


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

KELLY CRISTINA FANTINI

**REPRESENTAÇÕES AMOROSAS EM
NARRATIVAS DE MARÇAL AQUINO**

ARARAQUARA – SP
2022

KELLY CRISTINA FANTINI

REPRESENTAÇÕES AMOROSAS EM NARRATIVAS DE MARÇAL AQUINO

Tese de Doutorado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Célia de Moraes Leonel.

ARARAQUARA – SP
2022

F216r

Fantini, Kelly Cristina

Representações amorosas em narrativas de Marçal Aquino / Kelly
Cristina Fantini. -- Araraquara, 2022

166 p. : fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Maria Célia de Moraes Leonel

1. Literatura brasileira contemporânea. 2. Marçal Aquino. 3. Amor.
4. Erotismo. 5. Violência. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

KELLY CRISTINA FANTINI

REPRESENTAÇÕES AMOROSAS EM NARRATIVAS DE MARÇAL AQUINO

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

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa.
Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Célia de Moraes Leonel.

Data da defesa: 24 de outubro de 2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidenta e Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Célia de Moraes Leonel
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Araraquara.

Membro Titular: Prof^a. Dr^a Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Araraquara.

Membro Titular: Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello
Academia da Força Aérea

Membro titular: Prof. Dr. Pedro Rudge Barbosa Furtado

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

Para Vander e Laura, com todo o meu amor, sempre.

AGRADECIMENTOS

Ao Centro Paula Souza, CEETEPS, pelo apoio e incentivo aos estudos de pós-graduação.

Ao corpo docente da UNESP pelo acolhimento e generosidade durante todo o percurso acadêmico.

À professora orientadora Dra. Maria Célia Leonel que, além de todo o conhecimento compartilhado, foi fundamental com sua paciência e dedicação.

Ao Vanderley que, além de todo o amor compartilhado, também dividiu seus dias nas longas horas dedicadas à tese.

Aos amigos e familiares que compreenderam os muitos momentos de ausência e também foram apoio e força quando necessário.

[...] até hoje essas palavras rebatem no meu juízo, fazem cicatriz em minha mente, a gente, mesmo sem querer, se lembra, durante uma eternidade a gente se lembrará do fim da inocência, do que restou daquele primeiro amor, do dia em que meu coração foi ao inferno e voltou, de mãos vazias, porque era fogo falso aquela alegria, a chama, as brasas, quem diria?

(FREIRE, 2013, p. 22)

RESUMO

A obra de Marçal Aquino é muito lida e vista pela crítica como sendo violenta e brutal, além de destacar-se como narrativa policial. Pouco se fala das relações amorosas que permeiam suas histórias. Dado esse fato, o presente trabalho propõe-se a demonstrar, em determinadas narrativas do escritor, a grande importância da temática amorosa. O *corpus* é constituído pelo romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), pelo conto “Sete epitáfios para uma dama branca (Que, descalça, media 1,65 m e, nus, pesava 54 quilos)”, de *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999) e pelos roteiros oriundos da narrativa romanesca: o teatral *Amor de servidão* (2008) e o cinematográfico *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2012) e o filme homônimo, também de 2012. Além da demonstração da importância do tema do amor nas obras citadas e do modo como ele se desenvolve em cada uma delas, verificamos, comparativamente, proximidades e diferenças no tratamento do tema entre elas. Ademais, mostramos que o romance de 2005 pode ser considerado uma ampliação do conto de 1999. O apoio teórico é dividido em estudos sobre o amor e composto especialmente por *O banquete* (2014), de Platão, *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), de Octavio Paz, *O Erotismo*, de Georges Bataille (2017) e *Tratado do amor cortês* (2000), de André Capelão, também por estudos sobre a violência, como “Linguagens contemporâneas da violência” (2013) e “Os cenários urbanos da violência brasileira” (2000) de Karl Erik Schollhammer e “Por um realismo brutal e cruel” (2012) de Renato Pereira Gomes. Para a análise da narrativa contamos os estudos de Gérard Genette em *Discurso da narrativa* [197-] e, para análise do conto, baseamo-nos nos estudos *Valise do cronópio* (1993) de Julio Cortázar, *A educação pela noite e outros ensaios* (1989), de Antonio Candido e *O conto brasileiro contemporâneo* (2002), de Alfredo Bosi. As teorias de Syd Field em *Roteiro: os fundamentos do roteirismo* (2014) e *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico* (2001) e *Da criação ao roteiro* (1995), de Doc Comparato foram fundamentais para a compreensão do roteiro e da adaptação cinematográfica, bem como Jean-Pierre Ryngaert (1996) em *Introdução à análise do teatro*, para o estudo do texto dramático. O resultado das análises permitiu levantar semelhanças entre as obras no que diz respeito à predominância da temática amorosa em relação à temática da violência.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; Marçal Aquino; amor; erotismo; violência.

ABSTRACT

Marçal Aquino's literary work is widely read and analysed by critics as being violent and brutal. Aside from being well-known for its crime fiction aspects, not much is said about romantic relationships in his stories. Therefore, the present study has the purpose of demonstrating the great importance of love as a theme in specific narratives by the author.

The *corpus* is based in the novel *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), in the short story "Sete epitáfios para uma dama branca (Que, descalça, media 1,65 m e, nua, pesava 54 quilos)", from *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999), and in the scripts originated in the romanesque narratives: the theatrical *Amor de servidão* (2008) and the cinematographic *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2012), and the film with the same title of the novel and the script, also from 2012. Apart from demonstrating the importance of love as a theme in the aforementioned works, and the way it develops in each of them, a comparison between their similarities and differences was also undertaken. Furthermore, it has been shown that the 2005 novel can be considered an expansion of the 1999 short story. The theoretical basis is divided into studies about love and especially about *O banquete* (2014), by Platão, *A dupla chama: amor e erotismo*, by Octavio Paz, *O Erotismo* (2017), by Georges Bataille, and *Tratado do amor cortês* (2000), by André Capelão. It is also based in studies of violence such as "Linguagens contemporâneas da violência" (2013) and "Os cenários urbanos da violência brasileira" (2000), by Karl Erik Schollhammer, as well as "Por um realismo brutal e cruel" (2012), by Renato Pereira Gomes. For the analysis of the narrative, we were based on the studies of Gérard Genette in *Discurso da narrativa* [197-], and for the analysis of the tale, we were based on the studies *Valise do cronópio* (1993), by Julio Cortázar, *A educação pela noite e outros ensaios* (1989), by Antonio Candido, and *O conto brasileiro contemporâneo* (2002), by Alfredo Bosi. Syd Field's theories in *Roteiro: os fundamentos do roteirismo* (2014) and *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico* (2001), and *Da criação ao roteiro*, (1995), by Doc Comparato, were fundamental for understanding the screenplay and adaptation to the cinema. Moreover, Jean-Pierre Ryngaert's theories in *Introdução à análise do teatro* (1996) were paramount for the study of the dramatic text. The result of the analysis allowed us to identify similarities between the works with regard to the predominance of the theme of love in relation to the theme of violence.

Key words: Contemporary Brazilian literature; Marçal Aquino; love; eroticism; violence.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Paradigma de roteiro	35
Figura 2 – Capa do livro <i>O amor e outros objetos pontiagudos</i>	55
Figura 3 – Capa do livro <i>Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios</i>	91
Figura 4 – Capa do livro <i>Flieh. Und nimm die Dame mit</i>	101
Figura 5 – Primeira encenação de <i>Amor de servidão</i> no Espaço Parlapatões	120
Figura 6 - Cartaz de divulgação da peça <i>Amor de servidão</i> , em 2011.....	127
Figura 7 - Cartaz II de divulgação da peça <i>Amor de servidão</i> , 2011.....	128
Figura 8 – Índio 1 fotografado por Cauby.....	141
Figura 9 – Índio 2 fotografado por Cauby.....	141
Figura 10 – Fotografia da avó de Cauby, feita por ele.....	142
Figura 11 - Lavínia fotografada por Cauby.....	142
Figura 12 – Fotografia de Lavínia, feita por ele.....	143
Figura 13 – Lavínia recatada.....	143
Figura 14 – Lavínia-Shirley, fotografada por Cauby.....	144
Figura 15 – Lavínia e Cauby e o porta-retrato.....	145
Figura 16 – Lavínia, Cauby e uma enfermeira no manicômio.....	145
Figura 17 – Cauby cruza com um estranho na rua deserta.....	149
Figura 18 – Cauby olha com apreensão.....	150
Figura 19 – Lavínia em relação sexual com Cauby.....	151
Figura 20 – Cartaz de divulgação do filme.....	151
Figura 21 - Cartaz II de divulgação do filme.....	153

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	18
1.1 Conceituações do amor	18
1.1.1 A chama erótica.....	22
1.1.2 Arrebatamento e sofrimento	24
1.1.3 Amor e cortesia	26
1.2 A narrativa: categorias.....	28
1.3 <i>Ethos</i> do narrador e <i>páthos</i> do narratário	31
1.4 Breves considerações sobre o conto	32
1.5 Roteirização	34
1.6 Adaptação	39
2 A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E MARÇAL AQUINO.....	40
2.1 A literatura brasileira contemporânea.....	40
2.2. Fortuna crítica de Marçal Aquino: multiplicidade, presentificação e as grandes cidades.....	46
3 AMOR, EROTISMO E VIOLÊNCIA NO CONTO “SETE EPITÁFIOS PARA UMA DAMA BRANCA (QUE, DESCALÇA, MEDIA 1,65 M E, NUA, PESAVA 55 QUILOS)”.....	55
3.1 O amor-paixão: gênese do romance.....	55
3.2 Estrutura narrativa: narrador e narratário.....	60
3.2.1 Tempo e espaço.....	62
3.2.2 Linguagem.....	63
4 AMOR, EROTISMO E VIOLÊNCIA EM <i>EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS</i>.....	66
4.1 A história.....	66
4.2 O amor-paixão: o conto ampliado.....	67
4.3 Relações amorosas sob o signo da servidão.....	75

4.3.1 Um amor cortês.....	75
4.4 Outras formas de relacionamento amoroso.....	81
4.5 Estrutura narrativa.....	84
4.5.1 Cauby, o protagonista-fotógrafo.....	85
4.5.2 O narratário.....	92
4.5.3 Tempo e espaço.....	96
4.6 Linguagem: coloquialismo, objetividade e animalização	105
4.7 O conto como germe do romance.....	111
4.8 Coincidências autorais na caracterização feminina.....	116
5.ROTEIRIZAÇÃO E ADAPTAÇÃO.....	120
5.1 O roteiro teatral de <i>O amor de servidão</i>	120
5.1.1 A história.....	120
5.1.2 Um amor servil.....	121
5.1.3 A estrutura teatral.....	125
5.1.4 Tempo e espaço.....	130
5.1.5 Linguagem.....	131
5.2 O roteiro cinematográfico de <i>Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios</i>	132
5.2.1 A história.....	132
5.2.2 Amor, erotismo e violência.....	133
5.2.3 Estrutura do roteiro.....	135
5.2.4 Tempo e espaço.....	138
5.2.5 Linguagem.....	139
5.3 Versão audiovisual de <i>Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios</i>	139
5.3.1 Amor, erotismo e violência.....	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	155
REFERÊNCIAS.....	161
OBRAS CONSULTADAS.....	167

INTRODUÇÃO

Se procurarmos saber qual o tema principal da literatura ocidental através dos séculos, veremos que o amor ocupa o primeiro lugar nos poemas e nas narrativas. Segundo Octávio Paz (1994, p. 93), em *A dupla chama: amor e erotismo*, “Uma das funções da literatura é a representação das paixões; a preponderância do tema amoroso em nossas obras literárias mostra que o amor tem sido o tema central dos homens e mulheres do Ocidente.”

Edgar Morin (2011, p. 17), por sua vez, em *Amor poesia sabedoria*, declara a importância da palavra na representação amorosa, sendo amor e linguagem, ao mesmo tempo, um paradoxo, uma situação de decorrência um do outro: “O amor, simultaneamente, procede da palavra e precede a palavra.” Ainda cita La Rochefoucauld no que se refere à corporização do amor por meio da literatura, sua personificação e propagação:

La Rochefoucauld afirmava que, se não houvesse romances de amor, este nunca seria conhecido. Seria a literatura constitutiva do amor, ou ela simplesmente o catalisa, tornando-o visível, sensível e ativo? De qualquer modo, é pela palavra que simultaneamente se exprimem a verdade, a ilusão e a mentira que podem circundar ou construir o amor. (MORIN, 2011, p. 17)

As relações amorosas permeiam as humanas, mas é por meio da palavra literária que o amor ganha forma, corporeidade. Ainda segundo Morin (2011), o amor decorre da linguagem, pois está enraizado em nossa mentalidade, nos mitos que pressupõem a comunicação, sendo interessante pensar também em culturas que não falam de amor.

A filósofa e psicanalista francesa Julia Kristeva (1988, p. 23), em *Histórias de amor*, também afirma que o amor e a linguagem são indissociáveis: “A prova do amor é a provação da linguagem: da sua univocidade, do seu poder referencial e comunicativo.” Para a autora (KRISTEVA, 1988, p. 21), falar de amor é pôr as palavras em estado de paixão, sendo impossível usar uma linguagem direta para tratar dessa temática, pois “a linguagem amorosa é vôo de metáforas: é literatura.”

Octávio Paz (1994, p. 12) também revela a aproximação entre amor e linguagem; para ele, a poesia é a palavra em seu estado erótico: “A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal.” Dessa forma, salienta-se claramente a relação entre literatura e temática amorosa.

Se perguntarmos como o amor se apresenta mais modernamente na literatura, podemos ter uma resposta no mesmo autor (PAZ, 1994, p. 141): “O rosto do presente? Não, o presente não tem cara.” Se o presente não tem rosto, se é mais difícil defini-lo como fizemos com os momentos passados, como as representações amorosas são apresentadas na literatura?

“Converter o presente em presença. Por isso a pergunta sobre o lugar do amor no mundo atual é, ao mesmo tempo, iniludível e crucial.”

