distinção entre o amor dos pagãos e o amor dos cristãos. Se, por um lado “os místicos pagãos sublimavam [o amor] até torná-lo um deus e simultaneamente o consagravam à morte, o cristianismo o restitui à sua ordem e então o santifica pelo casamento” (ROUGEMONT, 1988, p. 57). Sobre o casamento, Rougemont (1988, p. 57) exemplifica com um conselho de Paulo aos Coríntios no qual escreve que “é melhor casar do que viver abrasado”. Embora sob os ditames do matrimônio, Lavínia é casada com um pastor, mas sua dualidade excede a ordem matrimonial. Por um lado, a Lavínia pura conserva seu papel submisso de esposa, respeita ou teme desrespeitar a ordem social da instituição do casamento e a monogamia instituída pelo patriarcado. A Lavínia-Shirley é o oposto, é a amante, a mulher que subverte a ordem social matrimonial e monogâmica a partir do adultério.

Paz (1994, p. 12) afirma que “a imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo”. Nesse viés, observou-se que *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* constitui-se de uma linguagem poetizada, ou melhor, erotizada.

Inserida no realismo de Marçal Aquino, a isotopia do amor se vale da linguagem, engendra um tempo filtrado pelo olhar do “eu” que ama e que erotiza, que metaforiza a amada. Assim, o amor – cujo gênio é Eros – transita nas fronteiras entre si e o erotismo. Mas Lavínia não é só metáfora, é também metonímia a transitar da literatura à fotografia, ao passo que suas imagens em cortes ilustram os flashes de uma câmera: seu corpo surge, à luz de Barthes (1981), como figura, como um significante erótico-amoroso que, sob a forma de uma imagem corpórea metonímica (a nudez, o cheiro, o cabelo, a calcinha), evoca a fixação, a obsessão de quem a deseja. Nas relações simbióticas, a “pura” a “fragile”, e a “Shirley”, a “fatale” se alternam e quem ama Lavínia se perde no seu caos, na sua dualidade.

4 A NARRATIVA AMOROSA E A DIEGESE DA BARBÁRIE

A recepção crítica, em partes, considerou a história de amor de Cauby e Lavínia como simples melodrama a revestir a violenta história da corrida do ouro na Serra Pelada, como se o que importasse no romance fosse a guerra não declarada entre mineradora e garimpeiros. Porém, o contrário mostram-nos alguns aspectos como desnivelamentos narrativos, trocas de narrador, recuos temporais, discursos de personagens, narrativa sumária, descrições, entre outros procedimentos e técnicas de composição da prosa, que confluem para a tessitura da história no discurso. O tema do amor é engendrado nessa tessitura narrativa e, devido a um acontecimento e outro, ou então à leitura adotada, a interpretação pode conduzir a temática do amor ao *status* de melodrama. Se, sem refutar tal possibilidade, o tema amoroso não esboça demasiada significância, motivamo-nos a recapitular o questionamento de Roland Barthes (1971, p. 38): “tudo, no discurso narrativo, é significante, e se não for, se subsistem no sintagma narrativo algumas regiões insignificantes, qual é definitivamente, se assim podemos dizer, a significação dessa insignificância?”.

No montante de abordagens sobre a narrativa, a questão “o que se conta?”, justaposta ao “como se conta?”, constitui o cerne introdutório para a interpretação do texto narrativo, pois toma como objetos a história e o discurso cuja unção encaminha à significação. Mas nesse caminho de relações binárias, difunde-se o conceito de “diegese”, engendrado por Genette (1995, p. 273) em seu *Discurso da narrativa* como o “universo espaço-temporal designado pela narrativa”. Perante tal conceito, Reis e Lopes (1988, p. 27) destacam, em seu revisionismo teórico, que a diegese é “o universo do significado, ‘o mundo possível’ que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história”. Diegese, portanto, equivale ao que é representado e relaciona-se com a mimese, a forma da representação. Lembremos afinal da admissão de Genette (2011, p. 272) de que “mimesis é diegesis”. Sob esse crivo, a diegese abarca o plano conteudístico no qual as personagens, as ações, os espaços, são investidos no fio da narrativa, como elementos da história, de modo a preencherem o conteúdo narrativo, que equivale ao real imagetivamente representado a partir das formas de expressão (linguísticas, narrativas, estilísticas, gramaticais e etc.). Diegese equivale, embora não seja, à própria história. Assim, depreender a diegese equivale a responder “o que se conta?”; depreender o discurso, por sua vez, corresponde ao “como se conta?”.

Em suas *Fronteiras da narrativa*, Genette (2011, p. 282) observa que “o discurso não tem nenhuma pureza a preservar, pois é o modo natural da linguagem, o mais aberto e o mais universal, acolhendo todas as formas”. Para Genette (2011), o discurso defronta-se com a

história, a qual por natureza é pura, simétrica, particular. Na mesma linha de raciocínio, Aguiar e Silva (2007) acrescenta que “a diegese [história] é um *construto topológico*, só adquire existência através do discurso” (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 717, grifos do autor). Logo, mesmo pura e linear, a diegese é apercebida pela pureza assimétrica do discurso.

Contudo, a história, apreendida nas formas do discurso, advém da narração. A história é, nas palavras de Seixo (1995, p. 12), a “organização funcional e sequencial do texto”. Discurso “designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (GENETTE, 1995, p. 23). Narração ou comunicação narrativa “consiste que alguém conte alguma coisa: o ato de narrar em si mesmo” (GENETTE, 1995, p. 24). História, discurso (ou narrativa propriamente dita) e narração constituem as três designações do termo “narrativa” para Genette (1995). Trata-se de “níveis de consideração de um mesmo objeto a que ele [Genette] chama realidade narrativa” (SEIXO, 1995, p. 12). Para Genette (1995), no tripé dessa realidade narrativa, as relações história x discurso consolidam os campos do tempo, desdobrado nas categorias de “ordem”, “duração” e “frequência”, e do modo, enquanto as relações narração x discurso e as relações narração x história consolidam o campo da voz¹². Em síntese, ordem, duração, frequência, modo e voz são as categorias narrativas propostas por Genette (1995).

Só se depreende e se aloca cronologicamente a diegese de acordo com o que Genette (1995, p. 14) cunhou de situação narrativa, entendida como “um tecido de relações estreitas entre o ato narrativo, os seus protagonistas, as suas determinações espaço-temporais, a sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa e etc.”. Mas a situação narrativa acontece na descontinuidade do discurso e não no contínuo cronologicamente determinado da história, uma vez que é propriedade da voz narrativa cujo enunciadador apresenta/enuncia como bem deseja. Uma situação narrativa, portanto, fragmenta-se, destrincha-se no tecido narrativo, é interrompida por outras situações. Somadas – sem o teor assimétrico do discurso – essas interrupções constituem hipoteticamente um todo cronológico ordenado, que à luz de Genette (1995), nos permite traçar os fios narrativos a que compõem, assim como o tempo da narração em que os tais se realizam.

No primeiro plano do romance de Marçal Aquino (2005) é narrada a história de amor de Cauby e Lavínia num vilarejo ambientado pelos conflitos entre garimpeiros e mineradora, o que se equivale a uma segunda história no mesmo plano, amarrada na história principal. Nota-se, pois, que Genette (1995) estrutura, nas relações entre história x narração da categoria

¹² Nesse sentido, Genette (1995) se embasa em e flerta com Todorov (1966), estruturalista búlgaro que concebe três categorias narrativas: tempo, aspecto e modo.

voz, um tempo que é próprio da narração. Em outras palavras, a voz de quem conta (narrador ou eu-narrante) situa-se em uma dada posição temporal com relação à história contada, seja no passado, no futuro ou no presente ou em todas essas formas temporais juntas. Assim, a narração classifica-se, pelas formas temporais em “narração ulterior”, “narração anterior”, “narração simultânea” e “narração intercalada”.

Na segunda história, depreendida do romance de Marçal Aquino (2005), o tempo da narração é ulterior ao da história e a voz narrativa (narrador) é o que Genette (1995) cunhou de autodiegética, pois é Cauby que relata sua própria (auto-) história (diegese). Ao passo que Cauby conta a história de amor, conta também os conflitos violentos do local:

Gostei da cidade, senti que o instinto me mandava ficar ali por uns tempos. Havia eletricidade no ar: a tensão entre os garimpeiros e a mineradora tinha chegado no auge. Alguma coisa estava para acontecer e eu resolvi esperar para ver.
Então Lavínia apareceu.
(AQUINO, 2005, p. 24-25).

Nota-se que ambas as histórias se justapõem no mesmo fio narrativo. Por um lado, o clima de tensão dos conflitos se inicia. Por outro lado, Lavínia aparece na vida de Cauby. Diante dessa rodovia de mão dupla, o fotógrafo prefere esperar. Amarram-se então a diegese da realidade brutalista e a história de amor, evidenciando a função do fotógrafo de elaborar esse nó diegético entre o amor e o realismo. Intensificam-se, assim, os encontros de Cauby e Lavínia, como nos denuncia o narrador, ao fazer uma metáfora à *Belle de Jour* de Buñuel: “Lavínia sempre aparecia na minha casa durante o dia. A bela da tarde.” (AQUINO, 2005, p. 24). Contudo, intensifica-se também a violência do local:

Os cadáveres estavam jogados num monte de lixo. Três caras. Tinham usado munição pesada neles. Principalmente na cabeça. Um negócio feio.
Clica os presuntos aí, o delegado disse. Seis fotos para cada um, entendido?
Dê preferência ao rosto, é pra reconhecimento.
Olhei para os defuntos. E senti enjoo. Protestei:
Porra, cadê o fotógrafo de vocês?
O delegado apontou um dos mortos. Um gordo, em que faltava metade do crânio.
Olha ele ali. Tinha que se meter nessa história dos garimpeiros?
(AQUINO, 2005, p. 30).

Nessa cena, observa-se a brutalidade sedimentada nas imagens empregadas no discurso. Os cadáveres estirados no lixo e os crânios espatifados à bala sob os cliques da máquina fotográfica trazem o que há de mais sórdido da violência: o espetáculo do horror a

céu aberto. A violência, então, excede ao (neo) realismo dos presencistas – na expressão de Schollhammer (2009) – e encaminha-se para um certo (neo) naturalismo. Nesse sentido, Schollhammer (2009, p. 15) ressalta que tanto os escritores, entre os quais Marçal Aquino, que buscaram “uma reinvenção do realismo”, quanto os que se preocuparam com “o estofamento material da vida ordinária em seus detalhes mínimos” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 15) sintetizam duas perspectivas: “de um lado, haveria a brutalidade do realismo marginal, que assume seu desgarramento contemporâneo, e, de outro, a graça dos universos íntimos e sensíveis”. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 15).

A propósito do realismo ou efeito do real, Reuter (2002, p. 52, grifos do autor) observa que “os lugares vão primeiramente *definir a fixação realista ou não realista* da história. Assim, eles podem ancorar a narrativa no real, produzindo a impressão de que refletem o não-texto”. Para Reuter (2002, p. 52, grifos do autor) “os lugares participam, então, com outros procedimentos para a construção do *efeito real* (acreditamos na existência desse universo e chegamos a ‘vê-lo’)”. Por outro lado, Reuter (2002, p. 54) assinala que “os lugares também vão determinar a orientação temática e genérica das narrativas”. Nesse sentido, a espacialidade desenha a realidade (“não-texto”) com uma função figurativa, imagética, que acarreta a tematização de uma cena ou da obra toda.

A arquitetônica espacial do romance de Marçal Aquino (2005) abarca uma realidade diversificada com traços cotidianos de um típico vilarejo amazônico inserido dentro do contexto da corrida do ouro. Incrementado pelo revestimento paisagístico da vida social paraense, esses traços consistem em lugares próprios (rio, mineradora, águas barrentas com dejetos), coisas particulares (barcos, dragas), cenários (interiorano, estilo “faroeste”), grupos sociais (garimpeiros, macroempresários, pistoleiros ou matadores-de-aluguel, prostitutas das zonas garimpeiras, pessoas simples), culturas e costumes (a dança “carimbó”, o prato “maniçoba”, a extração de minérios, a garimpagem, o agasalho do clube do Remo), enfim, elementos próprios da cultura nortista brasileira que desenharam um realismo interiorano diante dos nossos olhos:

As águas barrentas se espalhavam para fora do leito do rio, revirando a vegetação nos barrancos. Sinal de chuva na cabeceira. A draga da mineradora deslizou suavemente rio abaixo, expelindo uma coluna de fumaça preta. Quando passou sob a ponte, o homem em pé na popa me olhou. Era o vigia da embarcação — os garimpeiros haviam incendiado uma das dragas da mineradora uma semana antes. Atravessei a ponte a tempo de vê-lo surgir do outro lado. Ele observava as margens, mantendo um dos braços estendido ao lado do corpo. Segurava uma escopeta.

Ouvi as vozes assim que a draga se afastou. E, logo abaixo da ponte, dois sujeitos se ergueram no meio do capinzal, sujos de lama até a cintura. Um deles, o mais velho, levava uma cartucheira. O outro era um rapazote, quase um menino ainda. Os dois galgaram o barranco aos escorregões. Personagens do faroeste encenado naquele lugar. Lamentei não estar com a câmera. (AQUINO, 2005, p. 68-69).

Assim, o espaço do vilarejo é constitutivo de violência, ou melhor, é o espaço da violência. Nele, homens armados de “escopeta” e “cartucheira” vigiam, acompanham e até mesmo se camuflam no lamaçal para a escolta da draga da mineradora, visando evitar as “tocaiais” dos garimpeiros. O “matagal”, o “barranco”, o “capinzal”, a “margem”, as “águas barrentas”, enfim, são elementos espaciais que desenham o cenário regional, amazônico, onde esse “faroeste encenado” acontece. O vilarejo é também o espaço da peste, isto é, o local empestado pela onda de violência que se alastra com o ápice dos conflitos entre mineradora e garimpeiros. Repulsivo e traumático, o vilarejo é comumente retratado pelo narrador-fotógrafo com certo tom de disforia: “sofrerá num lugar como este” (AQUINO, 2005, p. 11) ou “sou um homem sem medo, o que é bem raro aqui neste lugar” (AQUINO, 2005, p. 22).

Vale ressaltar que a violência decorre da desigualdade do vilarejo paraense, dos mandos e desmandos de uma poderosa mineradora que abate a ferro e a fogo os que se lhe opõem. Somados, o naturalismo da cena descrita e a ideia de violência e desigualdade remetem ao pensamento do filósofo brasileiro Nilo Odalia (1983, p. 31) para quem uma “naturalidade da desigualdade [...] nos tem sido imposta no decorrer da história do homem civilizado”, mas deve, acima de tudo ser compreendida como “condição de estruturas sociais, que passam a reproduzi-la como um fenômeno aparentemente natural”.

Em outras palavras, a violência do local é o resultado da falência do Estado e, em meio a ela, a narrativa amorosa prossegue mesmo assim. Enquanto o clima de tensão se inflama, Cauby e Lavínia se amam e, desta vez, com mais frequência: “Passávamos muito tempo juntos na minha casa. Um refúgio na tormenta (os garimpeiros estavam tocaiando os funcionários da mineradora)” (AQUINO, 2005, p. 51). Nessa bifurcação desenhada entre o refúgio e a tormenta, o amor e a violência, a gradação é a figura retórica que une ambas as histórias e, enquanto no espaço do vilarejo, que é externo, aberto e público, predominava a violência, a casa de Cauby, que é um espaço interno, fechado e privado, era o abrigo que afugentava o fotógrafo e a amada ao amor, isto é, um espaço libertador onde o íntimo ecoa. Se o clima de tensão dos violentos conflitos do local se desenvolve, paralelamente acentua-se a frequência dos encontros de Cauby e Lavínia, a ponto de ambas as histórias se amarrarem:

Fico sozinho na varanda, pensando em Guido Girardi: sua rendição, de certa maneira, encerra um ciclo de brutalidade iniciado com a morte de Chang. Estava no ar, pronto para explodir, faltava só alguém acender o estopim. E o assassinato do chinês, a quem metade da cidade odiava por dever-lhe dinheiro e a outra metade gostaria de esfolar por conta de seus folguedos com meninos, serviu de mote. Atiçou as feras. Eu e Lavínia fomos tragados por esse turbilhão. (AQUINO, 2005, p. 150).

Enquanto na cidade, tramava-se a morte de Chang, Cauby e Lavínia se amavam em uma praia artificial da região (AQUINO, 2005, p. 152-155). Cauby, porém, já havia contado à Lavínia sua decisão: “eu tinha decidido voltar para São Paulo, o passeio era nossa despedida. Nosso *unhappy-end*.” (AQUINO, 2005, p. 153). Assim, o fim do relacionamento do casal ocorre paralelamente com o fim da caça a Guido Girardi, o assassino de Chang. Mas o que assinala o auge da tensão é o assassinato do marido de Lavínia, o pastor Ernani aclamado pelas minorias como santo. Paralelamente, Lavínia, grávida de Cauby, é internada no hospício e o fotógrafo é vítima de um linchamento por se envolver com ela e ser suspeito de assassinar o marido traído. O turbilhão da violência envolve Cauby e Lavínia, de modo que se tem o fim da narrativa: a história de amor do casal, a vida de Ernani, a memória de Lavínia, o fruto do casal (o filho), a vida material de Cauby aleijado, enfim, os elementos resultantes do jogo amoroso, tomados pela barbárie, entram em um clímax no término do enredo.

Desenvolvida gradualmente com a história de amor proibido na tensão do romance, a “peste” ou a “besta” (barbárie para nós) a que alude Cauby consiste no ápice da violência generalizada: a hecatombe dos garimpeiros por parte da mineradora, o contra-ataque à base de fogo por parte da população, a morte de Ernani, a suspeita sobre e a prisão de Cauby, o linchamento do fotógrafo e as sequelas resultantes, o sumiço de Lavínia decorrente da internação, a perda do filho do casal, enfim, todos os atos de violência que constituem essa diegese da barbárie, revolvem-se e, como um “turbilhão”, trazem a narrativa amorosa.

Lembre-mos da definição de Leenhardt (1990, p. 14), para quem a violência “é o termo que aplicamos para designar na sociedade, fenômenos que se destacam do deslocamento da consciência coletiva”. Nesse sentido, Leenhardt (1990, p. 14) observa que toda “violência nasce onde não há acordo sobre regras e princípios, onde se apaga a ideia de corpo social, com tudo que a metáfora orgânica implica na ordem do simbolismo da interdependência do direito e das liberdades, dos teres e dos deveres”.

Já Pellegrini (2008, p. 16) ressalta que “a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social”. Pellegrini (2008, p. 15) também aponta que, em obras

recentes como *Cidade de Deus* de Paulo Lins e *Estação Carandiru* de Dráuzio Varella, entre outras, é “como se a dramatização do princípio da violência passasse a ser a diretriz principal da organização formal, com seu caráter inarredável e obsceno, subsumindo tempos e espaços, personagens e situações”.

O cenário de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* é ambientado pela violência e, em seus espaços, eclode a tensão. O linchamento de Cauby, a morte de Chang, os gritos de liberdade para o justiceiro Guido Girardi e os incêndios provocados pela turba do local atestam a falta de conjuntura da ideia de “corpo social” de que fala Leenhardt. Sem a consciência coletiva, sem regras e princípios que regem o homem civilizado, não há corpo social, há a generalização, a barbárie e, assim, agem as pessoas desse meio.

A violência então surge como “diretriz principal” – mas não única da narrativa – e o seu teor “inarredável” é perceptível: é impossível arredar-se dela e a ela está o amor intrinsecamente preso, assim como os protagonistas, o tempo, o espaço, as situações, como observa Pellegrini. Isto se deve pela própria realidade social representada, uma vez que, no território desumanizado do Brasil interiorano, que se funda nas raízes da violência, as pessoas são capazes de responderem à moda da casa a um relacionamento extraconjugal – Cauby e Lavínia – que promove o possível assassinato de um líder popular.

Entretanto, Marçal Aquino (2005) não elabora apenas um discurso frio em decorrência da violência; do contrário, utiliza-se da natureza amorosa também. Construído apenas sob os signos da tensão, o romance penderia para a diegese (história) da barbárie e o tema do amor seria anulado das formas narrativas. Então, para amarrar as relações entre as histórias narradas em primeiro plano e focar a linha principal da narrativa – a história de Cauby e Lavínia –, Marçal Aquino (2005) constrói um universo diegético voltado para Eros. Ora a violência vigora na vida social desumanizada que é expressa verbo-ideologicamente no romance rumo a uma barbárie, ora o amor humanizador, mas dito “proibido”, se desenlaça em pleno território rumo ao antitético destino trágico dos amantes. Eis a dualidade do mundo e, por essa razão do romance contemporâneo à ótica de Agamben (2009): enxergar a luz onde há escuridão implica enxergar amor onde há desolação.

A dicotomia amor x violência, enredada pela mimese no discurso, constitui não só as histórias como também o teor impregnado por ela no romance. Com base na ideia de “organização formal” de Pellegrini (2008), a violência estrutura os elementos da narrativa, isto é, da linguagem, e dela se obtém uma linguagem própria, que é a linguagem da violência, com uma atmosfera sobrecarregada na diegese. Na esteira da isotopia da violência, a isotopia do amor, com a qual baseamos em Morin (2005), também produz uma atmosfera, que é

marcada pelo que Bataille (1987) chamou de erotismo e Paz (1994) nos mostrou com tese da suscetibilidade do erótico à metaforização, à poetização. Ora, se a violência e o amor até as últimas consequências guiam os acontecimentos à tensão narrativa, ao passo que o amor engendra a poesia da vida, compreende-se que tal paradoxo estabelece uma dupla polaridade. Trata-se da tensão violência x poesia que, magistralmente manuseada por Marçal Aquino (2005) refina uma diegese gradualmente rarefeita.

Na dissimetria do seu discurso, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* constitui-se de várias histórias e situações enredadas a partir de tempos de narração distintos e que são interpeladas também por historietas ou situações narrativas reduzidas. Emparelhadas na pureza da história sem a forma de expressão, as situações narrativas solidificam por completo a diegese, mas na fragmentação do discurso, constituem um emaranhado narrativo com um fio condutor principal (a história de amor de Cauby e Lavínia) repleto de ramificações (outras histórias) secundárias, terciárias e etc.

A diegese da barbárie imiscui-se na narrativa amorosa de Cauby e Lavínia, mas, por trás de ambas, há outra situação narrativa, outro tempo da narração que se intercala no fio condutor da narrativa amorosa. Trata-se, pois, de uma situação narrativa que ancora em muitas das vezes as demais histórias: o tempo da enunciação de Cauby, o narrador. Nela, a narração é simultânea à história, pois é o tempo presente em que se situa o fotógrafo que, já vítima da violência generalizada do local – da qual resultam sua surdez, sua cegueira, suas demais sequelas –, aguarda por Lavínia, estando à varanda da pensão, com Altino, o Garoto e dona Jane:

Eu me sirvo de café e ofereço ao careca. Ele dobra o jornal e sorri, satisfeito com a deferência. E se aproxima, arrastando uma das pernas, e eu confirmo: derrame. É um bom sujeito, no fundo. Só precisa de um pouco de atenção. Quando me vê erguer a xícara em sua direção, o menino se levanta do degrau e sirvo café para ele também. Bebemos em silêncio. Ouço a voz de dona Jane: ela recita o regulamento da pensão para o homem que acabou de chegar, enquanto sobem a escada para o segundo andar: não é permitido receber visitas femininas depois das dez da noite.
(AQUINO, 2005, p. 23).

De situações análogas a essa, à varanda da pensão, originam-se descrições e menções astrológicas, climáticas, supersticiosas, como comentários avulsos, que predizem, ao longo do romance, o destino trágico do casal:

Hoje, a lua está transitando por sua casa astrológica favorita. Câncer. Uma criança nascida neste dia terá personalidade calma e cordata. Gente boa, portanto. Sofrerá num lugar como este.

Sopra uma brisa vinda do rio e a noite está silenciosa e com cheiro de dama-da-noite tão intenso que chega a ser enjoativo. Faz calor ainda. À tarde, vi pássaros voando em formação rumo ao norte. Não demora e teremos frio. Menos aqui, claro.

(AQUINO, 2005, p. 11).

Nessa passagem, a descrição astrológica traz a figura da criança, que é uma menção ao filho de Cauby e Lavínia inconsequentemente abortado durante a internação da mãe. O comentário climático associa o clima natural ao clima dos homens, natureza à cultura numa harmonia e a frase “menos aqui, claro” (AQUINO, 2005, p. 11) é polissêmico, pois no local, além do traço característico da alta temperatura paraense, há o clima de guerra, de tensão ainda a ser narrado e por isso a ideia de “calor”. Nessa inferência pronunciada por Cauby, o tempo da narração é anterior ao da história e a função decorrente é a de antever os acontecimentos da história a ser narrada, como se os destinos das personagens estivessem escritos no mover dos astros:

Tínhamos falado da perfeita noção de felicidade dos animais defendida pelo grande Konrad Lorenz (1903-1989)¹³, que ela não conhecia. Como chegamos a isso? Lavínia perguntou se eu achava que Zacarias era feliz vivendo num cantinho cimentado do quintal (esse era o grau de loucura que se instaurava quando estávamos um perto do outro). Tínhamos falado também de astrologia. Sabíamos que, naquele dia, a Lua visitava a conjunção Marte e Urano, favorecendo as transformações. Algo iria ser posto em marcha. Algo grande, descontrolado. (AQUINO, 2005, p. 38).

Outra vez a astrologia tematiza-se no romance, agora na narrativa amorosa propriamente dita. O movimento lunar é descrito como potência transformadora dos corpos sublunares (os homens, Cauby, Lavínia). O presságio da transformação envolve “algo descontrolado”, no caso a “peste”, a “barbárie” no vilarejo paraense. À voz do narrador Cauby, é como se o mover dos astros movesse o destino dos protagonistas:

A lua estava fora de curso. O vento da peste soprava com força. Uma prostituta esfaqueara um cliente no Grelo de Ouro. Um lote de bananas de dinamite havia desaparecido do paiol da mineradora. Cartazes nos postes pediam informação de gente sumida, crianças inclusive. Até os animais pareciam inquietos: havia um surto de raiva na região, vira-latas suspeitos eram perseguidos e mortos a pauladas e incinerados. Diziam que a mineradora tinha importado uns caras ruins da Paraíba, para usá-los no

¹³ Zoólogo, etólogo e ornitólogo austríaco, prêmio Nobel em Fisiologia em 1973.

extermínio do pessoal do sindicato que se refugiara na mata. Diziam também que o Exército não ia demorar a intervir. E existia ainda o boato de que uma grande matança estava para começar. Falava até que circulava uma lista com nomes marcados. (AQUINO, 2005, p. 190).

Nesse trecho, o comentário climático e astrológico produz o clima de tensão, que envolve o vilarejo e, conseqüentemente, Cauby e Lavínia, pressagiando a barbárie que envolverá os protagonistas ao final da narrativa. Assim, o destino figurativiza-se mais uma vez determinado pelo mover dos astros. Lembremos que o destino é a “ação necessitante que a ordem do mundo exerce sobre cada um de seus seres singulares” (ABBAGNANO, 2007, p. 243). Já a astrologia é a “crença na influência dos movimentos dos astros sobre o destino dos homens e ciência, ou pretensa ciência fundada nessa crença” (ABBAGNANO, 2007, p. 86). A imagem do soprar do vento não traz mais o cheiro da dama-da-noite e sim o sinal da peste, da barbárie, e a lua não transita em nenhuma casa, está fora do seu percurso. Lembremos, ainda em termos de astrologia, que os “movimentos [celestes] são os que determinam os eventos do mundo sublunar e, portanto, do mundo humano; o seu conhecimento torna possível a previsão destes últimos” (ABBAGNANO, 2007, p. 86). Logo, o movimento lunar, fora de seu curso, antevê a “peste”, a qual só tomamos conhecimento no final do romance. Eis o resumo dela:

Naquela tarde, enquanto um bando de devotos da igreja me apedrejava num terreno baldio nos arrabaldes da cidade, num acampamento no meio do mato eram encontrados os corpos de cinco garimpeiros que andavam sumidos. Tinham sido chacinados. Os parentes e amigos trouxeram os cadáveres para a cidade, exibiram em praça pública. O fedor de decomposição empestou tudo e perfumou a revolta geral. Houve ataques contra a mineradora, que reagiu com sua matilha de jagunços, em confrontos que, é óbvio, dada a disparidade de armamento e, digamos, de know-how dos envolvidos, só deixaram baixas nas fileiras da comunidade. Isso aumentou ainda mais o ódio. Os ataques contra a mineradora recomeçaram e vararam a madrugada. Puseram fogo numa draga. E depois no escritório e nos alojamentos da empresa. Também surgiram focos de incêndio em outras partes da cidade — gente aproveitando a temperatura da hora para dirimir rixas antigas. O saldo da batalha, depois que o Exército interveio e acalmou os ânimos: oito mortos (treze, contando os garimpeiros chacinados), entre os quais um garoto de dez anos, e um número incerto de feridos, sem contar os desaparecidos — muita gente fugiu da cidade. (AQUINO, 2005, p. 213).

Essa estrutura, com o fio narrativo tensionado, o final infeliz e os presságios desse final, é similar à estrutura da tragédia, como apontou Lara (2014). *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* apresenta o destino (*daímôn*) trágico do casal, de forma proximal a de uma tragédia como *Édipo Rei*, que, sem saber, assassina o próprio pai, o rei Laio, e casa-se com a própria mãe, Jocasta, com quem tem quatro filhos, herdando o trono de

Tebas. Pragas desabam sobre a cidade e, após, descobrir que era assassino e incestuoso, Édipo cega-se com as próprias mãos, enquanto Jocasta se enforca. Além disso, em *Édipo Rei*, o Oráculo de Delfos já havia pressagiado o destino trágico que envolvia Tebas. Na história de Lavínia e Cauby, o enredo é parecido: se Édipo se cega e tem os pés furados por pregos, Cauby termina parcialmente cego e manco de um dos pés; se Tebas devasta-se sob pragas, o vilarejo paraense devasta-se em chamas; se há os presságios do Oráculo de Delfos ao rei Laio, há os presságios do fotógrafo ao leitor; se Laio é assassinado, Ernani também o é; e se Jocasta se suicida, Lavínia perde toda sua memória.

Outro aspecto preso ao tempo da enunciação de Cauby é a presença do trauma, que ancora a abertura de muitos capítulos do romance. Linchado pelo povo irritadiço e desorientado, Cauby nos denuncia os flashes que entrecortam sua memória:

Não adianta explicar. Você não vai entender. Às vezes, como num sonho, vejo o dia da minha morte. É uma coisa meio espírita, um flash. E, embora a mulher não apareça, sei que é por causa dela que estão me matando. E tenho tempo de saber que não me deixa infeliz o desfecho da nossa história. Terá valido a pena. (AQUINO, 2005, p. 11).