Guiada pela indagação/afirmação de Octávio Paz, sobre a indubitável presença do amor na literatura, a intenção deste estudo é verificar como se constrói a temática amorosa em narrativas do escritor contemporâneo Marçal Aquino, tendo como base o romance *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, de 2005, o conto “Sete epitáfios para uma dama branca (Que, descalça, media 1,65m e, nua, pesava 54 quilos)”, publicado no livro *O amor e outros objetos pontiagudos*, de 1999, que tem vínculos com o livro de 2005 e os roteiros teatral, *Amor de servidão* (2008), e cinematográfico, *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2012), e, naturalmente, com o filme de mesmo nome.

A relação amorosa nas obras do autor é de grande importância, salientando-se nas narrativas que compõem o *corpus*. Além disso, tal tema, como não poderia deixar de ser, destaca-se também nos dois roteiros que tiveram origem no romance de 2005¹.

Em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (AQUINO, 2005), temos o casal principal em uma história de amor que contém violência e destruição, havendo também outro casal numa trama secundária, que terá seu protagonismo no roteiro teatral. Além dos casais em destaque, temos ainda a representação de mais três relações amorosas e menção a outras. Todas incluem dor, sofrimento e até morte. A análise dos dois roteiros originários do romance, um para o cinema e outro para o teatro, também é feita para mostrar que a temática amorosa se mantém.

O conto “Sete epitáfios para uma dama branca (Que, descalça, media 1,65 e, nua, pesava 54 quilos)” (AQUINO, 1999) contém no título a referência à morte, e o livro do qual faz parte se centra no amor que fere como “objeto pontiagudo”. No conto também temos o envolvimento do protagonista em uma relação amorosa que o faz sofrer, havendo semelhanças entre o romance e essa narrativa curta, que serão examinados no decorrer deste estudo.

No roteiro teatral, conforme citado, temos a história de amor e sofrimento de Altino e Marinês, casal secundário do livro de 2005, apresentada antes da narrativa no romance. Na trama romanesca, a amada já está morta, apenas temos a lembrança. Já no cinematográfico,

¹ Além das obras já citadas, Marçal também escreveu poesias publicadas nos livros: *A depilação da noiva no dia do casamento* (1984), *Por bares nunca dantes navegados* (1985), *Abismos: modo de usar* (1990); contos: *As fomes de setembro* (1991), *Miss Danúbio* (1994), *Faroestes* (2001) e a coletânea *Famílias terrivelmente felizes* (2003). E outros três romances: *O invasor* (2002), *Cabeça a prêmio* (2003) e *Baixo esplendor* (2021). Dedicou-se ainda à literatura infanto-juvenil, tendo lançado os livros: *A turma da rua Quinze* (1991), *O jogo do camaleão* (1992), *O mistério da cidade-fantasma* (1994) e, em 1996, *O primeiro amor e outros perigos*, narrativa para jovens e adolescentes na qual o tema amoroso é central.

o amor erótico e arrebatador de Cauby e Lavínia assume o protagonismo como em *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, título este que acompanha também o filme, assim como o idílio amoroso dos protagonistas.

Marçal é lido muitas vezes como um autor que retrata de modo brutal a violência nua e crua da sociedade. Mas o amor também é, como dito, um tema altamente recorrente em suas narrativas e, em muitos casos, caminha lado a lado com o brutalismo ou faz parte dele. Dada a presença da vida nacional em sua obra, segundo Schollhammer (2011, p. 59), Aquino faz parte dos escritores “que conjugam os temas da realidade social brasileira ao compromisso com a inovação das formas de expressão das técnicas de escrita”.

O embasamento teórico da tese é dividido em três grupos. O primeiro é constituído por estudos sobre o amor, reunindo proposições de filósofos, de especialistas em literatura e de psicanalistas. O segundo grupo é formado pela fortuna crítica do autor por estudos da literatura brasileira entre a década de 1990 e a primeira década dos anos 2000, com o intuito de situar o escritor na produção literária de seu tempo. Nesse caso, destacam-se ensaios sobre realismo e violência no período. O terceiro grupo contém estudos sobre a análise narrativa e roteirizada.

Dada a conjunção, nas narrativas selecionadas, a análise das relações amorosas desdobra-se também na investigação da violência. Mostramos a relação direta, em alguns casos, entre amor e violência, havendo sofrimento na relação amorosa.

Quanto ao primeiro grupo de apoio teórico, aquele que se refere à temática amorosa, tem-se primeiramente Platão, com os primeiros discursos contidos em *O banquete* (2014), textos em que, por meio de diálogos, a conceituação do amor se constrói. Segue-se Ovídio (2013), *A arte de amar*, em que são ensinadas técnicas de sedução para a conquista e manutenção da relação amorosa, a habilidade na arte de amar e não o sentimento do amor.

No que concerne ao amor erótico, George Bataille, em *O erotismo* (2017) é fundamental para as análises dos casais protagonistas, no conto, no romance, no roteiro cinematográfico e no filme. Para o escritor francês, “O erotismo dos corpos tem de qualquer modo algo de pesado, de sinistro.” (BATAILLE, 2017, p. 42) que, atrelado à paixão, assume um sentido mais violento do que o desejo dos corpos, na pulsão de vida e de morte ligadas ao erótico. A desordem causada pela paixão está ligada ao sofrimento e, mesmo na felicidade, pois o ser tomado por tal sentimento não é capaz de usufruí-la: “A própria paixão feliz acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade de que se trata, antes de ser uma felicidade de que seja possível gozar, é tão grande que se compara ao seu contrário, ao sofrimento.” (BATAILLE, 2017, p.43). Para Octavio Paz (1994, p. 97), que também aborda a

questão erótica em seus estudos sobre a teoria amorosa, a separação entre amor e erotismo é “impensável e impossível”, sendo mais fácil diferenciar o amor de qualquer outro afeto que não seja o erótico.

Também serve de apoio o estudo do amor como arte e erotismo do psicanalista, filósofo e sociólogo alemão Erich Fromm, em *A arte de amar*, de 2015 (mesmo título de Ovídio). Para o autor, o amor é algo que exige esforço, sendo muito mais uma questão da função amorosa do que seu objeto.

Baseados na temática do amor-erótico e da paixão arrebatadora, os estudos de Julia Kristeva (1988) são importantes para tais esclarecimentos e para a análise de sua ligação com o sofrimento. A psicanalista francesa (1988, p.22) apresenta a comparação do arrebatamento amoroso com o rapto, a perda de identidade, o desejo de ser um outro. Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1990, p. 165) aborda o encantamento pela figura do ser amado, estando, de certa forma, enfeitado. E, para Denis de Rougement, em *O amor e o Ocidente* (1988, p. 15), é o arrebatamento da paixão que traz infelicidade e sofrimento ao amor.

O amor cortês, que segundo Octavio Paz (1994, p.36) é cultural, uma maneira ensinada de como se comportar perante a amada, “uma atração sensual refinada pela cortesia”, é abordado em contraposição à ideia de amor platônico. Tanto uma teoria quanto a outra servem como suporte para as relações apresentadas nas obras analisadas.

Paralelamente à teoria de Paz, contamos com o apoio teórico de André Capelão em *Tratado do amor cortês* (2000) e Maria Emma Tarracha Ferreira em *Poesia e prosa medievais* (1988) com conceituações sobre a cortesia amorosa que ajudam a elucidar e compreender a *coita d’amor* presente na obra.

Quanto ao segundo agrupamento de estudos utilizados como apoio teórico – aqueles que dizem respeito à literatura nacional correspondente ao momento de produção do autor –, temos o livro de Tânia Pellegrini, *Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil*, publicado em 2018, que chama a atenção para um novo realismo, fruto da literatura da época atual, que faz uma análise profunda do motivo pelo qual as pessoas se comportam de maneira brutal. Para a autora, na contemporaneidade, a tensão entre o individual e o social é uma espécie de estética da narrativa. Os estudos sobre o período são os de Karl Erik Schollammer, *Ficção brasileira contemporânea*, de 2011, e de Beatriz Rezende, com *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*, de 2008. Os dois estudos traçam um panorama do que foi escrito dos anos 90 até os dias atuais, abordando as questões de presentificação, do realismo, da violência, da multiplicidade e da urbanização, temas

também retomados por Pellegrini em *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*, de 2008.

Ainda no que concerne à violência, os estudos de Karl Erik Schollammer em “Linguagens contemporâneas da violência”, (2013) e “Os cenários urbanos da violência, brasileira” (2000), juntamente com Renato Pereira Gomes em *Por um realismo brutal e cruel*, (2012) e Carlos Alberto Messeder Pereira em *Linguagens da violência*, (2000), também ajudam a estabelecer um paralelo entre a violência, o realismo e a literatura contemporânea.

A relação entre a literatura das últimas décadas e os centros urbanos também é estudada por Antonio Candido em “A nova literatura”, artigo que aborda o retorno do real e a ocupação da cidade por conta da industrialização, publicado em *A educação pela noite e outros ensaios*, em 1989.

No que se refere a Marçal Aquino, temos as considerações de Manuel da Costa Pinto em *Literatura brasileira hoje*, de 2004, e as de Nelson de Oliveira com o livro *Geração 90: manuscritos do computador*, de 2001, ambos tratando da linguagem seca e concisa na obra do autor. Também contamos com as definições do próprio autor sobre sua obra em entrevistas, como para o programa *Segundas Intenções na BVL*, em 2015, com Manuel da Costa Pinto e *Provocações*, na TV Cultura, com Antônio Abujamra, em 2008.

Também contamos com dissertações que tiveram como objeto de estudo o romance a ser analisado aqui, principalmente a de Igor Iuri Dimitri Nakamura, *Formas e representações do amor: erotismo, narrativa e violência em “Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios”*, de 2019, na qual o amor é o tema central do estudo do romance.

Finalmente, quanto ao terceiro grupo, a teoria da narrativa de Gérard Genette em *Discurso da narrativa* ([197-]) é o suporte para a demonstração do modo como as estruturas narrativas constroem o tema do amor e da violência. Outro ponto de relevância no *corpus* é o papel do narratário, que é analisado por meio das proposições de Gerald Prince em *Introduction à l'étude du narrataire*, de 1973 e de José Luiz Fiorin, *Em busca do sentido: estudos discursivos*, de (2008), que nos apresenta a formação do *ethos* do narrador complementando-se com o *páthos* do narratário.

Ao analisarmos as obras aqui estudadas, percebemos a predominância do *ethos* amoroso-erótico dos narradores abordados que é o mesmo da adaptação para o cinematográfico, considerando-se que a figura do autor Marçal Aquino, construída por meio das obras citadas, também é formada pelo mesmo *ethos* do amor e do erotismo. Essa recorrência da temática norteia nossa análise.

Segundo Fiorin (2008, p.141), pode haver divergência entre o caráter construído pelo narrador e pelo enunciador. Assim, “Em *Tom Jones*, o narrador é ingênuo, enquanto o autor é irônico.”

Para o estudo do conto, além dos estudos mencionados, os aportes de teóricos de Edgar Allan Poe em *Filosofia da composição* (2011), Júlio Cortázar em *Valise de cronópio* (2006), Ricardo Piglia em *Formas Breves* (2004) e Fábio Lucas em “O conto brasileiro moderno” (1983) ajudaram a elaborar um panorama para a análise do texto de *O amor e outros objetos pontiagudos*, no que se refere à sua forma e estrutura, além de Alfredo Bosi em *O conto brasileiro contemporâneo* (2002) e Cleusa Rios P. Passos em *Breves considerações sobre o conto moderno* (2001), que apresentam o conto e suas especificidades na contemporaneidade.

Ao analisarmos os roteiros, contamos com os estudos de Syd Field com *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico* (2001) e *Roteiro: os fundamentos do roteirismo* (2014), Doc Comparato em *Da criação ao roteiro* (1995) e Jean-Pierre Ryngaert com *Introdução à análise do teatro* (1996). Também serviram como suporte Paulo Emílio Salles Gomes em *A personagem cinematográfica* e Décio de Almeida Prado em *A personagem no teatro*, ambos de 2005.

De posse de instrumentos para o estudo do amor e da violência presentes nos textos, foi feita a análise de cada narrativa. O ponto de partida é o conto, cuja história principal é próxima à do romance e desmembra-se nos roteiros. Os resultados da análise detida de cada texto estabelecem a comparação entre eles, permitindo demonstrar de que modo a relação amorosa e também a violência compõem o centro do *corpus*.

1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Como no conto, no romance, nos roteiros e no filme de Marçal Aquino selecionados interessa a relação amorosa, abordamos essa temática a partir de estudos de teóricos, filósofos e psicanalistas de diferentes momentos, apontando diferentes visões através dos séculos.

1.1 Conceituações do amor

Os estudos sobre a temática amorosa são inúmeros. Leandro Konder (2007, p. 8) apresenta o amor como o sentimento mais forte do ser humano, capaz de arrastar com ele muitos outros, como o medo e a esperança. O ser dominado pelo amor pode experimentar sensações deliciosas e dolorosas ao mesmo tempo. A atração irresistível, o arrebatamento amoroso pode ser capaz de levar a decisões que o sujeito não tomaria caso não estivesse sob tal efeito: “E o amor pode lhes inspirar opções boas ou más, lúcidas ou equivocadas.” (KONDER, 2007, p. 9). Mas fugir de viver sob a condição amorosa traz grandes prejuízos: evita-se a dor, mas também o gozo, experiência humana fundamental.

Em *O banquete*, Platão (2014) tem o amor como tema principal, sendo, por meio de discursos acerca dele, retratadas as várias faces de Eros em um banquete realizado na casa de Agatão em que ele, Pausânias, Fedro, Erixímaco, Aristófanes e Sócrates se reúnem e discursam/dialogam sobre o amor. Vale lembrar que as falas/conceitos são inconclusas, sabendo-se que conceituar tal sentimento é uma tarefa de extrema dificuldade que atravessa os séculos sem se chegar a uma definição.