Aqui o realismo é traumático. A propósito, Hal Foster (2014, p. 127) aponta que a psicanálise freudiana subentendia uma necessidade de se “repetir um acontecimento traumático (em ações, sonhos, imagens) para integrá-lo a uma economia psíquica, de ordem simbólica”, mas que, nesse realismo traumático, advindo do fotorrealismo, “as repetições [...] não são restauradoras nesse sentido, não têm nada a ver com o controle do trauma” (FOSTER, 2014, p. 127). Pelo contrário, as repetições, como as de *Death in America*, de Andy Warhol, que restauram, controlam, amenizam, não se associam na arte contemporânea à “paciente libertação do objeto no luto, indicam uma fixação obsessiva no objeto na melancolia” (FOSTER, 2014, p. 127). Então, o realismo pintado por Cauby é traumático porque, no sentido apelado por Hal Foster (2014) e reforçado por Schollhammer (2016, p. 16), “a representação (impossível) do trauma criava efeitos de um real fortemente subversivo para a estabilidade simbólica do que se reconhece como realidade”. Nesse sentido, a imagem recuperada é a repetição do trauma representado, submerso na instância do real no conceito trazido por Hal Foster (2014), ao passo que o objeto representado, a amada Lavínia, mergulha nessa imagem. Porém, Cauby ironicamente está feliz: mesmo inocentemente preso e linchado, cego, surdo e manco, ele não perdeu de um todo seu objeto amoroso e Lavínia aparece indiretamente nos flashes. Estes se repetem ao longo do romance:

Estou andando pela rua e me aproximo de um estranho que, sem mais nem menos, saca um estilete comprido e começa a me golpear na barriga. Sinto a dor, ouço o sujeito dizer entredentes:

Pra você aprender a não folgar com a mulher dos outros.

Um sonho, claro. Apenas um sonho que tive. A coisa não acontecerá desse jeito. É improvável.

(AQUINO, 2005, p. 63).

Genette (1995) lança um olhar para a frequência narrativa, que abrange a recorrência dos acontecimentos da história no discurso; acontecimentos esses aparentemente idênticos ou, no mínimo semelhantes entre si. Em quesito de frequência, pode-se contar uma vez no discurso aquilo que se passou uma vez na história em termos de narrativa singulativa (representada pela fórmula 1N/1H). Pode-se também contar n vezes no discurso aquilo que se passou n vezes na história, tratando-se de singulativo-anafórico (ilustrado sob a fórmula nN/nH). Pode-se ainda contar n vezes no discurso aquilo que se passou uma vez na história, sendo um caso de narrativa repetitiva (esquematizada pela fórmula $nN/1H$). Por fim, pode-se contar uma única vez (ou numa única vez) no discurso aquilo que se passou n vezes na história, correspondendo a uma narrativa iterativa (simbolicamente representada pela fórmula $1N/nH$) marcada pelo aspecto imperfeito do verbo cuja função é descritiva ou explicativa. Porém, em termos de frequência – principalmente em torno do iterativo, há sempre uma silepse, uma variante de formas (no caso, gramaticais) cujos elementos (no caso da frequência, o advérbio de tempo) expressam-se a partir de certo grau de parentesco espacial, temático, geográfico (no caso, temporal, ex.: diariamente = todos os dias) e etc.

Em termos de coerência narrativa, a imagem do trauma em Marçal Aquino (2005) é uma situação narrativa que conduz a um determinado efeito de sentido. Por si só, o leitor não possui o acesso ao trauma, nem à sua representação que é o linchamento na barbárie, na “peste”, pois Cauby o esconde até o término da narrativa. Além disso, a imagem do trauma, cuja representação ocorre apenas uma vez na história, é recorrente no discurso com a presença da “mulher que não aparece”, “a mulher dos outros”, que é Lavínia. Essa é a imagem que retorna do trauma sob a forma de silepse. Nesse sentido, há no ritmo frequentativo do discurso, a narrativa repetitiva aludida por Genette (1995), como a possibilidade de se contar n vezes no discurso aquilo que se passou uma vez na história. É a narrativa repetitiva do trauma, com o mistério por trás dos flashes traumáticos do fotógrafo e a presença de uma mulher neles, que estabelece uma tensão na história de amor a ser narrada, imiscuindo-se nela a partir da atmosfera do medo, da violência, do pesadelo.

Em síntese, a narrativa amorosa de Cauby e Lavínia desenha-se em primeiro plano com uma segunda história: a diegese da barbárie retratada pela violência generalizada de um território abandonado pelo Poder Público aos poderosos. A violência, entendida como elemento da realidade social brasileira, serve de pano de fundo para a narrativa amorosa num clima conflituoso. Mas esse pano se revolve e a amarra. Cabe ao tempo da enunciação de Cauby guiar o entrelaçamento das duas histórias: o narrador-fotógrafo ata ambas as histórias. Entretanto, inserem-se comentários e descrições do clima e dos astros que pressagiam o destino do casal na trama amorosa. O destino trágico no plano do conteúdo reflete o plano da expressão, em modo que a narrativa assemelha-se estruturalmente à tragédia. Implicam-se também, na narrativa, curtos flashes traumáticos da memória do fotógrafo que incrementam, a partir da repetição, um efeito de tensão no romance. Assim, Marçal Aquino (2005) adensa a natureza tensiva do romance usando-se da predição, da crença, do trauma e do mistério para jogar com o leitor ao longo da narrativa amorosa.

4.1 Eros sucumbe Ágape e Philia

Uma vez traçado “o quê?” (história) e “como?” (discurso) se conta, resta-nos conhecer quem está por traz da narrativa, ou “quem conta?”. Pela logicidade, o objeto dessa pergunta é o narrador, visto que “somente o narrador narra, ou seja: enuncia a linguagem que cabe qualificar de narrativa” (BAL, 1990, p. 126, tradução nossa)¹⁴, ou melhor, é ele que organiza os eventos da história em discurso, seleciona-os intencionalmente, filtra-os com a sua consciência, interfere com sua ideologia. Isto decorre pelo que Aguiar e Silva (2007) denominou de *função de representação*, na qual cabe ao narrador “produzir intratextualmente o universo diegético – personagens, eventos, etc.” (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 759); e de *função de organização e controle* das estruturas do texto narrativo, quer a nível tópico (microestruturas), quer a nível transtópico (macroestruturas)” (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 759, grifos do autor).

A propósito do narrador, Genette (1995) estruturou no campo da voz narrativa, os níveis narrativos e a categoria de pessoa. No âmbito dos níveis narrativos, denomina-se extradiegético o nível narrativo cujo narrador situa-se fora da narrativa que relata, como nos tradicionais romances de terceira pessoa que predominaram no séc. XIX. Por outro lado,

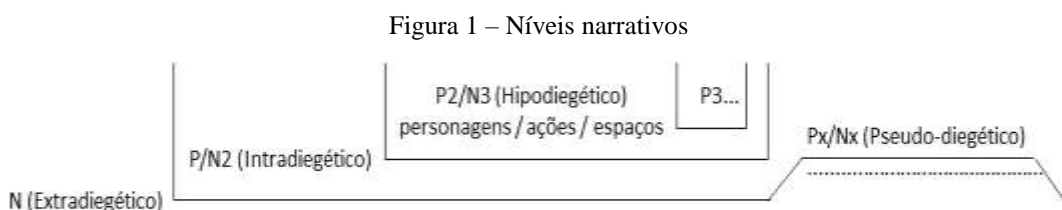
¹⁴ “[...] sólo el narrador narra, o sea: enuncia lenguaje que cabe calificar de narrativo [...]”. (BAL, 1990, p. 126).

denomina-se intradiegético ou diegético o nível narrativo cujo narrador situa-se dentro da narrativa que relata, como nos romances de primeira pessoa.

Há também um nível, denominado metadiegético, quando o narrador delega a voz para outra personagem relatar uma narrativa em segundo grau: a metadiegeese com função explicativa, temática ou até mesmo diegética. Genette (1995), contudo, observa que, na passagem de um nível a outro, se não se respeita as leis da narração, tratar-se-á de uma transgressão ao código, isto é, “uma forma inversa (e extrema) da figura narrativa a que os clássicos chamavam de *metalepse do autor*” (GENETTE, 1995, p. 233, grifos do autor), quando se tem “toda a intrusão do narrador ou do narratário extradiegético no universo diegético (ou de personagens diegéticas no universo metadiegético, etc.) ou inversamente” (GENETTE, 1995, p. 234), de modo que o conjunto dessas transgressões constitui a *metalepse narrativa*.

Um tipo peculiar de metadiegético é o *metadiegético reduzido* ou *pseudo-diegético* que “consiste em contar como diegético, ao mesmo nível narrativo que o contexto, aquilo que todavia se apresentou (ou que facilmente se deixa adivinhar) como metadiegético no seu princípio ou, se preferir, na sua origem” (GENETTE, 1995, p. 235). Aqui o herói-narrador intradiegético delega a voz para a personagem metadiegética a princípio, mas depois a toma para si, reduzindo o metadiegético ao seu proveito.

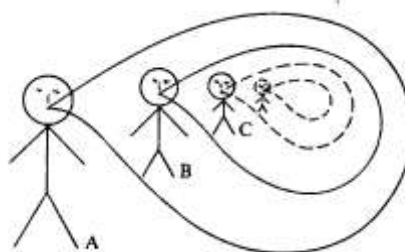
Ainda em termos de nível narrativo, adverte-se, contudo, que “não se confundirá o carácter extradiegético com a existência histórica real, nem o carácter intradiegético (ou mesmo metadiegético) com a ficção” (GENETTE, 1995, p. 228-229). Além disso, poder-se-ia esboçar esquematicamente numa súmula a estrutura dos níveis narrativos justapondo-os em degraus:



Fonte: Reis e Lopes (1988, p. 125-135, modificado).

Em seu *Novo discurso da narrativa*, Genette (1998) ilustra muito bem a hierarquia dos níveis narrativos. O extradiegético A situa-se fora da diegeese e delega a voz ao intradiegético B que, dentro da diegeese, delega a voz ao metadiegético C e etc.:

Figura 2 – Níveis narrativos



Fonte: Genette (1998, p. 58).

A propósito da *categoria de pessoa*, Genette (1995) refuta conceitos como narrador de primeira pessoa e narrador de terceira pessoa, identificáveis gramaticalmente pela marcação “eu/ele” no discurso e adverte que “a escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas consequência)” (GENETTE, 1995, p. 243). Independentemente do emprego da pessoa do verbo no discurso, o *estatuto do narrador* define-se pelas relações entre narrador x história e pelo nível narrativo em que se aloca a voz. Da relação narrador x história resultam o narrador *heterodiegético* que conta a história de outrem e o narrador *homodiegético* ou ainda *autodiegético* que conta a própria. Mas tanto o heterodiegético, quanto o homodiegético definem-se pelo seu nível extra- ou intradiegético na instância narrativa:

Tabela 1 – Estatuto do narrador

Relação \ Nível	<i>Extradiegético</i>	<i>Intradiegético</i>
<i>Heterodiegética</i>	<ul style="list-style-type: none"> – 3ª pessoa, “ele”, anônimo – onisciente, demiurgo – conta a história de outro 	<ul style="list-style-type: none"> – 1ª pessoa, “eu”, personagem – testemunha, observador – conta a história de outro
<i>Homodiegética</i>	<ul style="list-style-type: none"> – 3ª pessoa, “ele”, anônimo – observador – conta a própria história 	<ul style="list-style-type: none"> – 1ª pessoa, “eu”, protagonista – autobiográfico – conta a própria história

Fonte: baseado em Genette (1995, p. 247)

Se, em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, várias histórias se difundem no discurso, um multiplicar de vozes integra a estrutura narrativa, de modo que a diegese destrincha-se a partir de perspectivas de enunciadores diferentes, mas que, somadas, solidificam o enredo labiríntico. As várias histórias, portanto, são enunciadas pelas várias vozes que tramitam na instância narrativa e desdobram-se a partir de níveis de fala hierarquicamente organizados. Sublinha-se, contudo, que a voz narrativa enuncia os eventos a partir e movimentos narrativos, que expressam a duração ou velocidade do discurso, seu ritmo, além da ordem, conforme sublinha Genette (1995).

A “duração” ou “velocidade” abrange a mensuração do ritmo do discurso a partir da relação entre a duração da história, medida em anos, meses, dias, etc., e a extensão do texto medida em páginas, linhas, caracteres, etc. seja por uma hipotética igualdade (isocronia) ou por uma desigualdade (anisocronia) entre história e extensão, estabelecendo movimentos narrativos (a pausa, a elipse, o sumário, a cena). Na pausa, o texto narrativo prossegue para uma descrição (pausa descritiva) ou digressão (pausa digressiva), a história cessa e é infinitamente menor que o tempo da narrativa (fórmula: $TN = n$, $TH = 0$. Logo: $TN \infty > TH$). Na elipse, há a omissão de informações no texto, o tempo da narrativa é nulo e infinitamente menor que o tempo da história ($TN = 0$, $TH = n$. Logo: $TN < \infty TH$). No sumário ou narrativa sumária, há um resumo das informações e, nele, o tempo da narrativa é menor que o da história, pois esta é resumida, acelerada ($TN < TH$). Na cena, há uma encenação em que o tempo da narrativa e o tempo do discurso são equipolentes ($TN=TH$), podendo ela ser cena dramática, com diálogos que encenam um teatro, ou cena típica “em que a ação se apaga quase completamente, em proveito da caracterização psicológica e social” (GENETTE, 1995, p. 111). Pausa e cena são figuras de expansão, sumário e elipse figuras de condensação; pausa e cena se justapõem; sumário e cena se opõem.

No que tange à “ordem”, Genette (1995) adverte que “a narrativa é uma sequência duas vezes temporal... há o tempo da coisa-contada [tempo da história] e o tempo da narrativa”. O tempo da história (TH) é linear, cronológico, simétrico; situa-se no plano da diegese. O tempo da narrativa (TN) é sinuoso, a-cronológico, assimétrico; condiz com o aparecimento dos acontecimentos/eventos narrativos (evento A, B, C...) e suas posições cronológicas (posição 1, 2, 3...) dispostos em uma ordem no texto (A3, B1, C2..., por exemplo). A “ordem” é a disposição desses eventos no texto, quer seja por concordância (acronia), que prediz um hipotético estado de equivalência (grau zero) entre história e discurso, quer seja por discordância (anacronia) dos eventos com avanços para o futuro (prolepse, antecipação, flashforward) ou com recuos para o passado (analepse, retrospectiva ou flashback), desdobrando-se de outra narrativa no presente diegético (narrativa primeira) e possuindo uma duração temporal (amplitude) e uma distância limítrofe (alcance). Na ordem, há também os processos *in medias res*, quando a narrativa inicia com os acontecimentos em andamento, e *in ultimas res*, quando a narrativa inicia com os eventos já ocorridos.

Como nível mais distante da narrativa, o extradiegético predomina na segunda parte do romance de Marçal Aquino (2005), intitulada “Carne-viva”. Nela, o autor constrói uma narrativa pautada na coerência lógica da comunicação. O narrador em primeira pessoa Cauby é limitado apenas às experiências que mantém como personagem inserido na história e o seu

conhecimento advém do que observou, fotografou, ouviu, conviveu. A economia narrativa exige então uma voz demiurga, mas também intrusa que possibilite explorar os fatos mais distantes, o íntimo das personagens, enfim, tudo o que o narrador Cauby desconhece e, por esta razão, não pode narrar. Assim, “Carne-viva” se equivale a um longo adendo anacrônico extradiegético para unir o passado das personagens – impossível de ser narrado por uma personagem no nível intradiegético – preenchendo os vazios que este nível deixara na narrativa.

Equivalente ao que Brooks e Warren (1959, p. 660) chamaram de “autor onisciente” e ao que Friedman (2002, p. 2002) concebeu como “autor onisciente intruso”, o narrador extradiegético-heterodiegético de “Carne-viva” apresenta, através de três capítulos, o passado de Ernani, a história de amor de Ernani e Lavínia e o passado de Lavínia. Quanto a esses capítulos, alocamos cronologicamente para entender a função do extradiegético.

No terceiro capítulo de “Carne-viva”, a voz extradiegética expõe, a partir de analepses longas com cortes elípticos sutis em narrativa sumária, todo o passado da misteriosa Lavínia, começando pelo nascimento da protagonista: “Lavínia não passava de um fardo de seis semanas na barriga da mãe quando seu pai foi embora” (AQUINO, 2005, p. 117). E assim a história de Lavínia se desenvolve. Alcoolatra, “a mãe fazia faxina em residências, mas nem sempre estava em forma para trabalhar por causa da bebida” (AQUINO, 2005, p. 117). Sob o auxílio da avó materna, a pessoa que mais amou, Lavínia teve uma infância marcada por “tempos difíceis, de muita pobreza, de fome e humilhação” (AQUINO, 2005, p. 117). Com o novo namorado da mãe, o álcool e a violência se intensificaram na vida de Lavínia: “Trepavam, bebiam e discutiam e se ofendiam, tudo em excesso” (AQUINO, 2005, p. 119). Seus irmãos, “ambos se drogavam. E Lavínia aderiu com fervor. Ajudava a suportar o que acontecia à sua volta” (AQUINO, 2005, p. 119). Os fatos mais marcantes na adolescência de Lavínia, contudo, foram os abusos sexuais (os toques) sofridos: “O padrasto deslizou a mão pelo corpo dela, apalpou por cima do pijama curvas mal delineadas e contornos que ainda se formavam [...] Foi rápido. Ofegante. Doloroso” (AQUINO, 2005, p. 122). E quando Lavínia denunciou o padrasto à mãe, escutou: “Por que você não arranja um homem e deixa o meu em paz, hein?” (AQUINO, 2005, p. 122). Desprezada pela mãe, Lavínia sofreu vários abusos (toques) do padrasto alcoolatra e, por fim, o estupro em que o padrasto “arrancou as roupas dela, espancou-a quando ela mordeu seu braço, e a teve na marra. Violou-a” (AQUINO, 2005, p. 124). Lavínia então “fugiu de casa no dia seguinte. Em definitivo.” (AQUINO, 2005, p. 124).

A história de Lavínia prossegue na voz extradiegética, preenchida de elipses e sumários que aceleram a diegese. Em Guarapari, Lavínia conheceu várias garotas marginalizadas, sobreviveu sem dificuldades, passava os dias drogada e “chegou a participar de festas de embalo com uns playboys” (AQUINO, 2005, p. 124). Em Vitória, “aprendeu nas ruas a roubar, a bater e a apanhar, a correr da polícia” (AQUINO, 2005, p. 125). Enturmada com moleques viciados em crack, foi internada várias vezes, mas fugiu. Logo, “o vício da rua era mais forte. Ali, foi sacaneada e sacaneou, aprendeu tudo que tinha de aprender, esqueceu o que deu para esquecer. E virou mulher.” (AQUINO, 2005, p. 125). Aos dezoito anos, Lavínia participou de um projeto de reintegração social e se inscreveu em um curso de fotografia, passando a seguir homens mais velhos nas ruas sem que percebessem, “brincava de imaginar que podia ser seu pai. [...] mas seu pai estava morto e enterrado havia anos” (AQUINO, 2005, p. 126). Nessas brincadeiras de fotografar, foi então convidada para um drink por Alfredo, um velho endinheirado, refinado, metido a sedutor, pai de dois filhos e que mantinha um casamento de aparência. Lavínia passou a morar em um apartamento à custa de Alfredo e mantiveram um relacionamento que terminou em uma briga. Retirada do apartamento e, com o cachê pago em forma de recompensa, Lavínia mudou-se para uma pensão, onde “uma de suas companheiras de quarto fazia programas em boates e ela entrou nessa quando a situação apertou” (AQUINO, 2005, p. 130).

Mas se a voz extradiegética busca, no terceiro capítulo de “Carne-viva”, a construção identitária da protagonista através de um retorno ao passado dela, nos dois capítulos anteriores, o foco é a história de Ernani e o relacionamento do pastor com Lavínia. Munido do espírito santo, apregoa a palavra de Deus e é incumbido de inaugurar uma igreja. Estressado com o andamento da construção da igreja, o pastor janta sozinho e saúda os cinquenta e nove anos que sua falecida esposa, Ieda, faria. É nessa mesma noite, caminhando, que Ernani conhece Lavínia: “Ernani achou bonita a mulher, uma das que tocaiavam clientes de um jeito dissimulado nas imediações do hotel. Gostou dos olhos escuros, pareciam misteriosos, ancestrais. Tudo poesia da cabeça daquele servo de Deus” (AQUINO, 2005, p. 85).

Entusiasmado, ou melhor, catatonizado por Lavínia, o pastor decide ensinar-lhe a palavra de Deus, salvar-lhe do mal das ruas de Vitória e, para isso, a convida para acompanhá-lo ao hotel. Lavínia julga se tratar de mais um programa, mas o pastor apregoa os ensinamentos cristãos e, no decorrer dos encontros, “mexeu com a cabeça de Lavínia” (AQUINO, 2005, p. 91). Aos olhos de Lavínia, com as pregações, Ernani “se entregava com tanto ardor àquilo que acabou por emocioná-la. Provocou uma catarse: Lavínia caiu no choro e o pastor a acolheu num abraço” (AQUINO, 2005, p. 92).

O Ágape ou amor cristão é o sentimento nutrido por Ernani e que alimenta Lavínia, convertendo-a a cada dia. Notemos o Ágape em Lavínia na cena em que ela, após se drogar com anfetamina, segue de ônibus para o hotel, onde se hospeda o pastor:

A droga bateu quando Lavínia estava no ônibus, a caminho do centro. Chuviscava sobre Vitória e ela se sentiu muito bem com a profusão de luzes coloridas se liquefazendo além das janelas. Aos poucos, foi tomada por um irresistível sentimento de ternura por tudo que existia ao redor, em particular pelos espécimes encolhidos nos assentos do ônibus, imersos cada um em seu próprio mundo. Lavínia experimentou um amor sem medidas por todos eles. Amou a mulher brutalhada que o ocupava o banco vizinho ao seu e que lançou um olhar de reprovação para seu vestido curto. Com igual intensidade, amou o menino negro do assento à sua frente e o cobrador, um rapazote de bigode ralo e olhos estrábicos. E também o casal jovem que viajava em silêncio, de cara fechada, um distante do outro, apesar das mãos dadas sobre o colo. Amou a expressão quase bovina de um velho, que tinha a pele tão surrada quanto as roupas, e ainda o motorista, que às vezes a espiava pelo retrovisor. Até mesmo as árvores, que via passando velozes na janela do ônibus, pareceram estar de onde deveriam. Um instante de comunhão e êxtase, em que todas as engrenagens do universo se ajustaram. Lavínia desceu no centro e saiu caminhando sob a chuva fina, em direção ao hotel. Flutuava a um palmo do chão. Sabia que a sensação de bem-estar tinha a ver com o comprimido (tanto que registrou mentalmente que precisava se apoderar do outro tão logo voltasse para casa). Mas apenas em parte: algo havia mudado dentro dela. E Lavínia queria mais. Queria outra dose da droga poderosa que a voz e as palavras daquele homem continham. (AQUINO, 2005, p. 94).

Essa cena é a expressão do interno pelo externo que se configura a partir dos elementos concretos, como o ônibus, a chuva na janela e as pessoas. No entanto, o cenário figurativiza-se e torna-se ambiente, metaforizando o estado de alma da personagem. A profusão de luzes vistas por Lavínia dentro do ônibus, liquefeitas junto às gotículas de chuva na janela, refletem as emoções da protagonista se diluindo, ou seja, é o interno da personagem a expressar-se pelo externo da realidade que a envolve. Drogada, Lavínia desmancha-se, desfaz-se e, no desfazer extasiado do seu “eu”, movediço e inebriado, compadece-se, apieda-se do “outro” e ama-o com todo afinco, embora esse outro – em termos auerbachianos – é a figura que simboliza o silêncio, o embrutecimento, o egoísmo. Já a figura de Lavínia simboliza a abnegação, o despreendimento do próprio egoísmo a favor do próximo.

Soble (1989, p. 13, tradução nossa) observa que “Ágape é inabalável e continua a dar apesar da ingratidão”¹⁵. Ao contrário de Eros, “Ágape é um amor descendente, a rota dos

¹⁵ “While agape is unwavering and continues to give despite ingratitude” (SOBLE, 1989, p. 13).

deuses para os humanos” (SOBLE, 1989, p. 13, tradução nossa)¹⁶. Lembremo-nos dos “*styles of love*” de Alan John Lee (1988) para quem o *Ágape* é, além de doador, altruísta, fusão de Eros com o amor fraterno. Esse é o amor que Lavínia sente e que advém de Deus por intermédio das palavras do pastor. Logo, munida de altruísmo, Lavínia sente que “as engrenagens do universo se ajustaram”, amou quem “lançou um olhar de reprovação para seu vestido curto” e até mesmo o motorista que, desejoso, “a espiava pelo retrovisor”, enfim, amou a todos à sua volta sem distinção de idade, sexo ou cor.

Mas se *Ágape* é transmitido à Lavínia por Ernani, as estruturas da fé e da pureza do pastor são abaladas pela mulher lasciva com quem se envolve e procura salvar. Surge então Eros, o deus do amor. Já no *hall* do hotel, ao reencontrar Lavínia para mais uma pregação, “uma fome que andara adormecida dentro dele [Ernani] despertou nesse instante. E ele gostou de senti-la. Foi ali que o pastor considerou pela primeira vez a existência da carne de Lavínia, e não apenas seu espírito” (AQUINO, 2005, p. 95). No quarto do hotel, Ernani pede a Lavínia que lhe conte seu passado e, depois, tenta pregar-lhe os ensinamentos cristãos, quando então é arrebatado pela sensualidade de sua discípula. Ernani gagueja – aliás, era gago desde a infância – e adormece, restando-lhe as recordações de um sonho com a falecida Ieda, que aprova a paixão do pastor com Lavínia.

Com a frequência dos encontros, o pastor e Lavínia se relacionam e ambos passam a morar juntos no hotel. Observa-se que Ernani então conflita entre o pastor que prega o *Ágape* e o homem que se curva para os prazeres carnavais proporcionados por Eros: “à noite, voltava apressado para o hotel, para os braços de Lavínia, que o fez redescobrir os esplendores da carne. Redescobrir, não: descobrir” (AQUINO, 2005, p. 104). A propósito disso, a voz extradiegética traz uma comparação entre os laços amorosos Ernani x Ieda e Ernani x Lavínia:

A felação, por exemplo: em vinte e nove anos de convivência com Ieda, jamais acontecera, e bem que ele teria gostado. Mas também nunca forçou. Eram amantes tímidos, Ieda e Ernani. Lavínia fê-lo uivar, acordou sua libido aos berros. Lambuzou-o com substâncias diversas, algumas comestíveis. Lambeu-o em recantos nunca antes visitados. Inventou jogos que excitavam a imaginação do pastor e posições em que ele se surpreendia com os ângulos que seu corpo assumia sem dor. Cumulou-o de carinhos e atenções. E, sobretudo, fodeu com uma intensidade desesperada. (AQUINO, 2005, p. 104).

Ernani e Ieda “eram amantes tímidos”, movidos pelo *Ágape*, jamais experimentaram algumas práticas sexuais. Lembremo-nos da já conhecida distinção entre “sexualidade fixada”

¹⁶ “*Agape* is a descending love, Gods route to humans” (SOBLE, 1989, p. 13).

e “sexualidade plástica” discutida por Giddens (1993). A relação amorosa Ernani x Ieda é guiada pela ideia de “coito” da sexualidade fixada, mantida pela religião e pelas ciências biológicas predominantes, sobretudo, no século XIX. Já a relação amorosa Ernani x Lavínia irrompe com o “coito” e pende para os fetiches típicos da sexualidade plástica e, outrora, abomináveis. Na sondagem do íntimo das personagens, a voz extradiegética mostra as transformações íntimas, amorosas, eróticas, sexuais dos dois relacionamentos de Ernani, assim como contrapõe ambos os tipos de amor: *Ágape* e *Eros*. Ambos se conflitam e, todavia, tal conflito é perceptível a partir das sensações do pastor, não na voz, mas no modo narrativo.

Na conjuntura enunciativa de um texto literário, a voz da narrativa associa-se ao modo narrativo, ambicionando o entendimento de “quem vê” os eventos narrativos, ou melhor, sob qual prisma se veem tais eventos. Voltamo-nos, portanto, ao estudo da perspectiva, uma vez que ela “é a relação entre a visão, o agente que vê e o que se vê” (BAL, 1990, p. 110, tradução nossa)¹⁷. Nesse sentido, o foco narrativo por Cleanth Brooks e Robert Penn Warren (1959, p. 660, apêndice), o aspecto por Todorov (1966, p. 141-143), a visão por Pouillon (1974, p. 54-62), o ponto de vista para Friedman (2002, p. 167-182), enfim, constituem uma vasta gama de sinônimos que conduzem à forma como os eventos da história são percebidos, sentidos, analisados, observados, etc. por meio das experiências de um ente denominado personagem focal ou focalizador (BAL, 1990, p. 110).

Em termos de perspectiva narrativa, Genette (1995) adota o termo “focalização” cuja “fórmula [...] nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas a um segmento narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve.” (GENETTE, 1995, p. 189). Para Genette (1995), são três as modalidades de focalização. Na focalização zero ou narrativa não focalizada, própria da narrativa clássica, o narrador é onisciente, sabe mais que a personagem, é a “visão por trás”, conhece-se a fundo o íntimo da personagem, sabendo mais do que ela (narrador > personagem). Na focalização interna, o narrador relata o que se restringe ao campo de visão da personagem, sabe o que ela sabe (narrador = personagem), predomina a “visão com”; classifica-se como focalização fixa, se centrada sobre o olhar de uma só personagem, como variável se perpassa o campo de visão de uma e outra personagem ou como focalização múltipla se percorre a ótica de várias personagens. Na focalização externa, a narrativa é do tipo pictórica, não há acesso à interioridade da personagem, é a “visão de fora”, da externalidade, o narrador sabe menos que a personagem (narrador < personagem) e “o

¹⁷ “La focalización es la relación entre la visión, el agente que ve, y lo contenido del texto narrativo” (BAL, 1990, p. 110).

herói age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento dos seus pensamentos e sentimentos” (GENETTE, 1995, p. 188).

Ao se ponderar tais observações, observa-se que, em “Carne-viva”, o foco que recai na perspectiva de Ernani na voz extradiegética foge à restrição modal autodiegética do narrador-fotógrafo:

Famílias inteiras de miseráveis se amontoavam debaixo das marquises, bandos de crianças seminuas erravam pelas calçadas do centro. O motorista precisou frear o táxi para não atropelar um negro andrajoso, que cruzou a rua discursando sua loucura. O pastor começou a temer pelo pior.