É Fedro quem sugere que o tema a ser discutido seja Eros; para ele, o amor é o deus mais antigo, mais honrado e que tanto bem traz àquele que ama, pois não há sensação melhor que amar e ser amado. Agatão também segue na linha elogiosa: “Eros é o mais venturoso, o mais formoso, o melhor.” (PLATÃO, 2014, p. 75) e também é poderoso, transforma todos em poetas: “Ao toque de Eros, todos devêm poetas.” (PLATÃO, 2014, p. 79). É um deus digno de ser conceituado e discutido e ainda não havia quem tivesse se dedicado a fazê-lo, como lembrado por Erixímaco:

Intrigado, Fedro me falou diversas vezes: “Não é estranho, Erixímaco, que, para outros deuses, poetas tenham compostos hinos e louvores, ao passo que a Eros, deus de tanto destaque e brilho, poeta algum, embora numerosos, tenha-se lembrado de render homenagem?”. (PLATÃO, 2014, p.79)

Em desacordo com o entendimento do termo platônico como sinônimo de sofrimento, temos, no discurso de Aristófanes, Eros como um deus filantrópico, bondoso, o mais benéfico para os homens, que causa bem-estar e é capaz de curar, sendo considerado o “médico dos

males.” (PLATÃO, 2014, p. 61) Segundo Aristófanes, os humanos são apresentados em sua incompletude, buscando no ser amado sua metade para que o complete, gozando assim dos prazeres do amor Eros.

No discurso de Sócrates, temos um amor que vive à caça do bem e do belo, apresentado pela figura do *dáimon*: aquele que cinge, separa, que se coloca entre deuses e humanos, que serve de mediador. É ali que aparece a figura do amante como meio de se alcançar o ideal, aquele em quem o amor é persistente e é o amado que conduz à busca da perfeição. O amor está ligado a uma falta, a uma imperfeição. Sendo carentes daquilo que não temos, o amor nos levará a essa busca.

Nesse sentido, o equívoco histórico do entendimento do termo “amor platônico” é justamente tomar o que é próprio do medievo como algo que se originou em Platão. Esse equívoco se explica pela interpretação rasa de que o amor platônico é um amor “idealizado”. No discurso de Sócrates, não é o “amado” que é idealizado – trata-se apenas da ideia de que a mesma força que faz os amantes se desejarem (Eros) é aquela que os conduz à verdade, à beleza, à ideia.

O amor apontado por Sócrates, segundo o diálogo com Diotima, carece do bem e do belo, não sendo necessariamente mau e feio, mas um amor desejante, visto que só desejamos o que ainda não possuímos. É uma busca, caça ao ideal de beleza e bondade, um defrontamento com a imperfeição de si mesmo enquanto amante, posto que algo lhe falta. Daí a falta de desejo quando tomamos posse do que buscamos, sendo a falta o motor da busca.

Ovídio, escritor e poeta na Roma Antiga, deu-nos *A arte de amar* (2013), livro no qual aborda a habilidade de amar como uma arte, um jogo de sedução. O poeta conceitua o amor como uma criança que pode se deixar guiar, apesar de selvagem e algumas vezes rebelde. O amor, como arte, também é visto como ação, sendo muito comum passar a amar quem um dia fingiu que amava. O livro abarca as considerações do poeta acerca de um plano para encontrar o ser amado: onde procurar e como se comportar com o objeto de seu amor. Segundo ele, todos os lugares são propícios para a caça do amor, só é preciso agir de maneira adequada, como a boa relação com o vinho à mesa: prepara o coração, mas é sempre bom ter prudência ao tomá-lo muito à noite, pois “para julgar a beleza, a noite e o vinho são ruins” (OVÍDIO, 2013, p. 25).

Para o poeta, o segundo ponto mais importante depois de o amante encontrar um ser para amar; são os meios de agradar, apresentando conselhos como ter confiança em si e uma boa criada como cúmplice, evitar discussões e combates, tocar na mulher desejada na hora dos cumprimentos e pedir a Baco para que o calor do vinho não lhe suba à cabeça ao se

deparar com uma mulher: “Que sua inteligência e seus pés continuem exercendo o ofício deles.” (OVÍDIO, 2013, p. 38).

Outra questão importante ao se tratar da temática amorosa são os meios para manter o ser amado. Segundo Ovídio, a magia, as ervas e os feitiços são meios ilusórios; os métodos indicados são: ser amável, ter um caráter agradável, ser perseverante, condescendente, não se deixar abater pelos obstáculos; o amor é visto como uma espécie de serviço militar, exige disciplina. É necessário que se dispa de todo orgulho se quer ser amado por muito tempo e estar disposto a correr perigos, além de alimentar diariamente o amor para que se torne sólido, visto que a força do hábito o desenvolve. Dar provas de dedicação, presentes (poemas não são mais honrarias, ouro sim), elogiar sempre (inclusive os defeitos) e, se preciso for, ser dissimulado; tomar cuidado para não ser descoberto em uma traição, ser discreto, não perguntar a idade, principalmente se uma mulher não for mais jovem, são alguns dos conselhos do poeta para que o amor permaneça duradouro.

Há também conselhos às mulheres para se fazerem amadas, mas o autor deixa claro que tais ensinamentos são para aquelas a quem as leis, o pudor e a condição autorizam a tanto, lembrando tratar-se de um tempo em que nem todas gozavam dos mesmos direitos sociais e morais. O poeta romano fala ainda sobre os cuidados com a beleza, incluindo penteado, roupa, corpo e meios para esconder e dissimular as imperfeições físicas, tudo para o jogo de conquistar e ser atraente ao ponto de ser desejada e, posteriormente, conquistada.

Seguindo o mesmo título de Ovídio, na contemporaneidade, o psicanalista, filósofo e sociólogo alemão Erich Fromm (2015) também publicou *A arte de amar*, livro no qual trata o amor como uma arte que requer conhecimento e esforço. Segundo o autor, falta dedicação a tal ofício; as pessoas consomem inúmeros produtos sobre o amor, mas não acham que devem aprender o que diz a respeito do tema. Fromm traça três premissas da condição amorosa que sustentam essa afirmação.

A primeira delas se refere à diferença entre amar e ser amado: as pessoas acreditam que o problema está na capacidade de ser amado e buscam de diversas maneiras se mostrar atraentes. Na maioria dos casos, os homens encontram essa maneira na riqueza e no poder, e as mulheres, cultivando o corpo e a elegância.

A segunda premissa parte mais uma vez do ponto de que amar é fácil, difícil é encontrar o objeto ou o ser amado. Numa sociedade consumista, em que tudo se baseia no apetite de compra, as pessoas acabam apaixonando-se quando sentem que encontraram o melhor objeto disponível:

Numa cultura em que prevalece a orientação do marketing e em que o sucesso material é o valor principal, não há por que espantar-se com que as relações humanas de amor obedeçam ao mesmo modelo que governa o mercado de bens e trabalho. (FROMM, 2015, p. 4)

O terceiro erro cometido pelas pessoas em relação às questões amorosas é a confusão entre a experiência de amar e a situação de permanecer amando; há um equívoco entre os dois temas, o que faz com que as pessoas se frustrem nas relações. Segundo Fromm (2015, p. 5), as pessoas apaixonadas “tomam a intensidade de sua paixão, o estar ‘loucos’ um pelo outro como prova da intensidade de seu amor, quando na verdade isso só prova o grau de sua solidão precedente.”

Fromm afirma que a ideia predominante de que não há nada mais fácil do que amar continua sendo uma constante na questão amorosa e é o que faz com que as expectativas terminem em fracasso. Como uma arte, exige disciplina e domínio tanto da teoria como da prática. Tomando o amor como arte, devemos dar a ele a devida importância, mas, apesar de muitas pessoas buscarem amar e serem amadas, quase todo o nosso esforço está empregado em conseguir sucesso, dinheiro, poder e não em nos dedicarmos, como deveríamos, a aprender tal ação que, como prática de um poder humano, não deve ser vista como uma compulsão.

O filósofo ainda destaca que o amor é uma resposta madura para o problema da existência humana: “Sem amor, a humanidade não poderia existir por um só dia.” (FROMM, 2015, p. 23) e é paradoxal, visto que há a ideia de que dois seres tornem-se um, mesmo permanecendo dois, quando há que se preservar a ideia amorosa com integridade e individualidade.

O amor como atividade está ligado mais ao ato de dar do que de receber, o que é visto como sacrifício ou algo doloroso, mas é uma expressão de potência, de estar vivo, sendo impotente aquele incapaz de produzir amor. E o amor como doação exige também cuidado, responsabilidade (corresponder às necessidades psíquicas do outro), respeito (não tratar o ser amado como objeto de uso) e conhecimento: “O amor é a preocupação ativa com a vida e o crescimento do que amamos.” (FROMM, 2015, p. 33).

Para Edgar Morin (2011, p. 25), é necessário que se assuma o amor; tentar controlá-lo para evitar algum tipo de sofrimento é evitar também o gozo, a felicidade que vivê-lo nos traz. E também, assim como Fromm, o vê como paradoxal, mas, nesse caso, o paradoxo é de vida e morte:

Mas o amor é paradoxal como a vida e, por isso, há amores que duram, do mesmo modo que dura uma vida. Vive-se de morte, morre-se de vida. O amor poderia, potencialmente, regenerar-se, operar em si mesmo uma dialógica entre a prosa que se espalha na vida cotidiana e a poesia que fornece a seiva a essa mesma vida.

Já para Octávio Paz (1994, p. 69), o amor é indissociável do erotismo e também, como para Fromm, é parte da formação humana: “o amor é desejo de completude e assim responde a uma necessidade profunda dos homens.” O erotismo é a aceitação e o amor, uma escolha. Corpo e alma, constituem a completude da questão amorosa: “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.” (PAZ, 1994, p. 7).

Segundo o poeta e teórico mexicano, o amor é uma escolha que entra pelos sentidos, é atração por uma única alma, mas deve ser diferenciado da ideia de amor que foi difundida de diferentes maneiras através dos séculos, como o amor cortês e o romântico, por exemplo.

1.1.1 A chama erótica

Uma das primeiras representações amorosas na literatura ocidental é o conto “Eros e Psiquê”, apresentado por Apuleio em *O asno de ouro* (2019), cuja história se baseia em Eros, uma divindade cruel, e a paixão correspondida por Psiquê, uma mortal. Trata-se de uma representação da alma humana na relação com o divino, sendo uma história realista, e não filosófica como havia sido tratado o tema até então: “A presença da alma em uma história de amor é de fato um eco platônico, e o mesmo devo dizer da busca da imortalidade, conseguida por Psiquê ao se unir com uma divindade.” (PAZ, 1994, p. 31).

Segundo Paz, a exploração do sentimento amoroso é constituída por sexo, erotismo e amor e há diferenças entre eles, embora, em alguns casos, estejam englobados, já que são manifestações da vida. O erotismo, como poética corporal, não é o mesmo que sexo, que é também utilizado para reprodução; com o erótico, a função reprodutora é suspensa, o prazer tem finalidade em si mesmo, diferentemente da mera sexualidade: “É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito.” (PAZ, 1994, p. 12).

Para o poeta mexicano, o sexo é mais amplo, básico e antigo, e o amor e o erotismo são formas derivadas do instinto; o sexo é algo animalesco e o erotismo, exclusivamente humano, passa pela imaginação e pela vontade dos homens, é uma sexualidade socializada, parte do imaginário e do desejo. Não possui variações, é sempre o mesmo: instintivo, explosão vital. Diferentemente do erotismo que é invenção e variação, é o desejo em si mesmo. É ele quem doma o sexo e o insere na sociedade. É animal e humano em conjunto:

“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.” (PAZ, 1994, p. 97).

O erotismo insere o sexo na sociedade e nega a reprodução, mas conteria ambiguidade por trazer vida e morte. Todavia, segundo Paz, a metáfora erótica pode ser plural ao invés de ambígua, contendo também prazer e morte.

Para Bataille (2017), em *O erotismo*, a pulsão de vida e morte encontra-se presente no erotismo também, e o autor ressalta a independência entre o gozo erótico e a reprodução como fim. Segundo ele, há uma relação entre a morte e a excitação sexual, uma aprovação da vida até na morte.

O escritor francês afirma ainda que toda operação erótica tem por objetivo atingir o ser que dele participa no seu mais íntimo, “no ponto em que o coração falece” (BATAILLE, 2017, p. 41). A nudez tem um papel importante nessa ocorrência, é ela que possui uma ação decisiva, uma abertura dos corpos que dá o sentimento de obscenidade: “A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada.” (BATAILLE, 2017, p. 41).

Já para Fromm (2015, p. 65), o amor erótico é a forma mais enganadora de amar, pois pode ser confundido com a explosão da paixão, “é o anseio de uma fusão completa, de união com outra pessoa”. Como a experiência de se apaixonar é geralmente muito intensa, dá a falsa sensação de intimidade com o parceiro por quem se tem o desejo sexual, daí seu caráter enganador.

Denis de Rougemont (1988, p. 50) descreve o amor de Eros como “um desejo que não decresce jamais”, e tal concepção amorosa é baseada na destruição, em uma relação próxima ao fim, trazendo a dialética vida/morte. O amante comete o endeusamento do ser amado, estar junto a ele é como estar no céu, afastando-se inclusive das relações sociais na falsa ideia de ser um sendo dois, gerando uma espécie de furor, de encantamento: “Eros é o Desejo total, é a Aspiração luminosa, o impulso religioso original elevado à sua mais alta potência, à extrema exigência de pureza que é extrema exigência de Unidade.” (ROUGEMONT, 1988, p. 50). E isso, para Rougemont (1988, p. 55), é o que pode levar o sujeito amante a sua destruição: “Eros, nosso Desejo supremo, só exalta nossos desejos para sacrificá-los. A realização do Amor nega todo amor terrestre. E sua Felicidade nega toda felicidade terrestre. Considerado do ponto de vista da vida, tal Amor só poderia ser uma infelicidade total.”

1.1.2 Arrebatamento e sofrimento

Nos livros em que trata da temática amorosa, como em *Fedro* e em *O banquete*, Platão fala de uma perturbação da alma, algo fora de nossas faculdades intelectuais, que se cria fora de nós mesmos, quase um delírio impulsionado pelos deuses, um arrebatamento, um afastamento da razão. Platão nunca se refere ao ser amado como perfeito, o que ele nos apresenta é que, por meio do arrebatamento do amor, a alma do amante se dirige ao belo; é o belo no amante, e não o amante belo. Rougemont assim define o amor em Platão:

Tal é o amor platônico: “delírio divino”, arrebatamento da alma, loucura e suprema razão. Por conseguinte, o amante está junto do ser amado “como no céu”, pois o amor é a vida que ascende por degraus de êxtase para a origem única de tudo o que existe, longe dos corpos e da matéria, longe do que divide e distingue, para além da infelicidade de ser o que se é e de ser dois no próprio amor. (ROUGEMONT, 1988, p. 50)

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes (1990, p. 165, grifos do autor) chama o arrebatamento amoroso de raptó, momento em que a pessoa é raptada, encantada pela imagem do objeto amado: “Episódio tido como inicial (mas pode ser reconstituído depois) durante o qual o sujeito apaixonado é ‘raptado’ (capturado e encantado) pela imagem do objeto amado (nome popular: *gamação*; nome científico: *enamoramento*).”

Por sua vez, Júlia Kristeva (1988, p. 22) diz que, no momento do arrebatamento amoroso, as identidades perdem-se, já não se sabe mais quem é o “eu” quem é o “outro”; há um deslocamento das almas, uma força violenta e contraditória. Também trata da dualidade ao se viver o amor, de experiência de seu poder terrível e embriagador: “Amor choque, amor loucura, amor incomensurável, amor ardência... Tentar falar dele parece-me diversamente mas não menos terrivelmente e deliciosamente embriagador que vivê-lo. Ridículo? Louco, talvez.” (KRISTEVA, 1988, p. 23).

Denis de Rougemont (1988, p. 15, grifo do autor) afirma que o que há de mais antigo na tradição literária é a relação entre amor e morte; para ele, com um amor pleno de felicidade, não há história. O sofrimento amoroso está ligado à paixão, e é a ela que as histórias estão ligadas, à dor que é capaz de provocar: “O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado que a *paixão* do amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental.” Para o escritor suíço, o amor-paixão fere e tem sua razão condenada, pois é viver no limiar da morte. É a supremacia do destino sobre a liberdade e a responsabilidade de uma pessoa: “Amor-paixão:

desejo daquilo que nos fere e nos aniquila. É um segredo que o Ocidente jamais tolerou e não cessou de recalcar – de preservar!” (ROUGEMONT, 1988 p. 43).

A pessoa dominada pelo amor-paixão também experimenta a sensação de agonia, de medo do abandono, sentimentos que contribuem para o sofrimento de quem o experimenta. Barthes (1990, p. 22, grifo do autor) define o sentimento de angústia que assola aquele que se encontra dominado pela paixão: “O sujeito apaixonado, do sabor de uma ou de outra contingência, se deixa levar pelo medo de um perigo, de uma mágoa, de um abandono, de uma reviravolta – sentimento que ele exprime sob o nome de *angústia*.”

Já Edgard Morin (2011, p. 23) chama de “selvageria do amor” a fascinação que o arrebatamento amoroso causa nos amantes, fazendo com que, tomados pelo desejo, transgridam regras, inclusive as sociais: “O amor, mesmo que decorrente de um desenvolvimento cultural e social, não obedece à ordem social: quando aparece, ignora barreiras, despedaça-se nelas ou simplesmente as rompe. O amor é filho de ciganos, é ‘enfant de bohème.’”. É essa ligação forte com o desejo e consequente desintegração humana que faz com que algumas relações amorosas tenham um pacto com a tragicidade: “O problema da relação amorosa é que ela é, frequentemente, trágica, porque se consolida, também com frequência, em detrimento do desejo.” (MORIN, 2011, p. 25).

Outra posição encontra-se em Fromm (2015, p.38), para quem a crueldade nas relações está ligada à vontade de conhecer o segredo do outro, querer conhecer para tomar posse do que o outro deseja, pois assim o amante conhece-se também. No ato de aprofundar-se no outro, o amante descobre, mas encontra muito de si também.

Em criança, muitas vezes seguimos esse caminho para o conhecimento. A criança pega uma coisa e quebra para conhecê-la; ou pega um bicho, arranca cruelmente as asas de uma borboleta para conhecê-la, para forçá-la a revelar seu segredo. A própria crueldade é motivada por algo mais profundo: a vontade de conhecer o segredo das coisas e da vida.

Ovídio, em *Remédios para o amor* (2013), sabendo que o amor também causa danos cruéis a quem o sente, faz um compilado de sugestões aos jovens que sofrem pelo arrebatamento não correspondido. Propõe-se ajuda para apagar a “chama cruel” e nomeia de escravidão vergonhosa o que habita nos corações em sofrimento. Já no prefácio, apresenta claramente seus objetivos, visto que, com sua arte, ajudou a amar e agora ensina a curar:

Se um amante arde por um objeto que lhe agrada amar e que o retribui, que aproveite sua felicidade e entregue seu barco aos ventos favoráveis. Mas se houver quem, por infelicidade, suporte a dominação de uma amante indigna

do seu amor, para se salvar, procure a ajuda de minha arte. (OVÍDIO, 2013, p. 115)

Dado que, segundo o poeta, o amor nos engana sempre, para a libertação de tal sentimento, é preciso agir rapidamente. Se houver algum desgosto, é preciso desistir logo no começo ou será muito sofrimento, porque haverá passado muito tempo. É muito importante também, segundo Ovídio (2013), procurar uma vida ativa fugindo da ociosidade, pois Vênus ama o ócio e o amor foge da atividade. Por isso, deve-se encontrar uma ocupação, seja na carreira, na caça ou na pesca. Quanto mais fatigado, mais em paz se dorme.

Outros conselhos incluem a partida do local de origem, mas sem voltar, pois a volta poderá deixar o amor mais rebelde. Se não tiver opção e precisar ficar onde está, deve-se procurar pensar nos defeitos da amada, compará-la a outras mulheres, pensar nos tormentos causados pela relação, fugir da solidão e dos casais enamorados.

Para o autor, é importante não procurar a cura na magia, nos remédios falsos, que não são capazes de banir o sentimento do coração. O amor é hábito e é a partir das atitudes que se deixa de amar também: não deve ir a lugares que façam lembrar-se da paixão, não se queixar, não guardar rancor. O próprio poeta assume que todas as sugestões são fracas para curar um coração arrebatado pelo sentimento erótico amoroso, mas, se usadas em conjunto, têm resultados.

É preciso saber romper, assim como saber amar, mesmo que seja doloroso. Se não há sentimento recíproco, há somente sofrimento e prolongamento dele: “Nós rompemos muito tarde porque esperamos ser amados; nossa vaidade faz de nós uma trupe de crédulos.” (OVÍDIO, 2013, p. 143).

1.1.3 Amor e cortesia

As concepções da paixão, não como sentimento, mas como hábito, variam de acordo com a sociedade e com o tempo. Por exemplo, na Antiguidade greco-romana, havia a paixão dolorosa; no século XII, o amor cortês foi apresentado como algo digno de ser imitado; já no século XIX, com o Romantismo, temos o rigor e a hipocrisia impostos pela burguesia.

O amor cortês data do século XII e seu início condiz com a produção lírica dos trovadores do sul da França. Estabelecida com base nas relações feudais de suserania e vassalagem, nessa concepção amorosa, uma dama, geralmente casada e de uma categoria social superior, torna-se senhora daquele que lhe devota amor, com a mesma fidelidade e devoção dedicadas ao senhor feudal. O amor cortês não nasceu das formas religiosas nem filosóficas, foi uma criação dos poetas, uma idealização da realidade social, embora

correspondesse, de algum modo, ao que pensavam, sentiam e viviam os senhores, as damas e os clérigos feudais.

Para Octavio Paz (1994, p. 36), o amor cortês é uma sensualidade filtrada pela cortesia, uma cultura do amor. É com a cultura cortês que nasce a filosofia do amor e é louvável por não ter nascido a partir de uma crença religiosa; esse amor refinado, purificado, era retratado pela expressão *fin'amors*: “Um amor que não tinha por fim nem o mero prazer carnal nem a reprodução.” (PAZ, 1994, p. 70). A relação de superioridade amorosa da mulher é subversiva: “A masculinização do tratamento das damas tendia a destacar a alteração da hierarquia dos sexos: a mulher ocupava a posição superior e o amante a do vassalo. O amor é subversivo.” (PAZ, 1994, p. 74).

Octavio Paz (1994, p. 80) afirma que não tem como falar da subversão da mulher nesse sistema sem exaltar a evolução da condição feminina, mas somente na poesia, não nas relações políticas ou sociais: “Não podemos nos esquecer que o ritual do ‘amor cortês’ era uma ficção poética, uma regra de conduta e uma idealização da realidade social.”

André Capelão, em *Tratado do amor cortês* (2000), vê, na condição do ser que ama, a de um vassalo humilde e suplicante, e sua doutrina, pautada e sustentada no sofrimento (coita), é representada em inúmeras cantigas de amor. Denis de Rougemont (1988, p. 63), por sua vez, apresenta o amor cortês cantado pelos trovadores como exaltação da infelicidade: “Que é a poesia dos trovadores? A exaltação do amor infeliz.”

Na representação amorosa do medievo, a figura do amante está associada à de um homem obcecado pelo ser amado, e, em sua devoção à dama idealizada, não há espaço para desejar outra pessoa. O enamorado é um ser que sofre antes e também depois, caso conquiste o que deseja. O amor paixão causa temores: na conquista, teme que seu objetivo não seja atingido; se o efetiva, há o temor de perder a amada.

Capelão (2000, p.11) apresenta-nos um amor que prende, que não liberta, é uma servidão intimamente ligada ao sofrimento. Quem ama, sofre, deseja ter o ser amado, e, se o tem, também sofre. Fica preso e também deseja prender: “Pois quem ama fica preso nas malhas do desejo e deseja prender o outro em seu anzol.”

Como fonte da qual muitos poetas beberam sobre as teorias amorosas, é possível que alguns ecos do platonismo existam nas demais proposições sobre o tema. Para Paz (1994, p.73), tais ecos podem ter chegado aos provençais, berço do amor cortês, pelos árabes: “Por último: o platonismo, o grande fermento erótico e espiritual do Ocidente. Embora não houvesse uma transmissão direta das doutrinas platônicas sobre o amor, é verossímil que tenham chegado aos poetas provençais certas noções dessas ideias por meio dos árabes.”

Maria Ema Tarracha Ferreira (1988, p. 12) vê na raiz cristã do amor cortês a possibilidade de ser confundido com o platonismo:

Convém ainda realçar a importância do Cristianismo na elaboração do conceito de amor cortês, não só em virtude da casuística amorosa que tal conceito de amor pressupõe, mas ainda pela insistência no aprofundamento psicológico e pelo comprazimento na análise de um sentimento essencialmente de natureza espiritual, facilmente identificado com o platonismo, valorizado pela Igreja.

Verificamos, portanto, até aqui, que as configurações amorosas apresentadas tomam forma a partir da palavra, ganhando corporeidade, sendo o tema principal da literatura através dos séculos, conforme já mencionado.

Apesar de sua grande importância na poesia, verificaremos aqui sua relação com os textos narrativos, o engendramento entre amor e narração, seja ela no romance, teatro ou nos roteiros teatrais e cinematográficos; sem deixar de citar, a importância das relações amorosas das histórias contadas pelo cinema desde sua criação, até os dias atuais.

1.2 A narrativa: categorias

Ao analisarmos estruturalmente os textos selecionados, é preciso esclarecer alguns conceitos a serem utilizados no que diz respeito à narrativa. Segundo Genette ([197-], p. 23), algumas dificuldades acontecem por conta da ambiguidade relativa a três sentidos distintos do termo narrativa. O primeiro é o enunciado de um acontecimento ou uma série deles; o segundo é a sucessão de acontecimentos reais ou fictícios, e o terceiro é o ato de narrar. Assim, há que se diferenciar narrativa como texto ou discurso, história e narração ou ato narrativo.

A análise textual parte do discurso narrativo, visto que Genette ([197-], p. 27) afirma ser o único instrumento de estudo no campo da narrativa literária, especialmente a de ficção. É no discurso que a história é relatada, e ele só se torna narrativo se for contada: “Enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere.”

Se a função da narrativa é contar uma história, é necessário que saibamos de que ponto de vista ela nos é apresentada, se pela ótica do narrador ou de uma personagem, de qual posição focal. No que diz respeito à focalização, Genette ([197-], p. 187-188) apresenta três tipos: *zero* ou *não-focalizada*, aquela das narrativas clássicas com narrador onisciente; *focalização interna*, podendo ser *fixa*, sob a ótica de uma só personagem, ou *variável*, se a focalização muda dentro da história, e também se for *múltipla*, na qual o mesmo

acontecimento é evocado várias vezes pelo ponto de vista de vários personagens. Na *focalização externa*, não há acesso à interioridade da personagem. O partido tomado pela focalização em uma narrativa não é necessariamente constante em toda a obra; ela pode ser variável, havendo distinções de diferentes pontos de vista.

A história de uma narrativa dá-se pela voz ou pela narração de quem a relata, o narrador, papel sempre fictício, mesmo quando assumido pelo autor. Um aspecto importante a se dizer a respeito do narrador é a posição apenas como primeira ou terceira pessoa; a escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas. A história é contada por uma personagem ou por um narrador estranho a ela.

A história pode ser relatada por um narrador ausente dela, classificado como heterodiegético, ou nela presente, denominado homodiegético que, sendo o herói da narrativa, é também autodiegético; ou, ainda, o narrador pode ter um papel secundário, de observador ou testemunha. Para Genette ([197-], p. 244), “A ausência é absoluta, mas a presença tem seus graus.”

Por sua vez, o narratário é uma figura fictícia como o narrador e não deve ser confundido com o ouvinte real, virtual ou ideal nem com o leitor. É a quem o narrador se dirige e um depende do outro dentro da narrativa. Toda narrativa pressupõe um narratário, já que todo discurso se dirige a alguém, e seu contato com o narrador corresponde a uma função que lembra, ao mesmo tempo, as funções fática e conativa, mas, dependendo do grau de precisão de suas memórias ou sentimentos, apresenta função homóloga à emotiva. De acordo com Genette ([197-], p. 258),

Como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético; quer dizer que não se confunde mais, a priori, com o leitor (mesmo virtual) de que o narrador com o autor, pelo menos não necessariamente.