Uma viatura da pm ultrapassou o táxi na lateral de uma praça e Ernani quase pediu ajuda. Só não fez isso porque, nesse momento, avistou Lavínia encolhida num dos bancos de cimento. O pastor aproximou-se cauteloso: descalça, ela abraçava os joelhos e, ao erguer a cabeça, pareceu não reconhecê-lo. Seu corpo estava gelado, ele constatou ao ajudá-la a levantar-se. Tremia a ponto de bater os dentes. Só dizia, de forma maníaca:

Perdi os sapatos.

Lavínia repetiu essa queixa várias vezes no táxi, no trajeto até o hotel. Ernani a protegia num abraço.

(AQUINO, 2005, p. 108).

Na cena acima, Ernani de táxi procura por Lavínia, que desapareceu de seu apartamento. A descrição das pessoas marginalizadas pelas ruas da capital capixaba se dá por meio da focalização externa em que a voz extradiegética desenha um quadro das mazelas do centro da cidade grande vista à noite. A representação da realidade marginal então ganha objetividade, reforça-se sem a experimentação de uma voz subjetiva, de modo que o real é o que se narra e se vê diante de nós e das personagens. O momento em que Ernani avista e acode Lavínia é descrito através das sensações do pastor. O realismo é sensorial e decorre da focalização fixa de Ernani. Assim, o narrador extradiegético enuncia os acontecimentos narrativos alternando sutilmente a focalização externa e a focalização fixa, que é a visão de Ernani adotada:

Adorei você ter me chamado de *minha mulher*.

Lavínia esfregou seu corpo quente em Ernani. Ele deslizou a mão sobre o vestido e descobriu que ela deixara a calcinha no banheiro. O cheiro que o pastor sentia era um misto de tintura de cabelo, suor e algo que ele não conseguia identificar. Um aroma de abismo. Seria mentira dizer que Ernani não gostou — ele morreria por isso. Mas dizer que não teve medo também seria mentira.

(AQUINO, 2005, p. 114).

Nesse trecho, a focalização inicia-se externamente. A fala de Lavínia denuncia sua interioridade, mas o foco volta-se para Ernani e a sensação sinestésica do pastor ao abraçar Lavínia é descrita na narrativa. Já a sensação de Lavínia não sabemos; o modo narrativo adotado não nos permite o acesso a ela. Já a visão de Ernani é adotada porque o objetivo do narrador é mostrar como as transformações do jogo amoroso se processam, como Lavínia abala o pastor, como um homem sério e focado na inauguração da igreja sucumbe perante o poder da *femme fatale* ou, em outras palavras, como Eros sucumbe a Ágape.

Apesar da presença do extradiegético, o nível narrativo principal do romance é o intradiegético, dentro do qual Cauby qualifica-se como narrador homodiegético, sendo, pois, autodiegético. Cauby é fotógrafo por formação, um artista, cosmopolita da cidade grande, exótico criador de um tatu (Zacarias), leitor de obras da literatura universal, fumante e cultivador de “boa maconha”, apaixonado por música clássica, e se muda para um vilarejo paraense à mercê da corrida do ouro, onde se apaixona, é preso acusado do homicídio do marido traído, inocentado e linchado apesar de inocente. E essa arte de fotografar, esse cosmopolitismo todo, com a holística do aventureiro intelectualizado da cidade grande, deslocado no retrógrado interior, ecoa na voz intradiegética de Cauby.

A fotografia aparece não só como tema e figura no álbum de fotos de prostitutas do garimpo (AQUINO, 2005, p. 51), nos nus fotográficos dos garotos enamorados de Chang (AQUINO, 2005, p. 53), nas passagens de Cauby fotografando Lavínia (AQUINO, 2005, p. 36; p. 182-183), na cena de Lavínia fotografando durante dezoito horas a janela de uma casa (AQUINO, 2005, p. 145-146), em Cauby abandonado e barbudo se fotografando diariamente (AQUINO, 2005, p. 67), nos nomes de máquinas fotográficas como Pentax e Polaroid (AQUINO, 2005, p. 70) e etc. Ao revés, a fotografia revela-se na estrutura do discurso como efeito de sentido aproximado com algo que a recepção crítica de Marçal Aquino denominou de linguagem cinematográfica ou hibridismo. Lembremos, pois, que a fotografia é muito próxima do cinema e ambas são linguagens distantes da literatura. Observemos, por exemplo, as passagens à varanda da pensão em que estão sentados Altino, o Garoto e Cauby, interpelados, ao longo do romance, pelo entra e sai de dona Jane ou pela chegada de hóspedes na casa:

O homem que sai na varanda da pensão é calvo e barrigudo, e usa camiseta, bermuda listrada e chinelos. Ele diz um boa-noite torcendo a boca — derrame? — e senta-se na cadeira de palhinha. Abre o jornal com suas mãos micóticas e passa a grunhir a cada notícia que lê. Tosse, bufa. O mais próximo que um ser humano pode chegar de um bovino.

Um garoto da redondeza vem sentar-se nos degraus da escada, como já aconteceu em outras noites. Não gosta de conversar, mas fica ali, ouvindo a prosa alheia. As roupas dele são ordinárias, porém limpas. O garoto tem altivez no olhar, uma espécie de confiança em estar no mundo. Algo secreto na cabeça dele, que não consegue se exprimir ainda, mas que o informa: você é melhor do que essa gente ao seu redor. É só uma questão de tempo para que todos saibam disso.

Dona Jane aparece com a garrafa térmica numa bandeja. O café costuma ser infernalmente adocicado.

Vai chover, dona Jane.

Isso quem diz é o careca, sem tirar os olhos do jornal. Uma notícia se destaca na página que consigo enxergar: estão liberando o rio para mineração outra vez. A cidade à beira de um novo surto de prosperidade. É só ver como aumentou o número de putas que circulam pelo centro e pelos lados da rodoviária. Noite e dia. São as primeiras a farejar o ouro.

(AQUINO, 2005, p.11-12).

Essa passagem à voz de Cauby discorre totalmente da alternância ani/isocrônica entre os movimentos narrativos que ditam o ritmo do discurso. Usando-se do presente indicativo que é próprio do tempo de sua enunciação, Cauby apresenta as personagens que se reúnem à varanda da pensão, como se acompanhasse lentamente, sob as lentes de uma câmera, o movimento delas: é o velho Altino que caminha até a cadeira, é o Garoto que se aproxima para sentar-se na escada, é dona Jane que traz o café. Trata-se cena típica em que o tempo da história e o tempo da narrativa equivalem-se, logo, realidade narrativa e mundo representado são simultâneos. As ações são acompanhadas uma a uma, como se fossem encenadas no teatro ou no cinema, em *plano aberto* ou *travelling*, que segue o movimento dos atores, e não restam acelerações no discurso. O que reforça essa simultaneidade do espetáculo é o modo cena por diálogo curto: “Vai chover, dona Jane.” (AQUINO, 2005, p. 12).

Mas outro movimento narrativo encadeia-se no modo cena, a narrativa então cessa e a velocidade anula-se. Trata-se da pausa ora digressiva, ora descritiva. Digressiva porque, sob o captar das lentes do fotógrafo, surgem interrupções que expõem o derrame do velho entre hífenes, mergulha no olhar do Garoto até sua alma, avalia o café de dona Jane. Descritiva, porque Cauby capta minuciosamente, como num *zoom* ou *closet*, não só as ações e as características físicas das personagens, como também a notícia do jornal sobre a liberação para mineração do rio.

Já a formação intelectual de Cauby presentifica-se em cenas como a que ele diz: “Mostrei-lhe Truffaut, Meden, Mehldau, Murilo e Drummond. Falei de Cappa, de Kertész, de Richard Kern, de Eric Fischl e de outros malucos que andaram e andam por aí atrás de poesia.

Meus heróis. Mostrei-lhe um mundo, o meu mundo.” (AQUINO, 2005, p. 43)¹⁸. Ou então, no gosto de Cauby por clássicos quando diz: “A música que estava tocando? Uma fita com clássicos. Mozart, Beethoven, esse povo. É do que eu gosto.” (AQUINO, 2005, p. 26). Enfim, inúmeras são as menções de Cauby a nomes consagrados da Literatura, da Música, do Cinema, da Fotografia.

Observa-se que a perspectiva predominante no nível intradieético é a de Cauby, o narrador principal e herói focal. Como se manuseasse uma máquina fotográfica, é ele quem vê e quem apresenta os eventos narrativos a partir de sua visão, ajustando o *zoom*, fazendo o *travelling*, captando as pessoas à sua volta, descrevendo o movimento dos astros. Tudo no nível intradieético é apresentado sob a sensibilidade do narrador-fotógrafo e as facetas amorosas são passíveis de seu juízo de valor:

Em *O que vemos no mundo* há um capítulo dedicado ao amor platônico, o “maldito amor complacente” na classificação do professor Schianberg. Homens de sangue quente, ele diz, nunca se sujeitam a esse gênero de amor. Preferem abdicar, se a situação for irremediável, a ser passivos como aqueles que se rendem à esplêndida ilusão do amor platônico. Como um negócio daqueles poderia ter sido platônico? Nunca. Lavínia terminou de lavar a louça e os talheres e enxugou as mãos num pano de prato esgarçado. E então, com a naturalidade de um bicho doméstico, atravessou a cozinha e me puxou em direção à sala. (AQUINO, 2005, p. 37-38).

Faz-se necessário destacar que, ao narrar a sua história de amor com Lavínia, o narrador-fotógrafo alude ocasionalmente ao seu narratário correspondente no nível intradieético, emitindo-lhe comentários, explicações, induções, justificativas, questionamentos. Evocado por Cauby, esse narratário tem como efeito “manter-nos à distância, interpondo-o sempre entre o narrador e nós” (GENETTE, 1995, p. 259). Na abertura do romance, o narrador-fotógrafo diz ao narratário: “Não adianta explicar. Você não vai entender” (AQUINO, 2005, p. 11). Nessa mesma passagem, Cauby resume seu linchamento, sucedido de uma prolepse ao final: “Terá valido a pena” (AQUINO, 2005, p. 11). Na sequência, inicia-se *in ultimas res* toda a narrativa. Em outras passagens, as menções de Cauby ao narratário prosseguem e este continua sendo o receptor da violência sofrida: “Às

¹⁸ François Truffaut, cineasta francês e idealizador da *Nouvelle Vague*. Júlio Médem, escritor e cineasta espanhol nascido no País Basco. Brad Mehldau, pianista de jazz norte-americano. Robert Capa, pseudônimo de um fotógrafo húngaro, que cobriu guerras como a II Grande Guerra. Imre Kertész, escritor húngaro, judeu, sobrevivente do holocausto e Nobel em Literatura no ano de 2002. Richard Kern, cineasta e fotógrafo americano. Eric Fischl foi um pintor, escultor e desenhista americano.

vezes, eu já disse, vejo o dia da minha morte. Não é um sonho, é real. Um flash que me atormenta.” (AQUINO, 2005, p. 23).

Além disso, o narrador-fotógrafo se utiliza da paralipse, que é uma alteração no código da focalização interna em que a personagem focal e o narrador sabem determinada informação, mas a escondem do leitor. Cauby sabe o porquê dos flashes de violência de sua memória, da mulher que aparece em seus sonhos, da “peste” ou barbárie, do trágico destino das personagens, enfim, possui o total conhecimento da narrativa, que é do tipo “autobiográfica”, é a história da sua vida com e por Lavínia. Ele mesmo nos diz que “a coisa não acontecerá desse jeito” (AQUINO, 2005, p. 63), mas não diz qual coisa ou qual jeito, cabendo ao leitor a dúvida, a inquietação. Menções como essa se repetem e conflitam o enredamento do romance. Cauby esconde informações, suprime o que sabe e nos instiga a saber, faz alusões ao que há de vir, enuncia os eventos narrativos a favor da tessitura do suspense, da tensão, da inquietação. Portanto, o modo narrativo adotado por Marçal Aquino (2005) é restritivo no que concerne à focalização fixa do narrador-fotógrafo.

Mas se o cosmopolita e refinado, mas também anti-heroico Cauby apresenta imagens captadas no vai-e-vem de sua câmera, no zoom da lente, nos flashes da máquina ou numa sequência narrativo-visual, apresenta também sua história de amor com Lavínia, fortemente registrada pelo erotismo:

Abracei-a por trás, beijei seu ombro, seu pescoço. Misturado à fragrância do sabonete, seu cheiro de bicho se desprende. O reino animal mandava notícias.

Você está com *muita* pressa?, perguntei.

E acariciei os seios por cima do sutiã, até sentir os bicos se eriçando entre os dedos. Lavínia suspirou e mexeu os quadris. Pressionei o corpo dela contra a pia e vi, no espelho, que ela estava com os olhos fechados no momento em que sussurrou:

Você vai me atrasar...

Enfiei os polegares nas laterais da calcinha que ela usava pela primeira vez — e pela última, pensei, ao ouvir o tecido rasgando — e puxei com força. Seu corpo ainda estava úmido, mas não tanto quanto sua boceta.

(AQUINO, 2005, p. 134).

Essa cena ilustra o tipo de amor manifestado na voz intradieética de Cauby: o amor eros. Sugados pela verve amorosa, Cauby e Lavínia são movidos pelo impulso sexual identificado como a força motriz de vida por Schopenhauer (2000), o mesmo que a pulsão que urde da libido conforme Freud (2013). No modo sumarizado, o narrador descreve esse rápido encontro amoroso na narrativa com a elipse da relação sexual, ao final. Nota-se que, assim como nessa cena, os encontros de Cauby e Lavínia são imprudentes e, em termos de “bons

costumes”, são imorais, transgressivos, adúlteros. Tais encontros, guiados pela semente de Eros, desencadeiam o fim trágico do casal ao longo da narrativa amorosa. Nesta, Eros conflita com a alma dos amantes e o desejo guia toda e qualquer relação. Não há razão, há necessidade de gozo. Eros extravasa as leis e a moral, desafia a própria turba religiosa que idolatra Ernani, expõe Cauby e Lavínia aos olhos de todo o vilarejo e os amantes, contudo, não conseguem se desvencilhar um do outro.

Há outras passagens no romance na voz intradieética que expõem Eros como o impulso sexual da vontade de vida, a libido, enfim, o elemento que move os amantes à atividade sexual e lhes arrebatam a razão:

Despi Lavínia sem pressa nesse dia, me controlando. Tirei a saia e a blusa, ela se livrou das sandálias. E, por um tempo, ficou apenas de calcinha e sutiã. E era muito bom de ver. Lavínia tinha engordado, estava um pouco mais cheia na cintura e no rosto, e os seios pareciam maiores. Minha intenção era protelar as coisas ao máximo, e começamos de um jeito manso. Um reencontro de corpos, o reconhecimento de um terreno nunca decifrado por completo. Mas não demorou para esquentar, e quando vi estávamos à beira do precipício. Meu orgasmo chegou como uma dor. Percebi que Lavínia queria mais e fiz o que pude, mas não adiantou. Eu me sentia exaurido e tive de pedir uma trégua. (AQUINO, 2005, p. 73).

Nessa cena, é interessante que Cauby propõe controlar-se, mas tamanho desejo não lhe permite, pois Eros, alimentado por esse desejo, é incontrolável. Há, deste modo, o impulso e os amantes abandonam o “jeito manso” de se amar para saciar o desejo, encaminhando-se para o “precipício”, para a profanação da carne. O gozo vem com dor: é a libido liberada, a vontade de vida da individualidade do ser se concretizando.