Para Gerald Prince (1973, p.178), há variações na figura do narratário e é preciso encontrar seus sinais no texto, que podem ser uma pergunta do narrador, uma justificativa no nível da metalinguagem, um pedido de desculpas. O narratário também pode ou não desempenhar algum papel na narrativa, tornar-se personagem:

Independentemente de assumir ou não a forma de um personagem, se ele desempenha vários papéis ou apenas um, se ele se revela insubstituível ou não, o narratário pode ser um ouvinte (*L'Immoraliste*, *Les Infortunes de la vertu*, *Les Mille et Une Nuits*) ou um leitor (*Adam Bede*, *Père Goriot*, *Les Faux-Monnayeurs*). Obviamente, acontece de a história não mencionar se o narratário deve ou não escutar a narração que lhe é dirigida. Poderíamos

então dizer, talvez, que o narratário é um leitor, em se tratando de uma narração escrita (*Hérodias*), e ouvinte, em se tratando de uma narração oral (*La Chanson de Roland*). (PRINCE, 1973, p. 188-189)

Ainda de acordo com Prince, dentre as funções do narratário, está a de mediação entre o narrador e o leitor, além de ajudar a especificar a estrutura da narração. Para o teórico norte-americano, ele faz parte da leitura verossímil de uma narração: “O narratário é um dos elementos fundamentais de qualquer narração. [...] No final das contas, o estudo do narratário pode nos levar a um melhor conhecimento do gênero narrativo e de qualquer ato de comunicação.” (PRINCE, 1973, p. 196).

Já a personagem constitui uma das categorias fundamentais da narrativa para Antonio Candido (2005, p. 30): “Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente ‘constitui’ a ficção.”. Na ficção, há um conjunto de elementos que tornam uma obra verossímil: a coerência interna, a lógica, a intenção mimética, mas é pela personagem que a camada de verossimilhança se cristaliza, são seres intencionais. É por ela que podemos ter acesso a uma voz dentro da narrativa além do narrador, que também pode ser uma delas.

A personagem como ser fictício não pode ser tratada como pessoa da vida real, já que esta é ser concreto, determinado e, mesmo assim, temos dela uma visão fragmentada. Na ficção, temos um mundo mais fragmentário e a personagem é “sempre uma configuração esquemática”, como nos afirma Candido (2005, p. 33). Por ser a obra finita, as personagens adquirem um aspecto mais nítido e definitivo que os seres humanos, demonstrando coerência até nas atitudes incoerentes.

A personagem bem construída é parte dos elementos que tornam a verossimilhança de um texto mais eficaz, “[...] não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente.” (CANDIDO, 2005, p. 35).

De acordo com Reis e Lopes (1988, p. 216-217), entender a personagem como signo é também compreender sua delimitação no plano sintagmático e os processos de sentidos fundamentais para localizá-las e identificá-las, como o nome próprio, a caracterização e o discurso.

Tratar de questões temporais em uma narrativa é se ater à posição relativa da narração em relação à história, que não pode ser posterior ao ato narrativo, a não ser que seja preditiva (profética, apocalíptica, oracular). Há quatro tipos de narração, partindo do ponto de vista da posição temporal: ulterior, quando a história ocorreu anteriormente ao ato de narrar, está

encerrada; anterior, quando é uma narrativa preditiva; simultânea, no tempo presente e intercalada, quando narrada entre os momentos da ação.

Ao analisarmos o tempo da narrativa, defrontamo-nos com a confluência do tempo do narrar e do tempo narrado, resultando em *anacronias* que podem avançar ou recuar dentro de uma distância temporal. De acordo com Genette ([197-], p. 33):

Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou daquele indício indirecto.

1.3 *Ethos* do narrador e *páthos* do narratário

A origem do *ethos* do enunciador encontra-se na retórica aristotélica, na qual, o filósofo grego afirma que um orador precisa inspirar confiança a quem se dirige, é a imagem positiva que o autor quer passar ao seu público, uma relação subjetiva, denotando estilo e autoridade no que é dito, passando segurança e ganhando confiança com “prudência, virtude e benevolência.” (ARISTÓTELES, 2005, p.160). Explicita-se nas marcas da enunciação de um discurso.

Há que se diferenciar o *ethos* do enunciador e o do narrador. Quando estudamos uma obra isolada, traçamos o perfil daquele que narra, quando o que é analisado é o conjunto das obras de um autor, é que podemos apreender o *ethos* desse enunciador; dessa maneira, é somente pela análise do conjunto da obra que estabelecemos a construção de um *ethos* do autor.

Temos o narrador e o narratário como os sujeitos que constroem a narrativa e a imagem de ambos é construída pelo texto. Para a construção do *ethos* de um narrador, é necessário que se conheça a quem se destina o seu discurso, precisa-se saber qual é o seu auditório, o seu *páthos*.

O *páthos* desse narratário, ou seja, a imagem que se faz dele, faz parte do texto porque é ali que se determinaram as escolhas linguística e é a partir de tais características que se constrói o *ethos* de quem produz o discurso, estando ambos interligados nessa construção; como explicita Fiorin (2008, p.155), é preciso conhecer o seu público para estabelecer o que se diz, interligando os discursos.

1.4 Breves considerações sobre o conto

A conceituação do conto nos remete inevitavelmente à comparação com o romance. Muitos teóricos, ao esboçarem suas observações analíticas sobre tal conceito narrativo, apresentam sua definição com relação à extensão deste, da literatura romanesca e da novela, como Cleusa Rios Pinheiro Passos, em *Breves considerações sobre o conto moderno* (2001, p. 67): “Comparado ao romance, o conto configura-se breve e condensado, estando, em certos casos, próximo de outra forma de grande presença histórica, mas de perfil igualmente difícil, a novela.”

Em sua *Filosofia da composição*, Edgar Allan Poe (2011, p. 103) apresenta uma definição para tal forma de narrativa de acordo com sua brevidade. Segundo o autor, o conto deve provocar algum efeito em quem o lê (ódio, rancor, felicidade), por isso deve ser breve, conciso, para que não haja interrupções. Tal necessidade de efeito deve ser pensada com precisão, como uma questão matemática:

A consideração inicial foi a de extensão. Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído.

Com relação à comparação com o texto romanesco, Julio Cortázar (2006, p. 151), no capítulo “Alguns aspectos do conto”, da obra *Valise de cronópio*, faz uma comparação entre os dois tipos de narrativa, o cinema e a fotografia. Para o teórico, o filme tem semelhanças com a ordem do romance, já o conto tem relações com a arte fotográfica no que diz respeito aos limites. Em uma foto há um recorte, é um fragmento da realidade, trazendo inclusive uma limitação física ao que é apresentado.

Ainda na esfera da comparação com as narrativas mais longas, Cortázar usa uma analogia feita por um amigo argentino sobre a luta de boxe. Assim, o romance ganharia por pontos, visto que seus efeitos vão sendo construídos no leitor, e o conto, por *knock-out*, já que seu efeito é imediato. Também no campo das lutas, para Cortázar, o conto é o resultado de uma “batalha fraternal” entre a vida e a expressão escrita.

Outra analogia trazida pelo teórico argentino na mesma obra, mas no capítulo “Do conto breve e seus arredores”, é a comparação à poesia e ao jazz no que diz respeito ao ritmo, à tensão, à pulsação interna. Segundo ele, tais elementos compõem “[...] essa *liberdade fatal* que não admite alteração sem uma perda irreparável.” (CORTÁZAR, 2006, p. 235, grifo do autor).

A intensidade do conto deve ser bem trabalhada, visto que não há assunto bom ou ruim a ser tratado, o que existem são temas construídos sem tensões. Ainda de acordo com Cortázar (2006, p. 152), é já nas primeiras páginas que o conto deve prender o leitor: “Um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas”.

Outra proposição teórica é a de Ricardo Piglia (2004, p. 90) em *Formas breves*, que nos apresenta a tese de que um conto sempre conta duas histórias e as apresenta como se fossem uma só: “Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário.” Para o autor, parte da concisão de um conto está no fato de que muito está no não dito, na alusão; o mais importante não se conta, trata-se do assunto como se o leitor já o conhecesse.

Na comparação com as demais formas literárias, Piglia (2004, p. 101) utiliza-se dos estudos de Borges para falar sobre a oralidade presente nos contos, já que manteve na escrita a tradição das histórias orais: “A arte de narrar, para Borges, gira em torno desse duplo vínculo. Ouvir um relato que se possa escrever, escrever um relato que se possa contar em voz alta.” Tal vínculo com a oralidade não se manteve nos romances, visto que como gênero já nasce livro: “Borges considera que o romance não é narrativa porque é demasiado alheio às formas orais, ou seja, perdeu os rastros de um interlocutor presente, ao possibilitar o subentendido e a elipse, e portanto a rapidez e a concisão dos relatos breves e dos contos orais.”

Fábio Lucas (1983, p. 106, grifos do autor), em *O conto brasileiro moderno*, chama a atenção para a comparação entre romance e conto, mas afirma que não podem ser diferenciados apenas pela extensão, não sendo este um modelo reduzido daquele:

Grosso modo, podemos dizer que o romance é filho remoto da epopeia e provém modernamente da História, do relato de viagens e conquistas, enquanto o conto retira sua origem de várias formas de narrativa doméstica, a fábula, a anedota, o caso, o provérbio, os enredos curtos de tom libertino, piedoso ou moralizante, de que cuidou André Jolles, em obra célebre, sob a denominação de “formas simples”.

Lucas (1983, p. 123) também tece uma comparação com a crônica na sua conceituação: “Basicamente os contos se contêm na sua estatura formal, criam suas expectativas de desenlace, não se ramificam como o romance, nem se despojam de tensões como a crônica.”

No prefácio “Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo”, em *O conto brasileiro contemporâneo*, Alfredo Bosi (2002, p. 7) também aborda a proximidade do conto com os demais gêneros literários: “Ora é quase documento folclórico, ora a quase-crônica da

vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem.”

Mas o crítico, como diz o título do livro, trata do conto brasileiro contemporâneo e chama a atenção para a temática brutalista crescente dos anos 60 ao momento da publicação do livro, ou seja, 1974, tema esse que começou a surgir no realismo dos anos 30, em que se adotou o tratamento da realidade de maneira mais latente. Para o autor, assuntos baseados no elemento brutal têm a ver com a realidade de um país desigual, devorado pelo capitalismo que oprime aqueles que vivem à sua margem:

O adjetivo [brutalista] caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. (BOSI, 2002, p. 18)

É possível notar o aparecimento do brutalismo em boa parte da literatura produzida a partir dos anos 60, não sendo exclusividade do conto esse modo de abordagem: “Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yankee.” (BOSI, 2002, p. 20).

Há que se considerar, portanto, que no conto contemporâneo, encontramos a inovação das formas e da temática, sem abandonar as questões tradicionais. Em Marçal Aquino, analisaremos o real amalgamado com o brutal e o cruel em um conto de formato tradicional, fundindo os aspectos abordados anteriormente, formando o cenário típico da contemporaneidade.

1.5 Roteirização

De acordo com Doc Comparato (1995, p. 19, grifos do autor), uma definição simples e direta para roteiro seria “*a forma escrita de qualquer projeto audiovisual*”, que, atualmente, engloba teatro, cinema, rádio, televisão e vídeos nas plataformas da internet. Para Syd Field (2001 p. 11-12), um roteiro é “uma história contada em imagens, diálogo e descrição, localizada no contexto da estrutura dramática”.

O código de comunicação do roteiro é, naturalmente, diferente de outros tipos de escrita e dá-se, em alguns casos, de maneira simultânea ou alternada, e sua representação somente perdura a partir da tecnologia à qual foi submetida a gravação. Diferentemente do

roteiro teatral cuja apresentação, se não for gravada, contar-se-á com a efemeridade do espetáculo.

Há três aspectos fundamentais para a estrutura do roteiro que se inicia pela palavra, e é por meio do *logos*, da organização verbal em que ele é sustentado. O conflito cotidiano, a ação dramática que comove são promovidos pelo *páthos*, e a intenção daquilo que se narra é pautada pelo *ethos*.

Para Syd Field, a estrutura de um roteiro seria esta:

Figura 1 – Paradigma de roteiro



Fonte: Field (2014, p. 33)

No ato I, concentra-se a apresentação com diálogos, imagens e descrições que fundamentam a estrutura dramática. Ela contém a história principal. As dez páginas iniciais são as mais importantes e é preciso que toda a informação relevante a respeito da narrativa esteja ali.

O ato II é onde se encontra a confrontação, momento em que o protagonista enfrenta os obstáculos que o impedem de realizar a necessidade dramática, definida por Field (2014, p. 36, grifos do autor) como “*aquilo que o protagonista quer ganhar, conseguir, alcançar ou realizar ao longo da história*”. É o momento de superação e enfrentamento dos conflitos existentes; lembrando que toda história é conflito, visto que sem ele não há ação.

A resolução encontra-se no ato III, no qual há a solução da história, mas não é o seu fim, como afirma Field (2014, p. 37): “O final é aquela cena ou sequência específica que finaliza o roteiro; não é a solução à história.” Conclui-se então sua totalidade: apresentação, confrontação e solução.

Na passagem de um ato a outro, temos o ponto de virada, que se dá entre o final do ato I e faz a transição para o II, e, no final deste, há a passagem para o III. Esse ponto pode ser definido como “*qualquer incidente, episódio ou evento que é introduzido na ação e que acaba por mudar seu curso*.” (FIELD, 2014, p. 37, grifos do autor). São esses pontos que

mantêm a linha narrativa coesa e fazem com que a história avance sem a necessidade de cenas longas e complexas, podendo ser, inclusive, sem diálogo.

Para que um roteiro comece a ser escrito, é preciso que, além de uma ideia, haja um tema que o dramatize e incorpore os fundamentos roteirizados. É o ponto de partida de uma escrita de audiovisual a partir de uma ação que aborda o que a história é e por quem é contada. E é a partir do tema ou assunto criado que há o impulso narrativo em função da ação e da personagem.

Há dois tipos de ação: a física, que pode ser uma sequência de guerra, luta, perseguição, ou de ordem psicológica, que ocorre na mente das personagens. Um roteiro geralmente abarca os dois tipos de ação, interligando-se com os desdobramentos da história por meio das personagens, que são parte da ação, a partir de suas necessidades.

Um roteiro deve responder às perguntas: o quê, correspondendo ao conflito; quem, correspondendo à personagem; quando, à temporalidade; onde, à localização; qual, à ação dramática; como, à estrutura e quanto, o que remete à quantidade de tempo da ocorrência.

Além da ação dramática (que é a maneira como o conflito é vivido pelas personagens), da estrutura (que é a organização do enredo em cenas) e do tempo dramático (que aborda a duração de cada cena), temos que observar a construção da personagem, pois é a partir dela que a palavra ganha corporeidade na narração dos fatos. Como não há necessariamente um narrador, o diálogo se potencializa tornando-se o corpo da comunicação roteirizada, caracterizando as personagens, concretizando as ações e fundamentando o tempo dramático: “Em audiovisual não existe um fluxo interior tal como existe no romance; assim, o que ela diz é a única forma de que a personagem dispõe para expressar seu pensamento; e isto mesmo que as palavras sejam falsas, equívocas ou dissimuladas.” (COMPARATO, 1995, p. 124).

Os sentimentos das personagens são baseados em suas ações e suas reações devem ser compatíveis ao que elas estão sentindo. Não há como dissimular, no processo roteirizado, o que se sente. A história da personagem deve ser condizente com suas ações, podendo haver também transformação no decorrer da trama.

Comparato (2005, p. 130-131) afirma ainda:

Compor uma personagem é tarefa que requer um talento muito específico. Depende bastante da capacidade de observação e abstração do roteirista. Estas capacidades podem desenvolver-se à medida que o autor sai para a rua, vai a bares, fábricas, salões da alta burguesia etc, observando e tomando nota de múltiplos comportamentos humanos que formam estes universos: forma de vestir, gestos, modo de falar etc.

Os conflitos enfrentados pelas personagens seguem duas linhas: correspondência e motivação. Na correspondência do conflito, o público é cúmplice da personagem, entrando em conflito também. Se a personagem sofre por amor, o público também deverá senti-lo. Para que haja essa correspondência, a motivação do conflito deve ser bem clara. As situações em que a personagem se encontra é que geram os conflitos e devem ser convincentes para que haja envolvimento e cumplicidade do público:

Ação é personagem; uma pessoa é aquilo que ela *faz*, e não o que ela *diz*. Filmes são comportamento. Como contamos histórias por meio de imagens, devemos mostrar como o personagem age ou reage aos incidentes que ele ou ela tem de enfrentar e superar (ou não) ao longo da história. (FIELD, 2014, p. 58, grifos do autor)

Mas há que se diferenciar um roteiro cinematográfico de um teatral, e uma das diferenças importantes refere-se às personagens e sua relação com o diálogo. Como não há a presença do narrador, é por meio das falas que as ações evoluem e se desenvolvem.

No texto dramático, há uma proximidade muito grande entre o pensar e o falar: toda vez que a personagem pensa, ela fala o que pensa, visto que não há outro recurso para acessar a sua consciência. Sem o narrador, todas as informações são transmitidas pela personagem. O que ela pensa, sente e o que faz são passados para o leitor/público por meio dos diálogos: “Embora seja apresentado ao público em forma semelhante às condições reais, o diálogo é concebido *de dentro* das personagens, tornando-as transparentes em alto grau.” (ROSENFELD, 2005, p. 30, grifo do autor).

No cinema, o diálogo não é a única forma de constituir a narrativa, o importante é mostrar a ação e há outros recursos para isso. As intenções do diretor podem ser apresentadas claramente por meio da *mise-en-scene*, mas sem descartar sua importância:

Detalhes revelados pela câmera podem substituir os diálogos. A capacidade do cinema de narrar por imagens, muitas vezes supera a necessidade do diálogo - e isso deve ser indicado já no roteiro. Por outro lado, um diálogo bem realizado confere brilho a determinadas cenas. (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 64)

A personagem no teatro não pode permanecer calada no palco por muito tempo, ao passo que a cinematográfica, por contar com recursos audiovisuais, consegue concluir a narrativa sem contar exclusivamente com a potência da palavra falada: “[...] a câmera, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close up*, o *travelling*, o ‘panoramizar’ são recursos tipicamente narrativos.” (ROSENFELD, 2005, p. 30-31).

Outro fator importante presente no roteiro são as indicações dadas nas rubricas, que aparecem antes das falas, sendo um modo de orientação para os atores. As indicações apresentam o tom, que é a modificação na intensidade dramática do diálogo. Também encontramos pausas, tempos, fatores que influenciam na performance do ator.

É interessante notar que a peça teatral muitas vezes é tida como texto literário, o que não ocorre com o roteiro cinematográfico, já que há uma contenda entre os críticos a respeito de seu valor. Isso se aplica também às personagens que, segundo Gomes (2005, p. 118), no texto cinematográfico, expressam-se melhor na película, diferentemente das grandes protagonistas das peças teatrais eternizadas por grandes dramaturgos.

Por se tratar de uma arte posterior ao romance, segundo Gomes (2004, p. 106), “O cinema seria pois uma simbiose entre teatro e romance [...]”, de modo que se utiliza dos recursos da criação de personagens estabelecidas à base do diálogo para exercer seu enredo e, com a tecnologia cinematográfica, pode utilizar elementos narrativos do romance para que sua história seja contada.

Para Jean-Pierre Ryngaert (1996, p. 3), ainda há questionamentos se a obra teatral escrita precisa da representação para ser completa e satisfatória e, para o dramaturgo francês, sua totalidade deve estar por inteiro nas palavras escritas, é o leitor quem preencherá os “espaços vazios” do texto, e não sua montagem que será datada e efêmera. É preciso ter cuidado ao imaginar que a representação no palco dará conta de todas as especificidades da peça escrita: “A representação não tem por objeto tapar os buracos do texto, e uma representação pode revelar-se tão ‘preguiçosa’ quanto um texto, apresentando outros vazios.” (RYNGAERT, 1996, p.4).

Mas, mesmo não tendo a sua representação, a enunciação dialogada conta com um destinatário mudo, o público, visto que toda palavra busca um receptor. Ao se tratar de uma forma dialogal como o texto teatral é construído, temos a presença de um interlocutor presente no texto, mas esse diálogo não necessariamente é feito por meio de conversação entre as personagens; o monólogo por exemplo, também é uma forma de conversa dialogal.

Há que relevar a importância da construção da peça teatral, mas com cuidado para não se centrar a atenção apenas nos diálogos como única forma de se narrar esse tipo de texto.

O tempo-espaco no teatro é uma categoria de difícil apreensão devido ao seu grau de abstração, afetando, algumas vezes, a representação, mas suas marcas no texto são fundamentais para a reprodução da estética teatral. Ainda de acordo com Ryngaert (1996, p. 81), há que se apreendê-la em dois níveis: as marcas textuais concretas e as metaforizadas que

correspondem ao nível do poético na construção de um texto. Há que se ressaltar que em algumas peças tais marcas podem estar ausentes.

Ainda em se tratando do espaço, outra categoria é a “fora de cena”, que não aparece na representação, mas é evocada ou relatada pelas personagens, tendo sua importância na narrativa teatral. Em muitos casos, apresenta a origem ou o destino das personagens e, embora, não sendo um local “concreto” na cena, não podemos ignorar sua importância para o enredo. De acordo com Ryngaert (1996, p. 89), “O espaço deve ser sempre ocupado ou defendido, assemelha-se com frequência a um território, revela as implicações e os fantasmas das personagens e, como tal, pode ser uma das metáforas que dão sentido a uma obra.”

1.6 Adaptação

Já no que se refere à adaptação de uma narrativa literária a um roteiro, há a exigência de acomodação de um tema em linguagem e veículo diferentes, visto que cada formato é único e específico. Numa narrativa romanesca, temos a história geralmente a partir do ponto de vista do protagonista e dele advém a ação dramática. No romance, trabalha-se essencialmente com palavras e, no roteiro, com imagens: “São histórias contadas por meio de imagens, diálogos e descrições, sempre localizadas no âmbito de uma estrutura dramática. A essência do filme é sempre comportamento.” (FIELD, 2014, p. 271).

Segundo Comparato (1995, p. 330), “[...] a adaptação é uma transcrição de linguagem que altera o suporte linguístico utilizado para contar a história”. No novo texto, com a ausência do narrador, a história é contada por meio de diálogos, partindo do perfil das personagens, sendo que seus desejos e intenções movem a ação.

É preciso estabelecer uma linha narrativa a partir do original adaptado, privilegiando os eventos mais importantes. Não se pode pensar um roteiro adaptado de maneira literária, visto que o que deve ser destacado nessa nova forma é o visual e não mais o literário. Deve haver também a eliminação de trechos, capítulos e personagens, mantendo-se apenas o eixo dramático principal. Todo trabalho é feito para que a ação dramática avance em equilíbrio com as personagens. É necessário também que novas cenas sejam inventadas, construídas e elaboradas para que o produto final ocorra de maneira mais harmônica ao novo gênero.

A adaptação é mais uma maneira de narrar, entrelaçando-se com o romance, o conto e os roteiros apresentados nesse capítulo. No trabalho em questão, a linha narrativa que parte do conto se estenderá no romance, se desmembrará em dois roteiros e permanecerá no filme adaptado do texto romanesco, oriundo do conto.

2 A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E MARÇAL AQUINO

2.1 A literatura brasileira contemporânea

Antonio Candido, em *A educação pela noite e outros ensaios* (1989), em ensaio de 1979, “A nova narrativa”, já se referia a uma literatura plural ao tratar da produção dos anos 1960 e 1970 falando em “legitimação da pluralidade”, que permite o encontro na ficção de traços marcantes do jornalismo, da propaganda, da televisão: “Não se trata mais da coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras.” (CANDIDO, 1989, p. 209).

Alfredo Bosi (1999) divide a produção literária contemporânea em duas partes: uma que ele chama de hipermimética (brutalista, imediatista, pautada no real urbano e violento) e que também supre uma demanda do mercado como o nicho feminista, o do negro, o de presidiários, o ecológico, atendendo ao público-alvo de interesse. Segundo o teórico, todo aparato sensacionalista que era elemento-base de qualquer *best seller* penetrou na narrativa contemporânea dos grandes escritores, mantendo seu efeito imediatista e brutal: “A literatura da era do cinema e hoje da televisão e dos meios eletrônicos dispensaria as mediações literárias tradicionais e nos lançaria diretamente no mundo das imagens suscitadoras de efeitos imediatos. Brutalmente, fulminantemente.” (BOSI, 1999, p. 250).

A outra parte é chamada por Bosi (1999) de hipermediadora, que se opõe teoricamente à primeira, na qual se concentram o pastiche e a paródia: “Este também é um fenômeno da cultura globalizada e se verifica em todas as artes.” (BOSI, 1999, p. 252).

Antônio Donizeti Pires (2008, p. 58) divide em três momentos o romance brasileiro da segunda metade do século XX: o primeiro, de 1945 a 1964, o segundo, de 1964 a 1985, e o terceiro, a produção de 1985 até o momento atual que, segundo ele,

[...] é o momento amorfo e dilemático da nossa contemporaneidade globalizada e massificada, pós-guerra fria, pós-queda do muro de Berlim e pós esfacelamento do império soviético. É, enfim, o tempo de todas as mercancias, via TV e Internet; o tempo da comunicação massiva; o tempo da rapidez virtual; o tempo do apogeu da cultura de massa; o tempo da paraliteratura; o tempo do entretenimento; o tempo da liquefação pós-moderna. Em suma, o tempo e o território efetivos do romance brasileiro contemporâneo.

Outra questão dominante nessa literatura é a presentificação, uma urgência na representação do momento presente, contrastando com momentos anteriores que valorizavam

o romance histórico. Segundo Resende (2008, p. 28), tal dominância da atualidade traz novos modos de escrever, com narradores pessoalizados e novas maneiras de publicação, como em plataformas virtuais, por exemplo, em que “[...] o que interessa, sobretudo são o tempo e o espaço presentes, apresentados com a urgência que acompanha a convivência com o intolerável.”

Também para Karl Erik Schollhammer (2011, p. 11, grifos do autor), o sentido de urgência no campo da literatura contemporânea vem acompanhado de uma escrita que se impõe: “Dois argumentos se juntam aqui: uma escrita que tem urgência, que realmente ‘urge’, que significa, segundo o Aurélio, que se faz sem demora, mas também que é eminente, que *insiste, obriga e impele*, ou seja, uma escrita que se impõe de alguma forma.” Ainda segundo o estudioso, essa presentificação surge da ansiedade de querer captar uma realidade conturbada, havendo consciência da dificuldade de impor sua presença.

Já Silviano Santiago (2002, p. 34), em artigo de 1984, fala sobre a dificuldade de classificação formal da literatura do tempo presente, da diversidade do gênero romanesco comparado aos seus antecessores, chamando de anarquia formal, o que não deve ser visto como algo negativo: “Na década de 30, apenas para estabelecer um contraste, a situação era diferente; havia mais consenso entre os prosadores sobre quais deveriam ser as regras de composição do romance.”

Por sua vez, Candido (1979) também chama a atenção para o realismo predominante na chamada nova narrativa, daquelas décadas que traziam a violência típica das cidades, cujo espaço era o mundo urbano e, conseqüentemente, a violência. Já outra característica do momento é o grande número de romances e contos.

Tânia Pellegrini (2008, p. 18) também aborda a questão da narrativa urbana em *Despropósitos*: estudos de ficção brasileira contemporânea. Para ela, a partir da década de 60, vão ficando raros os temas ligados ao campo. Há, em todo o país, um processo de industrialização crescente e os grandes centros urbanos começam a ser ocupados, sobretudo por pessoas vindas da zona rural. A ficção volta-se para a angústia e a solidão dos moradores e, a partir dos anos 70, com o avanço desse crescimento, grande parte da população forma a geração dos excluídos, que povoam a literatura da época.