Ao longo da predominância da voz intradieética no romance, o narrador-fotógrafo delega a voz para a personagem Altino contar a sua história de amor com Marinês, a noiva do seu melhor amigo, Carlos Alberto. É o nível metadieético desdobrado em segundo grau que apresenta linearmente uma história, desde os tempos em que Altino e Marinês trabalhavam juntos na agência bancária até a morte de Carlos Alberto e a consequente depressão da noiva. Porém, essa história é narrada em fragmentos, em constantes pausas – dado a velhice e o estado de saúde do enunciador –, sempre com interrupções, idas e vindas do narrador-fotógrafo, de modo que o metadieético sutilmente se aproxima muitas das vezes do metadieético reduzido. Ademais, o metadieético só se desenvolve porque não se trata apenas do registro de falas de personagem. Do contrário, há nele uma história que é narrada ao longo do romance:

Ô seu Altino, conta a história de novo.
 O careca olha para mim.
 Primeiro, eu preciso saber se o seu Cauby quer escutar outra vez...
 Já ouvi a história, pedaços dela, mas digo que quero. Sei que ele está louco para contá-la. O menino me lança um olhar de agradecimento. O careca coloca o jornal sobre a mesinha e começa a falar:
 Ela se chamava Marinês. Foi por causa dela que eu vim parar neste fim de mundo e nunca mais fui embora.
 [...]

Eu sou do Rio, ele diz, mas passei no concurso do Banco do Brasil e eles me mandaram para Belém. Foi assim que conheci a Marinês. Era minha colega no banco. A mulher da minha vida.
 (AQUINO, 2005, p. 33).

Se a voz intradieética enuncia, no plano da expressão, o amor Eros de Cauby e Lavínia, identificável acentuadamente pelo desejo carnal, pelo ato sexual, a voz metadieética traz outra faceta do amor identificável pela amizade – de Marinês – e, até certo ponto, pela idealização de Altino, quem aceita inerte a amizade da amada. Ao equipararmos essa outra faceta do amor com os modos de amar dos gregos antigos herdados por nós, podemos definir o vínculo amoroso entre Altino e Marinês como uma espécie de amor *Philia*, pois o fio condutor da relação interpessoal é a amizade e não há necessariamente a atividade sexual dos amantes. A exemplo disso, ao abordar essa faceta amorosa, Soble (1989) não a associa ao amor dito “platônico”, mas como em ambos os tipos de amor há o desejo sublimado sem a correspondência da atividade sexual, permite-se enquadrar o amor de Altino e Marinês como *Philia*:

Pense na minha situação, ouvindo a Marinês falar dos bons momentos com o noivo, o careca diz. Era um martírio.
 Eles nunca brigavam?
 Que eu me lembre, só uma vez. Briga boba, seu Cauby. Ficaram uma semana separados. Eu achei que a minha chance tinha chegado.
 E o que aconteceu?
 Nada. A Marinês aparecia quase toda noite na minha casa pra chorar por causa do noivo. Não tirou nem a aliança.
 Como é que pode? A mulher procurava o careca para curtir a dor-de-cotovelo e não acontecia nada? Não dá para entender. Ou melhor, dá: *platônicos*.
 O senhor precisava ver a cara de felicidade da Marinês quando veio me contar que tinha reatado com o noivo. Aquilo quase me matou.
 O senhor nunca pensou em se afastar, pra tentar esquecer?
 Ah, seu Cauby, cada vez que eu tentava me afastar, a danada percebia e não deixava isso acontecer. Ela ficava mais atenciosa comigo, mais carinhosa. Me enchia de esperança outra vez. Começava tudo de novo, um inferno.
 [...]

O senhor sabe aquela intimidade de irmãos?

O careca esfrega os indicadores esticados.
 A gente era assim, ó. Eu sabia até mesmo que a Marinês nunca...
 E olha para o menino antes de concluir:
 Que ela se guardava para depois do casamento, o senhor me entende?
 Eu digo que entendo, e o menino me lança um olhar cúmplice e o princípio de um sorriso malicioso. É esperto, captou a mensagem.
 Cheguei a preencher um pedido de transferência no banco, o careca diz. Mas logo que soube a Marinês me procurou e me fez desistir da ideia. Me pediu para ficar. Dá pra compreender uma mulher dessas?
 (AQUINO, 2005, p. 44-45).

Com a voz delegada a Altino, o amor se materializa no discurso a partir de conversas despreziosas na pensão de dona Jane como o assunto delas, um objeto do qual se fala e se ouve. O amor é comentado, teorizado, exemplificado, é a experiência cognoscível comum aos que narram e ouvem. Quem Ouve Altino é Cauby, que não se importa muito em ouvi-lo, dona Jane, que o ignora, e o Garoto, o maior o interessado em sua história de amor idealizado:

O careca estica as pernas imberbes e contempla satisfeito os fios de água que vazam pelos buracos da calha. É nesse momento que o menino fala, de repente, para meu espanto.
 Ô, seu Altino, conta a história de novo.
 O careca olha para mim.
 Primeiro, eu preciso saber se o seu Cauby quer escutar outra vez...
 Já ouvi a história, pedaços dela, mas digo que quero. Sei que ele está louco para contá-la. O menino me lança um olhar de agradecimento. O careca coloca o jornal sobre a mesinha e começa a falar:
 Ela se chamava Marinês. Foi por causa dela que eu vim parar neste fim de mundo e nunca mais fui embora.
 (AQUINO, 2005, p. 33).

Essa cena, inclusive uma das pouquíssimas em que o Garoto fala, revela o interesse dele como biógrafo. A estruturação dessa situação narrativa ilustra, de certa forma, o próprio processo de criação literária, mas baseado na oralidade. Altino conta a sua história em uma conversa informal e o garoto a ouve para reconstruí-la em seu livro. Assim, o papel narrativo do Garoto é o de narratário no nível metadieético – ou interlocutário nas palavras de Fiorin (1996) –, e que escreverá (ou repetirá) o amor de Altino e Marinês tal como lhe foi narrada. Mas há a manipulação do discurso por parte de Altino, que escamoteia um trecho de sua história, revelando-o a Cauby e evidenciando o momento em que Eros venceu Philia:

Na noite em que o chamou à sua casa para o jantar de despedida, na véspera de sua morte, Marinês entregou-se a ele. Abriu mão da virgindade na última hora, *in extremis*, como um agradecimento por todos aqueles anos de servidão. Isso ele não contou ao menino, apenas a mim. E, como não entrou em detalhes, tive pudor de invadir sua intimidade. E fiquei sem saber como

foi. Você não pede a alguém a quem chama de senhor detalhes de sua única noite de amor com a mulher da sua vida. (AQUINO, 2005, p. 218).

Seja na relação entre Cauby e o narratário, seja na relação entre Altino e o garoto, o que está em jogo, no plano da locução/alocução, é o contar de histórias cuja oralidade informal aproxima tanto a narrativa do mundo real que a naturaliza e, assim, o universo diegético remonta todo o processo de comunicação da realidade. Aliás, essa oralidade é elaborada aos moldes platônicos, se considerarmos a estrutura dialógica de *O banquete*. O efeito de sentido é a temática do amor elevada ao nível de conversa, isto é, a historietas postas na roda de conversa em que um conta (Altino), outro ouve (moradores da pensão), alguém interrompe (o narrador), alguém refuta (dona Jane), alguém se utiliza do que é dito para redizê-lo (o garoto), outro desvia-se para outra conversa (o narrador).

Um terceiro desdobramento da narrativa se desenvolve na voz de Cauby. Trata-se do livro *O que vemos no mundo* da personagem Benjamim Schianberg¹⁹, um filósofo ou psicanalista do amor. Essa leitura é reproduzida ou manipulada pelo narrador autodiegético no tempo presente da enunciação conforme a sucessão dos acontecimentos narrativos, isto é, o narrador ora relata a história, ora lê Schianberg. No entanto, o desenvolvimento da leitura do livro de Schianberg ocorre em coerência com o desenvolvimento tanto da história de amor de Cauby e Lavínia, quanto da história de Altino e Marinês, embora tal narrativa – o conteúdo do livro – não se perpetue constituindo, assim, o nível pseudo-diegético a favor do fotógrafo.

As primeiras menções ao livro de Schianberg ocorrem junto à cena em que Cauby admira o retrato de uma mulher na loja de Chang, quando então ela – Lavínia – surge em suas costas e agradece feliz o elogio do fotógrafo:

E continuou feliz ao encostar-se no balcão para entregar a Chang um canhoto de revelação de filmes. Usava uma camiseta que deixava à mostra, em seus ombros, meia dúzia de sardas e as alças de um sutiã preto. O professor Benjamim Schianberg escreveu sobre as tentações em seu livro *O que vemos no mundo*. Segundo ele, alguns homens sublimam seus desejos, projetando-os num plano apenas mental, e isso é suficiente para satisfazê-los. Outros, diz Schianberg, apesar de resistirem com diferentes graus de esforço, acabam por ceder às tentações. São o que ele chama de “homens de sangue quente”. (AQUINO, 2005, p. 14).

¹⁹ Tamanho foi o sucesso das incursões filosóficas dessa personagem, que, baseado nela, Beto Brandt dirigiu a minissérie *O amor segundo Benjamim Schianberg* em quatro capítulos, transmitida simultaneamente pela TV Cultura e pela TV SENAC entre os anos de 2009 e 2010.

Cauby delega a voz para Schianberg usando-se das três formas de registros de fala discriminadas por Genette (1995): discurso narrativizado/contado, discurso transposto e discurso relatado/reportado. Após descrever Lavínia, o narrador-fotógrafo cita os comentários de Schianberg sobre as “tentações” e o “homem de sangue quente”. Mas esses comentários são interpretações de Schianberg sobre a vida amorosa com base em certa “filosofia do amor”. Nota-se, assim, uma coerência entre os acontecimentos narrativos e a apresentação das falas de Schianberg manipuladas pelo narrador-fotógrafo. Deste modo, os registros de fala de Schianberg são delegados a ele a favor do narrador, como se este fizesse uso da filosofia tecida no livro da personagem, ao intercalá-la com a narrativa amorosa, trazendo para o discurso uma reflexão sobre o amor e a condição humana:

Estou relendo o trecho em que o professor Schianberg se ocupa da separação dos amantes. As transitórias e as irremediáveis. Ele menciona um maluco norueguês que afundou um navio como oferenda pela volta da amada. O problema é que o navio não era dele, e deu cadeia. Eu afundaria todos os navios nesta noite, Lavínia. Incendiaria o porto. Só para ver o brilho das chamas refletido nos seus olhos escuros. (AQUINO, 2005, p. 18).

A cena acima demonstra bem o funcionamento do pseudo-diegético. Três histórias nela se encadeiam sutilmente, uma dentro da outra, só que em distintos níveis de fala: a anedota do “maluco norueguês”, o livro de Schianberg e a própria história de Cauby. Por um lado, o trecho do livro de Schianberg dialoga com a situação presente de Cauby e Lavínia que, pelo fim trágico do romance, encontram-se distantes, seja por uma separação “transitória”, seja por uma separação “irremediável”. Por outro lado, esse trecho remete o nostálgico narrador-fotógrafo ao devaneio. Neste, a metáfora do fogo refletido nos olhos escuros de Lavínia ilustra a vontade de Cauby em reacender a alma da amada, reavivá-la, uma vez que, no momento presente, ela encontra-se destituída de memória e, por isso, de identidade.

De uma forma geral, o desdobramento dos níveis de enunciação do romance revela várias facetas do amor tematizadas nos conflitos dos “egos” amorosos, todos eles de homens, passivos perante a quem amam. É o Eros versus Ágape (amor cristão) em Ernani, é o Eros arrebatador (da Lavínia-Shirley) versus o Eros culposos (da Lavínia melancólica) em Cauby, é o Eros versus Philia (a amizade por Marinês) em Altino. Mas se Eros conflita na alma dos amantes, cabe à filosofia de Schianberg interpretar esses conflitos.

4.2 Entre os signos da espera amorosa

Em uma leitura hermenêutica sobre o tempo histórico, Ricouer (1997, p. 360-361) sublinha a tensão entre a perspectiva sobre o passado e a perspectiva sobre o presente. Nelas, se subentende um ser-afetado-pelo-passado cujo pensamento sobre a história só permite uma mediação imperfeita, interrompida. Para Ricouer (1997), é no vai-e-vem dialético entre passado e futuro, interpelados no presente, que o ser se submerge no espaço da experiência correlativo ao horizonte de expectativa, em que o passado acumulativo (memória) afugenta-se da cronologia. É ainda, segundo Ricouer (1997, p. 373), pela ideia desse ser-afetado-pelo-passado, isto é, da recepção de um passado histórico pela consciência presente do ser, que se materializa a antinomia entre a continuidade de uma memória em desgaste à descontinuidade das rupturas temporais.

No afunilamento desses contínuos e descontínuos temporais, entre presente e passado, a experiência e a recordação, uma relação se salienta numa bifurcação tangível ao ser-afetado-pelo-passado: a objetividade e a subjetividade, ambas traduzíveis, na expressão literária, por tempo objetivo e tempo subjetivo. Esses dois modos temporais equivalem, segundo Castagnino (1970, p. 33), à exterioridade e à interioridade da mente humana, ou ainda, à cronologia e às variações da intimidade de cada sujeito.

A interioridade da mente humana, expressa na subjetividade do tempo, submerge-se ao processo memorialístico, no qual se confluem, à luz de Meyerhoff (1976, p. 24), duas dimensões temporais: a poesia e a verdade. Para o crítico, a poesia consiste na criação literária, artística, estética, subjetiva, de eventos elucidativos, enquanto que a verdade equivale a esses próprios eventos, mas na vida real, objetiva, isto é, na biografia de quem os enuncia. Ambas as dimensões se associam: o tempo biográfico da verdade do mundo unifica-se com a poesia, com suas formas esteticamente trabalhadas na narrativa.

Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios constitui-se de todo esse jogo temporal entre presente e passado/futuro, contínuos e descontínuos, experiência e recordação. Os elementos da história são narrados mediante o filtro perceptivo-emocional da categoria narrativa de “pessoa” (personagem, narrador, narratário, interlocutor...), ou seja, evacua-se na interioridade desse “eu” para preencherem de sentidos a narrativa. Assim, o que era tempo da história, da diegese, objetivo, cronológico, contínuo, transmuta-se, na contextura do texto literário, em um tempo da narrativa, do discurso, subjetivo, psicológico, descontínuo. Para uma análise temporal, certa mensuração se perfaz, à luz de Genette (1995), na abstração das acronias e anacronias, das isocronias e anisocronias.

Relatadas à varanda da pensão pelo narrador-fotógrafo autodiegético, tanto a história de Cauby e Lavínia, quanto a história de Altino e Marinês são apresentadas ao longo do discurso por meio do anacronismo da narrativa, mas também são interrompidas por elipses a favor de outras histórias, inclusive de “Carne-Viva”, na voz extradiegética bem ao meio do fio narrativo. Ademais, ambas as histórias são relatadas a partir do tempo presente da enunciação de onde falam o narrador-fotógrafo e Altino, isto é, a narrativa primeira que as define como anacronias: são analepses. O tempo presente da enunciação é mais próximo da acronia e, nele, Cauby e Altino relatam por anacronias suas vivências amorosas em curtos fragmentos de poucas páginas, parágrafos ou até linhas, como se simulassem os flashes de uma máquina fotográfica, ocasionando no discurso ligeiras fraturas anacrônicas que distorcem o tempo, mas retornam sempre de onde foram enunciadas:

Nem assim eu desisti, seu Cauby. Acreditei até o fim. E depois do que aconteceu sofri muito, fiquei me sentindo culpado.
Nesse ponto, o careca pára de contar e revisita o tribunal de uma lembrança, de onde retorna absolvido, mas amargo.
Foi como se eu tivesse desejado o mal, o senhor entende?
(AQUINO, 2005, p. 152).