O espaço urbano deixou de ser mero cenário ou pano de fundo da narrativa para se tornar, gradativamente, uma possibilidade de representação dos problemas sociais, dos marginalizados e excluídos socialmente. Manuel da Costa Pinto, em *Literatura brasileira hoje* (2004, p. 84), também se refere ao fato de a prosa contemporânea brasileira estar

concentrada em solo urbano, sendo tal processo irreversível, já que toda noção de pluralidade e liberdade nasce com a cidade e é materializada nas formas literárias.

Regina Dalcastagnè (2011) é responsável por um estudo que mapeou os autores e personagens da narrativa contemporânea de 1990 a 2004 em livros publicados pelas maiores editoras do país - Companhia das Letras, Record e Rocco -, obtendo um levantamento de 258 romances, de 165 escritores. De acordo com esse estudo, 83% das personagens romanescas vivem nos centros urbanos das grandes metrópoles brasileiras, sendo a literatura um reflexo do momento em que se encontrava o país, visto que o censo do IBGE do ano 2000 apontou que 81% da população brasileira vivia nas cidades.

Em artigo de 2003, Dalcastagnè afirma também que esse fato da urbanização nos romances se deve à mudança do país:

Afinal, o país se urbanizou em um período muito curto – o censo de 1960 registrava 45% de brasileiros vivendo em cidades, número que chegaria a 56% em 1970 e a 81% em 2000 – e a literatura acompanhou a migração para as grandes cidades, representando de modo menos ou mais direto as dificuldades de adaptação, a perda dos referenciais e os problemas novos que foram surgindo com a desterritorialização. Assim, o espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano ou, melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos. (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 33-34)

Para Resende (2008, p. 33), a violência nas grandes cidades tornou-se o tema mais evidente da cultura produzida no Brasil. A cidade ganhou foco e os problemas oriundos da urbanização passaram a ocupar o cerne da nossa literatura. A presentificação ganhou força, pois, nos conflitos apresentados nas cidades, o futuro não é algo com o que se possa sonhar: “A cidade – real ou imaginária – torna-se, então, o *locus* de conflitos absolutamente privados, mas que são também os conflitos públicos que invadem a vida e o comportamento individuais, ameaçam o presente e afastam o futuro, que passa a ser impossível”.

Também para Regina Dalcastagnè (2011, p. 5-6, grifo da autora), a presentificação do momento contribui para o efeito de realidade do romance contemporâneo:

Outro elemento que contribui para estabelecer o *efeito* de realidade diante do leitor é o tempo. O romance brasileiro contemporâneo não se desvia muito do presente. Quase 60% das personagens dos romances publicados entre 1990 e 2004, vivem nesse mesmo período, e 26% delas estão situadas em época logo anterior, na ditadura militar.

A relação da narrativa contemporânea com o cenário urbano de violência está intrinsecamente ligada ao real. Há um esforço para eliminar as distâncias sociais e, segundo

Candido (1989, p. 214), não existe mais o desejo de emocionar o leitor e sim de causar impacto, a contemplação foi substituída pelo choque causado pelo encontro da ficção com a esfera da realidade.

Em *Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil*, Tânia Pellegrini (2018) dedica-se a apresentar o realismo presente na literatura e faz uma diferença: grafado com maiúscula, remete ao movimento ou escola literária consolidada no século XIX e, com minúscula, à tentativa de apreensão da realidade pelos escritores contemporâneos, apresentando o caos urbano como o cerne de seu enredo. É do segundo termo que tratamos neste estudo. A autora ainda afirma que: “[...] uma maneira produtiva de entender o conceito parece ser tomá-lo como *uma forma particular de captar a realidade entre os indivíduos e a sociedade*.” (PELLEGRINI, 2018, p. 17, grifos da autora). Segundo ela (PELLEGRINI, 2018, p. 222), o realismo e a violência caminham juntos na contemporaneidade: “A matriz fundante [...] é o realismo, com outra postura e outros métodos, e grande parte dos temas, retirados da matéria social, passam a se elaborar de preferência em tons e semitons de violência”. Há, diz ela, uma normalização da tragédia e da barbárie nas situações vividas cotidianamente, causando dano ou dor às personagens envolvidas na história. Também Schollhammer afirma que

[...] o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 54)

A tentativa de retratar a realidade social apresentando os menos favorecidos por meio de uma linguagem às vezes seca e dura não exclui a experiência subjetiva do escritor, com textos pessoais, íntimos e sensíveis que apresentam um real além do exterior. Segundo Schollhammer (2011, p. 16), a fertilidade do solo contemporâneo faz com que os dois caminhos se entrelacem, apresentando muitas vezes uma arte paradoxal.

Tal estilo seco e urgente apresenta-se também nos minicontos, forma que ganhou expressão nos anos 90, cujo impacto se apresenta de maneira mais potente, quando as questões de multiplicidade, hibridismo e presentificação aparecem de maneira latente. Podemos notar a forma presente e imediata de Marçal Aquino em um exemplo desse gênero intitulado “Disque-denúncia”, publicado no livro *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizado por Marcelino Freire (2004, p. 123):

-Cabeça?
-É.

-De quem?
 -Não sei. O dono não tá junto.

A violência é também construída em narrativas de Marçal Aquino. Pellegrini (2018, p. 227) afirma que o autor segue os passos de Rubem Fonseca e João Antônio por sua matriz realista e brutal. Fábio Marques Mendes (2014, p. 20-21) também analisa os contos aquinianos pelo viés da violência urbana, mas afirma que esta não é do tipo demolidora e selvagem, amplamente recriminada pela sociedade, mas sutil e irônica:

A violência que orienta as narrativas de Aquino é, no entanto, silenciosa, sutil, surda e sorradeira, podendo ser associada à metáfora de cupins que corroem a madeira. Sua agressividade é aparentemente tímida, essencialmente sedutora. Apesar disso tudo, esta violência pode ser até mais demolidora que a brutal, devido ao seu exercício contínuo e não meramente pontual, sua aparência inofensiva e sua ambiguidade irônica.

A violência, em sua face cruel e/ou brutal, como expressão da cultura contemporânea vem sendo apresentada como linguagem e como performance no cinema, no teatro e na literatura. Apesar de haver quem critique e considere um exagero da sua representação nas artes, há que se considerar sua importância na representatividade ao que concerne à marginalidade e à voz dos excluídos, cumprindo seu papel social. Segundo Pereira et al. (2000, p.15), “[...] a violência constitui-se em um tipo de linguagem que não apenas expressa conflitos, mas, por vezes, pode viabilizar a emergência de alteridade.”

Não se pode negar que o exagero da violência na grande mídia transformou-a em produto fazendo com que sua exploração seja consumida exaustiva e diariamente. Sua representação pode ser reconhecida por meio da linguagem verbal, física ou psicológica que, ainda de acordo com Pereira et al. (2000, p.21), na contemporaneidade, “[...] parece permitir uma possibilidade de leitura menos ‘moral’, menos normativa da violência.”

Para Schollhamer (2000, p.236), a violência aparece como elemento fundador da cultura nacional e na literatura encontramos-a simbolizada e também como “[...] um suporte para a experiência criativa que explora e transgride os limites expressivos da representação escrita.” O autor também salienta que, na contemporaneidade, não cabe a defesa da honra, nem a própria nem a da família, já que contamos com a justiça estatal, mas ainda há casos de despersonalização da mesma. O desejo de vingança ganha forma e acabam ocorrendo mais crimes na tentativa de vingar-se um outro.

Ainda segundo Schollhamer (2013, p.103), a violência não é matéria-prima somente da literatura brasileira, ela “[...] forma a cosmovisão do brasileiro e do latino-americano.” E é a partir dela que compreendemos a cultura da América Latina e não o contrário no âmbito

político-social, individual e estético. O autor cita outro escritor, o chileno Ariel Dorfman, para quem a representação de uma realidade violenta apresenta-se não somente no que é narrado, mas também “[...] na exploração pela escrita de efeitos sensíveis que desloca a fronteira do que pode ou não ser dito.” (SCHOLLHAMER, 2013, p.107). Há que se reconhecer a fronteira do que é real ou não no que diz respeito à representação de uma realidade brutal e cruel.

Um outro ponto a ser abordado é a relação, na contemporaneidade, entre violência e grandes centros urbanos e também nas periferias. A vida marginal das cidades ganha força a partir da década de 1970 e a violência é seu elemento definidor. A nova escrita literária, a partir dos anos 1970 ficcionalizava o real, tentava fazer com que a situação social vigente fosse representada e denunciada por meio da arte. Havia “[...] uma tentativa de compreensão de uma realidade social excluída, já representando a reação da classe média urbana às ameaças criadas pelas crescentes desigualdades sociais: assaltos, sequestros e assassinatos.” (SCHOLLHAMMER, 2013, p.121). Houve uma ressimbolização da violenta realidade dos centros urbanos, encontrando na literatura um “instrumentário discursivo para tratar dela.” (SCHOLLHAMMER, 2013, p.126).

Na tentativa de representação da realidade urbana, volta-se à temática realista. Pellegrini (2018, p.46) aborda o realismo como uma refração da realidade, a reprodução de um mundo concreto:

A representação realista, aspirando levar os objetos a uma espécie de evidência imediata, empenha-se em apagar a distância que os separa da realidade, mas sempre considerando ser a imitação do real menos uma questão de semelhança que de conformidade a regras de composição.

Ao citar Teixeira Coelho, Renato Cordeiro Gomes (2012, p.74) também reafirma o espaço urbano como palco para a temática da violência nas artes brasileiras contemporâneas, fazendo parte do seu imaginário, mencionando “modos de veiculação da violência pela literatura e pela mídia, que confirmam o espaço urbano como palco da violência e ‘educam’ o indivíduo na sua naturalização, ao mesmo tempo que camuflam o conflito social.”

Ainda segundo Gomes (2012, p.77), assim como as festas teatrais na Antiguidade ajudavam as pessoas a lidarem com os próprios males, a literatura auxilia a amenizar nossa angústia diária diante de um cenário de violência constante, algo que a grande mídia só faz aflorar às vezes com sensacionalismo. Para o autor, o realismo brutal contemporâneo tem suas raízes na representação da crueldade, pautada por uma linguagem crua, direta e sem floreios. O realismo tem a intenção de apresentar e denunciar o horror e a miséria do que se diz mundo real: “O ‘real’ apresenta-se de modo totalizante, impositivo, violento, sem consolos

humanísticos, ou religiosos, sem transcendência e que faz sangrar (vale aqui a metáfora).” (GOMES, 2012, p.80).

2.2 Fortuna crítica de Marçal Aquino: multiplicidade, presentificação e as grandes cidades

Marçal Aquino enquadra-se, naturalmente, no que muitos críticos, em estudos sobretudo do final dos anos 2000, chamam de contemporâneo. Segundo Beatriz Resende (2008, p. 22-23), o autor faz parte desse universo múltiplo e plural em que se encontra a literatura atual:

Se quisermos identificar as possibilidades plurais de nossa prosa de ficção, podemos partir do importante elenco de escritores que tornou a década de 1990, especialmente a partir da segunda metade, um momento bastante rico, como Milton Hatoum, que já surge maduro, Rubens Figueiredo, Marçal Aquino, Bernardo Carvalho e, num caso peculiar, Paulo Lins.

A presentificação também faz parte de sua obra, como afirma Schollhammer (2011, p. 15). Para ele, volta-se à configuração do realismo literário e ao sentido de urgência do momento atual:

Essa demanda de presença é um traço que, para alguns – Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Nelson de Oliveira, Fernando Bonassi, entre outros –, se evidencia na perspectiva de uma reinvenção do realismo, à procura de um impacto numa determinada realidade social, ou na busca de se refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo.

A multiplicidade dessa literatura inclui o hibridismo entre as formas literárias e não literárias, como, por exemplo, a mistura de linguagem documental de romances-reportagem ou de crítica e criação, verificada em uma espécie de romance-ensaio. As formas hibridizadas também incluem escritas análogas aos roteiros audiovisuais que se verificam na produção de Marçal Aquino, visto que muitos textos foram roteirizados para o cinema (*O invasor*, de 2002, e *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, de 2005), incluindo a roteirização cinematográfica de livros que não são dele, como *O cheiro do ralo* (2002) de Lourenço Mutarelli “Assim, a proximidade entre as duas linguagens certamente é um traço importante no percurso de Aquino e favorece uma prosa sucinta, sem extravagâncias descritivas e com objetividade na construção narrativa.” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 60).

Pellegrini (2008, p. 33) também chama a atenção para o fato de que muitas cidades na ficção são imaginárias, como na maioria das obras de Marçal Aquino, em que o nome das

localidades não é mencionado, sendo, às vezes, citado o estado ou a região em que a história se passa, mas não a cidade:

É importante assinalar, por outro lado, que, paralelamente a esses aspectos da cidade tradicional, recuperados por um realismo seco ou por um tipo de memória nostálgica ou sonhadora, surgem cidades imaginárias libertas de qualquer marca identitária, em que a multiplicidade de representações ou a desrealização dos espaços cria um contexto globalizante, desterritorializado, contrário ao localismo original e histórico, estabelecendo uma espécie de presente eterno, na medida em que são não-lugares, não-territórios, são “todas as cidades, a cidade”.

Com personagens muitas vezes emergidos do submundo do crime, a obra de Marçal Aquino apresenta o subúrbio das grandes cidades com a violência latente daqueles lugares. Para Manuel da Costa Pinto (2004, p. 127), a narrativa do autor mostra a esfera caótica da criminalidade:

Há nos relatos de Aquino algo difícil de transcrever na linguagem da crítica, mas muito fácil de identificar numa primeira leitura: a empatia com os humilhados e ofendidos, o olhar cúmplice que ele lança com os deserdados – como o melancólico tio que detinha num hospício (no conto “Impotências”, de *As fomes de setembro*, 1991).