Altino recupera vultos de seu passado em um alcance anacrônico de 30 anos, que retoma sua juventude nos tempos em que trabalhava no Banco do Brasil, mas distancia-se temporalmente da narrativa primeira, isto é, do presente da enunciação na pensão de dona Jane, de onde se conta. A amplitude anacrônica recobre dias, como as idas diárias de Marinês à casa de Altino, mas sempre com a narrativa elidida por uma elipse vertiginosa – termo de Couto (2003) que irrompe o tempo e o espaço da juventude das personagens e avança bruscamente para o presente, na pensão de dona Jane. Já a duração da anacronia é curta, não ultrapassa frases interrompidas via elipses indeterminadas²⁰ por descrições ou então por digressões, pela narrativa amorosa do narrador-fotógrafo, por dona Jane que traz o café, pelas citações do livro de Schianberg.

A anacronia se trata de uma analepse do tipo externa e parcial²¹, uma vez que a sua amplitude se desenvolve totalmente fora do relato da narrativa primeira sem que seja de um

²⁰ As elipses classificam-se pela manifestação no texto (explícita, implícita, hipotética), pela precisão de datas (determinada, indeterminada) e pelo uso de qualificação adjetivada (qualificada, não qualificada).

²¹ As anacronias (analepse e prolepse) se classificam pela amplitude (externa, interna, mista), pelo tipo de história em relação à da narrativa primeira (heterodiegética, homodiegética), pela função (completiva, repetitiva), pelo alcance (completa, repetitiva) e pela estruturação sintagmática (simples, complexa). Algumas dessas anacronias recebem também outras designações como epílogo (prolepse externa), reenvio (prolepse completiva), rappel (analepse repetitiva) e anúncio (prolepse repetitiva).

todo ininterrupta, concluída. As interrupções temporais acontecem porque a memória se desvanece e o seu tempo é um resgate fragmentado da experiência. Os retornos analépticos evidenciam, à luz de Ricouer (1997), os descontínuos desse ser-afetado-pelo-passado: um velho amargado pela melancolia da perda da amada. Na metáfora, Altino “revisita o tribunal de uma lembrança”, é “absolvido”, mas retorna “amargo”, confessando ter desejado o mal à amada, ansiando término de seu noivado com Carlos Alberto.

Na narrativa amorosa relatada anacronicamente por Cauby, o raio de alcance retoma o tempo de 1 ano com os relatos dos encontros amorosos do fotógrafo com Lavínia, imiscuindo também com a diegese da barbárie. A amplitude de suas anacronias recobre momentos singulares – o encontro na loja do Chang – e, no tocante à duração, a extensão desses fragmentos narrativos varia de poucos parágrafos a poucas páginas, embora traduza breves momentos, com interrupções de diálogos, descrições, digressões, citações de Schianberg e etc. O tempo da experiência, contudo, não leva Cauby ao “tribunal de uma lembrança”; não lhe cabem sentença ou julgamento e o fotógrafo constrói sua própria história, radiado pela “incandescência”, pela energia vital que Lavínia ressoa.

A instância temporal das falas de Altino e da narrativa do fotógrafo é a do tempo subjetivo; nela o tempo narrado é o tempo da memória, embora os enunciadores falem estando no presente. Se suas falas são interpeladas pelas anacronias do passado é porque são seres-afetados-pelo-passado, mas os descontínuos da experiência pretérita, ruim para um, boa para outro, retornam sempre à narrativa primeira, que é o contínuo do presente.

Ao se voltar para a temporalidade dos romances de Virgínia Woolf, Nunes (1995, p. 63) observa que “se alternam [...] numa forma de representação pluripessoal da consciência, as vivências recônditas das personagens, que escapam o conflito do tempo cronológico e o tempo vivido pela fresta do presente imóvel, intemporal”. Em Marçal Aquino (2005), o tempo presente flui pouco, não é, mas se aproxima do “intemporal”, enreda o vai-e-vem do passado ao presente e as vivências das personagens são vistas através de suas frestas:

Eu me sirvo de café e ofereço ao careca. Ele dobra o jornal e sorri, satisfeito com a deferência. E se aproxima, arrastando uma das pernas, e eu confirmo: derrame. É um bom sujeito, no fundo. Só precisa de um pouco de atenção. Quando me vê erguer a xícara em sua direção, o menino se levanta do degrau e sirvo café para ele também. Bebemos em silêncio. Ouço a voz de dona Jane: ela recita o regulamento da pensão para o homem que acabou de chegar, enquanto sobem a escada para o segundo andar: não é permitido receber visitas femininas depois das dez da noite. (AQUINO, 2005, p. 23).

Alocados no espaço da pensão, as personagens têm ações reduzidas, as pausas descritivas e o modo da cena típica retardam a diegese e propiciam a lentidão narrativa, não há mudança de um estado para outro, ou seja, há pouca narratividade. Assim, o que se tem no presente é uma situação narrativa que simula uma espera, no qual as personagens se prostram a conversar, a beber café, a falar do clima e da enxurrada, a emitir algum juízo de valor sobre suas vivências. Porém, essas personagens projetam expectativas face aos acontecimentos, face ao *status* que estão vivendo e a espera é essa projeção

A espera de Altino é a pior. Velho, enrugado, com as sequelas de um derrame e sentado à varanda da pensão, ele folheia o jornal, conversa, bebe o café. Altino “dá uma risada sinistra. *Vida*. O que resta para ele? O que o careca pode esperar da vida daqui para a frente? Só mais rugas.” (AQUINO, 2005, p. 48, grifos do autor). Isso porque o que move o ser humano, segundo Schopenhauer (2000), é a vontade de vida guiada pelo impulso sexual. Mas Altino já não tem essa vontade de vida e sua amada está morta, assim como o princípio de prazer – de que fala Freud (1996) – se choca com o princípio de realidade. Cabe a Altino, portanto, repetir sua história para, só assim, acessar Marinês morta e manter-se vivo.

O que norteia a espera de Cauby é a possibilidade de realização amorosa. Ele aguarda pela recuperação de Lavínia, reeduca-a, namora-a, espera-a. Enquanto isso, vive seu tempo da espera à varanda da pensão de dona Jane, de onde nos narra sua história de amor. Esperançoso, Cauby nos relata: “flertei com a ideia de não levá-la de volta ao sanatório, de fugir com ela e recomeçar a vida em outro canto. Confesso que a loucura me tentou. Mas sei que ela ainda não está pronta.” (AQUINO, 2005, p. 28). Essa espera de Cauby é, portanto, uma espera amorosa fiduciária, marcada por um pacto.

Já a espera de Dona Jane é de natureza amorosa. Em seu corpo, ela traz um nome tatuado, que é “*Antonio*. Um aventureiro que andou pela cidade há alguns anos, com quem ela fugiu. Um vigarista. Parece que foi abandonada sem dinheiro no Rio.” (AQUINO, 2005, p. 19). Frustrada pela decepção amorosa, dona Jane aparece à varanda da pensão servindo café aos hóspedes, borrifando inseticida na casa dos marimbondos, retirando folhas amarelas da samambaia, apertando a torneira que goteja. Contudo, dona Jane projeta sempre o seu olhar no horizonte, quando “espia a noite na lateral da varanda” (AQUINO, 2005, p. 12) ou “aspira o ar perfumado e espia o azul do céu se degradando em tons de ocre e violeta” (AQUINO, 2005, p. 148) ou então quando “olha o crepúsculo e tenta reconciliar-se com o devaneio interrompido” (AQUINO, 2005, p. 149). De uma forma geral, o olhar de dona Jane volta-se para o horizonte, porque ela espera a concretização amorosa passada, ou seja, ela “é diferente:

ela ainda não entregou os pontos. Pode ser que apareça alguém que a desvie da rota.” (AQUINO, 2005, p. 49).

Se os sujeitos à varanda da pensão vivem o tempo da memória e, no tempo presente, vivenciam o tempo da espera amorosa, o garoto não carrega nenhuma dessas características, uma vez que ainda é jovem e não teve ainda um amor: “O garoto tem altivez no olhar, uma espécie de confiança em estar no mundo. Algo secreto na cabeça dele, que não consegue se exprimir ainda, mas que o informa: você é melhor do que essa gente ao seu redor.” (AQUINO, 2005, p. 12).

De uma forma geral, pode-se afirmar que *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* se constrói sobre os signos da espera. Há uma falta nos sujeitos – própria dos apaixonados – que os move a saná-la. Vítimas dessa falta, os sujeitos da espera recapitulam o passado ao qual estão presos, mas projetam o futuro, pois esperam por alguém: trata-se da esperança. O tempo narrado é, portanto, o tempo da memória, enquanto as rupturas temporais e o vai-e-vem da narrativa, que sempre retorna ao presente, desenham o aprisionamento desses sujeitos da espera ao passado. O passado, o presente e o futuro estão, portanto, presos narrativamente pelo amor.

4.3 Filosofia do amor e amor de salvação

Está claro que, em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, o autor brinca descaradamente com a criação literária face ao leitor, fazendo do real um joguete no discurso. As referências a artistas (escritores, músicos, fotógrafos, cineastas, etc.), as citações de livros o uso recorrente do vocábulo “poesia”, a troca de narradores, a narrativa fotográfica, o contar de histórias, o título do romance mencionado por uma personagem, a elaboração de uma biografia pelo menino, enfim, são artificies desse “brincar”. A verdade do universo ficcional, que é o simulacro do real, aparenta ser o que se relata, mas muitas vezes se apresenta difusa (ora objetiva, ora subjetiva), tortuosa (degradação do Brasil interiorano), hiperbólica (violência latente).

Ao término do romance, por exemplo, há uma passagem em que os moradores da pensão Cauby, Altino e dona Jane, ouvem um trecho da gravação enquanto o garoto rebobina o aparelho:

Foi a tristeza que matou a Marinês. Os médicos disseram que ela teve um enfarte. Pra mim, ela morreu foi de desgosto, cansou da vida, desistiu.

(*Pausa.*) Um dia, a Marinês me chamou na casa dela, falou que sabia que tinha chegado a hora. Me chamou pra se despedir. (*Tosse.*) Eu nem liguei muito, estava acostumado com aquele papo: a Marinês tinha mania de falar de morte. Ela preparou o jantar, abriu uma garrafa de vinho, disse que era uma ocasião especial. E falou a noite inteira do Carlos Alberto, o que também era normal. Falou que estava muito feliz, ia se reencontrar com ele em breve. (*Pausa. Uma cigarra canta fora de estação.*) Na hora em que fui embora, Marinês me agradeceu por tudo que eu tinha feito naqueles anos todos. Isso ela nunca tinha dito, e eu fiquei preocupado. Lembro direitinho daquela noite, como é que não ia lembrar? Como se fosse hoje: saí tarde da casa dela e, no caminho pra pensão, escutei uma coruja piar. Três vezes. Foi um sinal. (*Ruído de gente se mexendo na cadeira de palhinha.*) A Marinês morreu nessa noite. (*Mais barulho na cadeira.*) Uma pausa pro café? (AQUINO, 2005, p. 211, grifos do autor).

Essa cena é um exemplo nítido do “brincar” do autor face ao leitor. A gravação aqui é um mero motivo, com uma função temática importante na narrativa, de que o autor se utiliza para mostrar a feitura de um texto literário. Gravar, transcrever, passar a limpo, enfim, são técnicas de construção literária do garoto-biógrafo. Assim, o processo de criação literária é um dos “porquês” motrizes do romance de Marçal Aquino (2005). Manipular as formas da ficção e esboçá-las diante do leitor é mostrar que todo o real, que é o constructo da obra, não passa de uma criação: a diegese é também mimese.

Aí está um dos porquês da textura do romance ser a violência, isto é, a denúncia da violência e de toda a calamidade do Estado falido, que suprime dos indivíduos os direitos básicos e inalienáveis para a vida social. O ambiente seguro, que possibilita as pessoas de viverem um dia-a-dia digno, não há. O que há é um cenário marcado por uma atmosfera do horror, da dominação dos humildes pela iniciativa privada corrupta e inescrupulosa, do medo frente aos conflitos entre mineradora e garimpeiros.

Outro porquê motriz do romance é o tema do amor. Mesmo insatisfeito com a violência do local e pressentindo a “peste”, o fotógrafo resolve ficar no vilarejo. Decorrido meses de encontros amorosos, o relacionamento do casal se intensificou, mas com os misteriosos sumiços e as aparições repentinas de Lavínia se alternando. Após um dos seus sumiços, Lavínia reaparece e conta ao fotógrafo que está grávida. Ele, porém, reage mal à notícia, duvida da paternidade e magoa Lavínia, confessando-nos: “Alguém poderia escrever um manual sobre como se deve reagir a esse tipo de notícia, se as circunstâncias não forem favoráveis ao casal. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios.* Seria bastante útil para homens como eu” (AQUINO, 2005, p. 183, grifos do autor). Antes do último sumiço de Lavínia, ela havia dado a Cauby uma caixinha advertindo-o que a quebrasse somente em um

momento de desespero. Desesperado, após duvidar da paternidade do próprio filho, Cauby a quebra e confessa o porquê de ter ficado no vilarejo:

Moí a caixa sobre a pia da cozinha. O papel dobrado que encontrei continha uma mensagem curta. Daria um telegrama lacônico e definitivo. Uma notícia primordial de um amor vira-lata. Apenas duas palavras. Escritas numa letra redonda, graciosa, quase infantil.

Amo você.

Entendeu agora por que eu fiquei?

(AQUINO, 2005, p. 187, grifos do autor).

Se o amor é o motivo que fez com que Cauby ficasse no vilarejo apesar dos infortúnios, é somente na última página do romance que o fotógrafo especifica sua narrativa como uma narrativa amorosa:

Ela já permite que eu a chame por seu outro nome. E eu faço isso com uma satisfação intensa, muitas vezes, quantas ela pedir. Não me canso. Recito em voz alta: *Lavínia*. É música na minha boca. Minha canção e meu estandarte. Meu poema sujo de sangue.

E meu apelo para que volte.

Têm sido assim meus dias. Sou mais feliz que 97,6% da humanidade, nas contas do professor Schianberg. Faço parte de uma ínfima minoria, integrada por monges trapistas, alguns matemáticos, noviças abobadas e uns poucos artistas, gente conservada na calda da mansidão à custa de poesia ou barbitúricos. Um clube de dementes de categorias variadas, malucos de diversos calibres. Gente esquisita, que vive alheia nas frestas da realidade. Só assim conseguem entregar-se por inteiro àquilo que consagraram como objeto de culto e devoção. Para viver num estado de excitação constante, confinados num território particular, incandescente, vedado aos demais. Uma reserva de sonho contra tudo que não é doce, sutil ou sereno. É o mais próximo da felicidade que podemos experimentar, sustenta Schianberg.

Não sei que nome você daria a isso.

Bem, não importa muito, chame do que quiser.

Eu chamo de amor.

(AQUINO, 2005, p. 229).

A barbárie, o linchamento e as sequelas de Cauby, o desaparecimento e a perda de memória de Lavínia não impedem o amor do casal, de modo que ambos a tudo suportaram e estiveram juntos ao longo do romance e em seu término também. Mesmo considerado quase um “pária” pela população que o linchou, o fotógrafo aguarda a recuperação da amada para a sua completude amorosa, ao passo que ela, sem memória, mas sob a orientação dele, reaprende os sentidos do amor. Logo, a sensação que temos é que, sem o amor, nada disso seria possível. Se, no mundo ocidental contemporâneo, Ágape salva Eros e é a sua redenção, como afirma Rougemont (1988), o amor em Marçal Aquino (2005) é um amor de salvação

que, submerso ao mundo da violência generalizada, triunfa sobre ela, a tal ponto que as intempéries não são suficientes para destruí-lo.

Em suma, o romance de Marçal Aquino (2005) constitui-se de um condensar de situações narrativas e historietas amarradas em uma narrativa amorosa e em uma diegese da barbárie. Nesse universo, narradores investidos em níveis narrativos diversos ilustram formas de amor diferentes e o Eros conflitante sucumbe Ágape e Philia. Esse multiplicar de vozes, de narradores x narratários, de experiências, de tempos distintos, enfim, toda essa configuração de papéis enunciativos transcende o simples narrar e constitui, em termos de representação, um contar de histórias, o simulacro da oralidade da vida real no cerne da materialidade verbal e ideológica do romance. Nesse vai-e-vem enunciativo, as personagens são sujeitos da espera, que só será sanada com o triunfo do amor. Este, por si só triunfa e, mesmo mergulhado na barbárie, o romance se encerra com a união de Cauby e Lavínia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa consistiu em uma leitura das representações do amor em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, tendo em vista as formas estéticas engendradas por Marçal Aquino (2005) na tessitura do romance. Ao elegermos o amor como tema/objeto, resvalamos em assuntos diversos (o erotismo, a sexualidade, a violência, a *mimesis*, o real, a narrativa) e mencionamos outros aspectos temáticos (a fotografia, o jornalismo, a linguagem cinematográfica) que constituem a conjuntura da obra e o estilo do autor.

Com a ponte via Hjelmslev (1975) e Candido (2000), podemos entender a obra literária como um sistema semiológico dotado de conteúdo e expressão cuja organicidade se compõe de fatores externos, o social, e de fatores internos, a linguagem. Logo, o amor para nós não é apenas um tema do plano contedúístico; seus ecos refletem a expressão. Nesse sentido, entendemos o amor como uma isotopia que, enquanto fio condutor textual, elenca temas e figuras suscetíveis em uma instância abstrata, a emotiva. Erotismo e narrativa foram eleitas por nós como duas formas expressionais sobre as quais a isotopia do amor se subjaz.

O erotismo é a condição *sine qua non* tanto para o amor, quanto para a sexualidade. Nele, abstraímos elementos da linguagem que nos permitiram uma análise de sua feitura. Bataille (1987), Paz (1994) e Barthes (1981) embasaram essa leitura do amor nos terrenos da linguagem, isto é, no campo do discurso erótico-amoroso. Se a instância na qual se situa o amor é a das emoções, a da interioridade, do volitivo-emocional, o erotismo deflagra no discurso essa interiorização. Os corpos falam aos olhos de quem narra/vê, são objetos de linguagem no discurso/olhar do amante e trazem as figurações do amor, o Eros pulsante, que motiva a modelagem figurativa do olhar, do toque, do abraço, do beijo, do cheiro, da nudez, dos movimentos.

A imagem erótica transmuta o olhar do amante para a esfera do desejo, do devaneio. As cenas eróticas apresentam o real, mas a concretude do olhar se dilui no imaginário do sujeito passional, o “eu” que ama, perdido em si frente à imagem corpórea. Essa dissolução do realismo para a instância emotiva decorre da metáfora, que desencadeia um outro tempo, uma outra ordem regidos pelo desejo. Assim, um simples ato, como o banho de Lavínia, dilui-se na emotividade do amante observador a tal ponto que o tempo objetivo se irrompe e passa a ser fruto do subjetivo, da espuma ao sonho para o fotógrafo, da pinta à ilha como um continente para o pastor. Tudo isso em um instante, como se o discurso erótico-amoroso fosse uma fotografia, um recorte ou metonímia da imagem corpórea.

Esse erotismo traz tonalidades em torno da protagonista Lavínia. Aliás, toda a narrativa é construída em torno dela; o romance de Marçal Aquino (2005) é a história de Lavínia. Cindida em duas, a Lavínia-Shirley e a Lavínia mansa, a protagonista apresenta uma dualidade que envolve o tema do amor. Lavínia-Shirley é a *femme fatale*, que pratica o sexo animal, transgride a norma com sua sexualidade plástica e domina a relação, dita o ritmo dos encontros amorosos com Cauby. Ela é a desordem da instituição do matrimônio. Já a Lavínia mansa é a *femme fragile*, que é puritana, submissa à sexualidade fixada pelos padrões e não exerce o controle em seu relacionamento. Porém, ambas as Lavínias mantêm com o fotógrafo uma relação por simbiose, na qual elas são dependentes dele e ele delas.

No que tange à narrativa e à violência, o amor tematiza-se a partir das formas próprias do romance e constitui uma narrativa amorosa. Nela, a diegese, o tempo, o narrador, o narratário, enfim, os elementos narrativos trabalham para o tema amoroso. Nesse ponto, Genette (1995) foi-nos crucial para a interpretação da obra em um viés menos estrutural do que ele propõe. No plano diegético, uma tensão entre poesia x violência se estabelece. Enquanto a história dos conflitos entre mineradora e garimpeiros se intensifica até a barbárie que assombra o vilarejo, a narrativa amorosa de Cauby e Lavínia desenvolve-se e amarra-se à diegese da barbárie em seu ápice. Imiscuindo-se em ambas as histórias, elementos temáticos de situações narrativas do tempo presente, como as alterações climáticas, as movimentações astrológicas e o trauma, corroboram para a tensão.

Na narrativa, três desdobramentos empreendem as facetas e conflitos de Eros. No nível extradiegético, Eros sucumbe Ágape e a focalização do pastor Ernani é atentada pelo “campo gravitacional” da Lavínia fatal. No intradiegético, o narrador-fotógrafo entrega-se a essa mulher, torna-se um fantoche em suas mãos e “adoece”, de modo que Eros reina em absoluto. A nível metadiegético, Altino sofre pelos amores de Marinês e a relação de ambos é de amizade, é a *Philia*, mas ele não se contenta e Eros conflita internamente. Unindo essas histórias, o nível pseudodiegético é a filosofia do amor de Schianberg cujos aforismos encaixam reflexões a esses trágicos amores.

O trágico se encerra no espaço-tempo da narrativa, nos signos da espera dos quais as personagens são vítimas. Encarcerados à varanda da pensão as personagens vivem o tempo da memória, das vivências amorosas pretéritas: dona Jane aguarda uma possível fuga dessa prisão imaginária; Cauby, o único, ainda espera por alguém; Altino agoniza seu pouco prazo de vida e relata repetidas vezes seu amor idealizado – vontade de vida diria Schopenhauer (2000) – talvez para vivenciá-lo na memória; e o garoto é o único que não está preso, porque é jovem, ainda não amou.

Enfim, compreendemos que essa pesquisa carrega um enriquecimento ainda que singelo para a fortuna crítica de Marçal Aquino (2005), abrangendo temas como o amor a partir das formas esteticamente trabalhadas na obra pelo autor. Entretanto, não se trata de uma leitura completa, nem de uma única possibilidade de leitura da obra e há muito a se pesquisar sobre o amor e sobre outros temas em Marçal. É evidente que este trabalho não esgota a obra literária e, por isso, há questões em aberto que nos inquieta. Resvalamos na relação entre amor e morte em Bataille (1987) e Paz (1994) que, em Freud (1996) é discutida a partir dos conceitos de “pulsão de vida” e “pulsão de morte” ou como “Eros” e “Tânatos” na mitologia (GRIMAL, 2005), mas que não a aprofundamos por questões de metodologia, uma vez que nosso trabalho enfatiza o amor nas formas do romance. Além disso, carecem-se de mais pesquisas elementos como as formas da violência e a sexualidade e suas representações.

Após a nossa leitura de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, ainda vaga entre nós uma dúvida: afinal, “o que é o amor?”. Metaforizando, o amor talvez seja a esperança, a vontade de vida que nos mantém vivos – diria Schopenhauer (2000) –, a capacidade de se enxergar luz onde há escuridão – diria talvez Agamben (2009) –, de se alcançar “o mais próximo da felicidade que podemos experimentar” (AQUINO, 2005, p. 229) – diria Schianberg –, ou um “amo você” em um telegrama lacônico com palavras escritas com letras redondas e graciosas – escreveria Lavínia (AQUINO, 2005, p. 187); mas deixemos para o próprio Marçal Aquino (2005, p. 229) falar por si: “Não sei que nome você daria a isso. Bem não importa muito, chame do que quiser. Eu chamo de amor”.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é Contemporâneo & Outros Ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2007.

AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____.; CARVALHO, Bernardo; HATOUM, Milton; RUFFATO, Luis. *Folha reúne quatro autores para debater a ficção feita no país*. [26 de julho, 2003]. São Paulo: Folha de São Paulo. Entrevista concedida à Folha. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35365.shtml>>. Acesso em 4 abr. 2017.

_____. *Marçal Aquino*. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3617/marcal-aquino>>. Acesso em 11 mai. 2017. [verbete de enciclopédia].

_____. *Antônio Abujamra entrevista Marçal Aquino (bloco 2)*. [19 de dezembro, 2008]. São Paulo: TV Cultura: Provocações. Entrevista concedida a Antônio Abujamra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_jaOFG2kopI>. Acesso em 25 fev. 2018.

_____. *Marçal Aquino no Sesc Bom Retiro*. [27 de junho, 2017]. São Paulo: SESC Bom Retiro: Sempre um Papo. Entrevista concedida a Afonso Borges. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Gj1q5BJt-Ew>>. Acesso em 25 fev. 2018.

_____. *Um escritor na biblioteca: Marçal Aquino*. [16 de dezembro, 2012a]. Curitiba: Candido. Entrevista concedida ao projeto Um Escritor na Biblioteca. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo/php?conteudo=216>>. Acesso em 20 jan. 2017.

_____. *“Literatura é a minha cachaça”, afirma Marçal Aquino*. [25 de março, 2012b]. São Paulo: Folha: Serafina. Entrevista concedida a Karla Monteiro. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/serafina/2012/04/1066607-literatura-e-a-minha-cachaca-afirma-marcal-aquino.shtml>>. Acesso em 25 fev. 2018.

ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. In:_____. *Tópicos. Dos argumentos sofisticos. Metafísica. Ética a Nicômaco. Poética*. Trad. Leonel Vallandro [et. al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 245-436 (Coleção Os Pensadores).

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Trad. Javier Franco. 3. ed. Madrid: Cátedra, 1990.

BARBOSA, Catia Valério Ferreira. *Representações da realidade em romances brasileiros contemporâneos: A literatura da angústia*. 2006. 264 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro – RJ.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. São Paulo: L&PM Editores, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços amorosos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BENVENISTE, Émile. El aparato formal de la enunciación. In:_____. *Problemas de lingüística general II*. Trad. Juan Almela. 15. ed. Mexico, Siglo Veintiuno Editores, 1999, p. 82-91.

BERSCHIED, Ellen S.; WALSTER, Elaine Hatfield. *Interpersonal attraction*. Reading: Addison-Wesley, 1969.

BÍBLIA. *A Bíblia Sagrada*. São Paulo: Companhia Brasileira de Impressão e Propaganda, 1956.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. *Understanding fiction*. 2. ed. New York: Appleton-Century-Crofts, 1959.

CALAME, Claude. *The poetics of eros in Ancient Greece*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CASTAGNINO, Raúl. *Tempo e expressão literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

DALCIN, Camila. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios: linguagem e forma literária*. 2015. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria – RS.

DOTTI-ORSINI, Mireille. *A Mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

FELICIO, Gisele Montoza. *Mulheres de vida dupla: as singularidades de Virgínia, de Machado de Assis e de Lavínia, de Marçal Aquino*. 2013. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo – SP.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos (1900)*. Rio de Janeiro: Imago, 1984 (Coleção Obras Completas, v. 4).

_____. *Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção Obras Completas, Vol. XVIII).

_____. *Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (Coleção Obras Completas, Vol. 9).

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, mar. /maio, 2002, p. 166-182.

FROMM, Erich. *A arte de amar*. Trad. Milton Amado. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GALESSO, Sílvia. *Prosa de combate, amor à prova – contratempos de uma cidade aberta*. 2009. 70 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo – SP.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

_____. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland (Org.). *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis, Vozes, 2011, p. 265-284.

_____. *Nuevo discurso del relato*. Trad. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1998.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hackers Editores, 2002.

_____; COURTÈS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima [et al.]. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

HAZAN, Cindy; SHAVER, Phillip. Romantic love conceptualized as an attachment process. *Journal of Personality and Social Psychology*, 52 (3), p. 511-524, 1987.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JOZEF, Bella. Orelha. In: AQUINO, Marçal. *As fomes de setembro*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade: Fundação Nestlé de Cultura, 1991.

KERN, Stephen. *The culture of love: Victorians to moderns*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 496-533.

LARA, Maria das Dores. *Entre o amor e a ruína: os elementos do trágico no romance Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. 2014. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora – MG.

LEE, John Alain. Love-styles. In: STERNBERG, Robert Jeffrey; BARNES, Michael (Ed.). *The psychology of love*. Nova York: Yale University, 1988, p. 38-67.

LEENHARDT, Jacques. Prefácio. In: LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LEWIS, Clive Staples. *Os quatro amores*. Trad. Estevan Kirschner. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.

LUHMANN, Niklas. *O amor como paixão: para a codificação da intimidade*. Trad. Fernando Ribeiro. Lisboa: Difusão Editorial, 1991.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. Myrian Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MOREIRA, Moacyr Godoy. Entranhas do amor. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n. 12, p. 215-217, 2007.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Trad. Edgar de Assis Carvalho. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

OLIVEIRA, Nelson de (Org.). *Geração 90 – Manuscritos de Computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. *Geração 90 – Os Transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. *Geração 90: delírio ou realidade?* [2 de janeiro de 2018]. Curitiba: Candido. Entrevista concedida ao Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=201>>. Acesso em 23 fev. 2018.

ODALIA, Nilo. *O que é violência*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Manuel du Bocage. Porto Alegre: Concreta, 2016. [livro eletrônico].

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil hoje. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008, p. 15-34.

PLATÃO. Banquete. In: _____. *Apologia de Sócrates. Banquete*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004a, p. 93-166.

_____. *Fedro*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004b.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1974.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, B. F. dos. O amor à luz da psicologia científica. *Psicologia: Reflexo e Crítica*, v. 5, p. 23-40, 1992.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, Papirus, 1997, v.3.

ROCHA, Flávio Amorim. O reflexo da construção do espaço nas personagens de Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios, de Marçal Aquino. *Travessias interativas*, v. x, p. 1-11, 2015.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

RUBIN, Zick. *Liking and loving*. Nova York: Holt, Rinehart & Winston, 1973.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur. Metafísica do amor. In: _____. *Metafísica do amor. Metafísica da morte*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SEIXO, Maria Alzira. A narrativa e o seu discurso. In: GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995, p. 7-16.

SIMMEL, George. *Filosofia do amor*. Trad. Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SOBLE, Alain. *Eros, Agape and Philia: readings in the philosophy of love*. Saint Paul: Paragon House, 1989.

SOUZA, Fabrina Martinez de. *Silêncio, violência e melancolia em Marçal Aquino: uma leitura de Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. 2013. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas – MS.

STERNBERG, Robert Jeffrey. Triangulating love. In: STERNBERG, Robert Jeffrey; BARNES, Michael (Ed.). *The psychology of love*. Nova York: Yale University, 1988, p.119-138.

TODOROV, Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. In: *Communications*, 8, 1966, p. 125-151.

WHITING, Jennifer. A concepção nicomaqueia de philia. In: KRAUT, Richard (col.). *Aristóteles: a Ética a Nicômaco*. Porto Alegre: Artmed, 2009, p. 254-280.