Em entrevista ao mesmo Costa Pinto, para o programa *Segundas intenções*, gravado na Biblioteca Parque Villa-Lobos em São Paulo, em 14 de março de 2015, Marçal Aquino afirma que sua inspiração vem das ruas, das cenas que presencia, das conversas que escuta principalmente no metrô, dos diálogos vivos que posteriormente ocuparão as páginas de seus livros “Eu sou um escritor que precisa da rua.”, diz ele.

Segundo Schollhammer (2011, p. 59), Marçal Aquino faz parte dos escritores que apresentam o real com “[...] uma prosa direta e pungente, sem rodeios nem floreios, abordando temas convulsivos e procurando extrair deles sua máxima força [...]”

Pellegrini (2018, p. 227) afirma que a cidade, com suas condições, é o germe da literatura de Aquino, e a violência faz com que transborde a falta de esperança em dias melhores. Também (2018, p. 228-229) compara o realismo de Aquino ao de Rubem Fonseca como algo visceral, com uma prosa “ágil, irônica e desconcertante” que

[...] suga o real concreto, quase sem medição, em cenas e movimentos rápidos, *shots* curtos, falas mínimas, manejados por narradores em primeira ou terceira pessoa, que sabem muito bem do que estão falando, sem tergiversar com preciosismos estilísticos ou rarefações psicologizantes.

Para a autora (PELLEGRINI, 2018, p. 257), a estética realista da violência erige-se sobre os escombros do real, normalizando o lado mais trágico² da sociedade brasileira, mas de maneira cuidadosa, usando a palavra adequada e, às vezes, dizendo muito pouco. Assim, Aquino, comparado com Marcelino Freire, faz com que a literatura, apesar de explorar tal temática, possa ser de certo modo “encantadora”: “Desse modo, tanto Freire como Aquino parecem acreditar que uma leitura ambígua da tragédia social brasileira pode ser estimulante, crítica e até reconfortante; seria melhor, assim, se faltasse sempre uma palavra.”

Fica evidente que diferentes críticos tratando da produção de Aquino têm a mesma percepção sobre ela: um realismo feroz, brutal, uso da linguagem jornalística com frases secas, cortes cinematográficos e ambientes povoados pelo crime, pela corrupção e pela morte.

O autor fez parte de coletâneas de contos, como *Contos cruéis*: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea, organizada por Rinaldo de Fernandes (2006), e *Sou favela*, organizada por Paula Anacaona (2015), francesa estudiosa da prosa brasileira que, no prefácio, classifica os autores selecionados como pertencentes ao grupo da literatura marginal que, segundo ela, possuem na construção da linguagem a força de suas obras: “Outra paixão: essa associação de diálogos de rua, essa mistura de escrita romanesca, informativa e emocional, essa construção amadurecida e refletida que não deixa nada ao acaso...” (ANACAONA, 2015, p. 6). Ambas as coletâneas abordam a violência já no título e nos indicam o que se pode esperar dos textos apresentados. Aquino colabora com os contos “Trincheira” e “Balaio”, respectivamente.

Outra coletânea da qual Marçal Aquino faz parte possui tema e título mais suave: *Aquela canção: 12 contos para 12 músicas*, de 2005, organizada pela editora Publifolha. Nela, há um conto do escritor que traz paralelos com a canção “Último desejo”, de Noel Rosa, chamado “A exata distância entre a vulva e o coração”, texto que, apesar de ter uma violência simbólica, trata com ironia o envolvimento amoroso de uma professora universitária com um morador de rua, baseado em notícias da imprensa também explorado por Rubem Fonseca.

Nelson de Oliveira (2001, p. 11), ao organizar a coletânea *Geração 90*: manuscritos do computador, selecionou o que ele considera de melhor da prosa brasileira da década e destaca a linguagem utilizada: “[...] são artífices do seu tempo, em conluio com a economia cinematográfica (Aquino, Bonassi)”. Aquino publicou na coletânea os contos “Epitáfio”, “Dia dos namorados”, “Rancor”, “Monk”, “Carta” e “Epígrafe.”

² O termo tragédia aqui é definido por Tânia Pellegrini embasada em Terry Eagleton (2003): na contemporaneidade, pode ser entendido simplesmente como algo “muito triste”.

Luiz Zanin Oricchio, em resenha publicada n’*O Estado de São Paulo*, em 26 de outubro de 2003, diz que, no então novo romance de Aquino, *Cabeça a prêmio*, de 2003, a escrita lembra o conto, impregnada de temas marcantes na sua obra. Ainda destaca crimes, violência, relações humanas marcadas por cobiça e trapaça como assuntos preferidos do escritor.

Na já citada entrevista a Manuel da Costa Pinto (AQUINO, 2015), o crítico faz uma pergunta que, para ele, é uma síntese da narrativa do autor:

A sua prosa em livros como *Família terrivelmente felizes*, *Cabeça a prêmio*, *O invasor*, *Faroestes*, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* é uma prosa que fala muito de uma realidade dura, é uma prosa que tem uma capacidade de captar a realidade social sem necessariamente ter uma preocupação social, mas tem uma vinculação a uma realidade ríspida assim muito grande. Isso está um pouco ligado à sua trajetória anterior, à sua estreia como escritor, à sua trajetória como jornalista, né? Você podia contar um pouquinho a gênese dessa escrita que é uma escrita muito sensível, muito aberta, muito atenta à fala, ao burburinho da rua e à fala do dia a dia coloquial sem que seja um mimetismo banal, assim, que você esteja querendo copiar ou reproduzir simplesmente isso. (COSTA PINTO, 2015, 3min:56)

O escritor, em resposta, atribui a questão de sua linguagem próxima à oralidade a um fator anterior à questão jornalística:

Eu acho que é o seguinte, eu vim da tradição oral. Eu nasci em Amparo, numa fazenda em Amparo, eu fui criado na fazenda até seis anos de idade, não tinha televisão em casa, isso é uma coisa impensável hoje, eu fui ver televisão pela primeira vez com oito anos de idade, eu vi cinema antes de ver televisão, fui levado ao cinema. E tinha aquela história das pessoas se reunirem no fim da noite e contarem histórias na fazenda e eu saquei o seguinte, que tinha essa habilidade de contar histórias, o cara contava a mesma história várias vezes só que ele ia mexendo... Meu pai, por exemplo, é um exímio contador de histórias, ele percebia a potencialidade da trama e ele mudava, então eu saquei, o mecanismo de contar uma história eu aprendi ouvindo. Quando eu fui escrever, eu trouxe essa coisa já, essa coisa da fala, eu estava interessado na fala. Daí porque eu digo: eu sou um escritor que precisa da rua. (AQUINO, 2015, 4min:50)

Apesar de grande parte da crítica tratar a obra de Aquino como policial, ele não a vê dessa maneira, afirmando em entrevistas que se interessa por dramas humanos. Apesar da atmosfera violenta, a maioria de seus contos dispõe de histórias em que, em algum momento, um relacionamento amoroso é mencionado, rememorado ou retomado, como no conto “Miss Danúbio” (1994), do livro homônimo, em que o narrador se refere a uma mulher do passado: “Eu a chamava de princesa. Acho que como chamaria qualquer mulher cuja nudez me

comovesse. A chave era essa: eu não me apaixonava, eu me comovia.” (AQUINO, 1994, p. 42).

Muitos desses contos contêm traição, abandono e, em alguns casos, levam o protagonista à ruína, como no conto “O confronto” (1994) em que a personagem Múcio é assassinada por Alfredão por ter se envolvido com a mulher de um outro do mesmo grupo, Turco. Ou no conto “Jantar em família”, de *O amor e outros objetos pontiagudos*, de 1999, em que um pai convida os filhos e noras para um jantar a fim de apresentar a nova namorada. André, um dos filhos, lembra-se de que já dormiu com a nova madrasta e que ela é uma garota de programa.

No mesmo livro, há o conto “Sete epitáfios para uma dama branca (que, descalça, media 1,65m e, nua, pesava 54 quilos)” que analisaremos aqui pelo viés das relações amorosas como narrativa gênese do romance *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*. Há uma linha de continuidade entre os dois textos pelas personagens e a tragicidade que as acompanha. Mais uma vez, amor e universo trágico se misturam em suas narrativas.

Na mesma entrevista a Manuel da Costa Pinto, Aquino (2015) fala sobre suas histórias de relações amorosas lidas como violentas:

M.A. Eu não me vejo como escritor policial, eu escrevo textos que têm relação com crime, com o drama criminal, mais do que até com o policial clássico, aquele policial de dedução.

M.C.P. Nem investigador.

M.A. Não, não tem.

M.C.P. Diferentemente do Rubem Fonseca.

M.A. Não, não. Eu me interesso mais, como eu disse no começo, eu me interesso mais pelo conflito. Me interessa o conflito, há um conflito e eu tenho que investigar esse conflito com a ficção. Agora eu não me vejo como um escritor... por exemplo eu não acho que o *Eu receberia* é um livro policial, ele é um drama humano, na verdade eu vejo como uma história de amor, mas isso sou eu vendo, e com final feliz. O Beto diz que eu sou otimista: nossa, que final feliz o seu, hein. Mas é assim que eu vejo, ué, o que é que eu vou fazer? (AQUINO, COSTA PINTO, 2015, 27min36)

Em outro momento, explica como surgiu o título e sua relação com a região escolhida, fruto da relação com o jornalismo anteriormente mencionada:

M.C.P. Agora você falou dessa experiência de fazer a reportagem em espaços assim meio distantes, meio ermos, fronteiros, isso está muito presente na sua literatura, né?

M.A. Muito, muito, muito.

M.C.P. Você tem uma preferência especial, né, por esses lugares um pouco distantes dos centros, né?

M.A. Eu gosto de conflito.

M.C.P. Mas o conflito podia estar numa cidade como Rio, São Paulo, tranquilamente. Também tá.

M.A. Escrevo muito sobre São Paulo e Rio. Mas assim, por exemplo, no *Eu receberia as piores notícias*, você está num espaço assim que já tá, que se afasta desses centros, você busca um pouco esse lugar forasteiro.

Mas não é busca, eu comecei a escrever o *Eu receberia* porque eu tinha um bom título, eu achava que eu tinha um bom título *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, isso aí me surgiu primeiro, falei vou escrever um livro com esse título, e foi uma desgraça porque ninguém gostava do título.

M.C.P. Mas como surgiu esse título?

M.A. Eu tô andando na rua, eu penso assim: Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios, eu virei pro cara que tava do meu lado, que era o Luiz Guedes, que é poeta, eu falei: Luiz, o que você acha disso? Ele ouviu e disse assim: parece um verso de bolero ruim. Já começou mal, né?. Eu cheguei em casa e anotei isso. Dois anos depois, eu comecei a escrever a história de um fotógrafo que sai de São Paulo e vai pra algum lugar que eu não sabia onde era, vai pra algum lugar distante de São Paulo e ele vive uma aventura amorosa que transforma a vida dele. E onde será que é esse lugar? Eu me lembrei que eu tinha ido fazer matéria em garimpo como repórter, vinte anos antes, aí eu recriei aquele ambiente do garimpo, falei excelente, vai ser no Pará. (COSTA PINTO, AQUINO, 2015, 9min25)

A propósito dos títulos das obras, Tânia Pellegrini (2018, p. 213) afirma: “Aquino é um escritor incrivelmente habilidoso na criação de títulos para suas narrativas, na maior parte articulados com muita originalidade.”

Ainda com relação à temática amorosa, o autor, na mesma entrevista, reafirma, ao ser questionado por uma integrante da plateia sobre o que pensa do amor, que *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* é uma narrativa amorosa:

Tá tudo em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, tudo o que eu penso do amor tá lá. Existe supostamente um psicanalista chamado Benjamim Schianberg, quem leu o livro sabe disso, ele teoriza sobre o amor o tempo todo, aquilo lá é o que eu penso sobre o amor. (AQUINO, 2015, 44min26)

Em entrevista a Antônio Abujamra, para o programa *Provocações* da TV Cultura em 2008, a questão amorosa em torno do romance também é discutida:

A.A. *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, romance teu que é uma defesa do amor sublime. Mas o amor não é horrível?

M.A. Mentira, é uma defesa do amor sórdido, do amor assustador, do tenebroso amor de que fala Caetano Veloso, sabe? É desse amor aí. Tudo é sublime, a vida é sublime se você pensar bem, mas o amor não é necessariamente sublime. As pessoas amam por diversas razões, às vezes, até pra não ficar sozinho no mundo. Então, o que que há de sublime nisso?

A.A. Vou dar uma frase de Dostoievski pra você e quero que você comente: o mais importante não é o amor, o mais importante é a gentileza.

M.A. Vou rebater com Shakespeare pra você: o estar preparado é tudo. (ABUJAMRA, AQUINO, 2008, 4min42)

Moacyr Godoy Moreira, no artigo “As entranhas do Brasil” (2007, p. 217), afirma sobre Marçal Aquino que *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* é “o ponto alto de sua maturidade ficcional” e diz que o autor se utiliza de linguagem cinematográfica, com cortes e ritmo fluente. Afirma ainda que, apesar de quase completa destruição financeira, física e emocional, há um pouco de luz para recomeçar: “Uma sombra projetada no pouco que restou de dignidade.” (MOREIRA, 2007, p. 217).

Mesmo considerando-se tratar de um escritor vinculado à questão amorosa, grande parte da pesquisa sobre seu trabalho centra-se na violência, como é o caso da dissertação de Mestrado de Sílvia Galesso (2009), *Prosa de combate, amor à prova: contratempos de uma cidade aberta*, que mostra, pelo viés psicológico, como a ocupação dos centros urbanos se dá na obra de Marçal Aquino e como o embrutecimento das relações humanas nesses espaços são abordados por ele.

Camila Dalcin (2015, p. 88), em sua dissertação *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios: linguagem e forma narrativa*, aborda a violência na obra a partir do narrador fotógrafo e da linguagem cinematográfica. Segundo a pesquisadora, “A violência vai se tornando o elemento central da trama conferindo tensão à narrativa, do cenário que cerca o casal protagonista.”. De 2013, temos as dissertações de Fabiana Martinez Souza, *Violência, silêncio e melancolia em Marçal Aquino: uma leitura de Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, em que a pesquisadora faz uma análise do romance aquiniano centrada na violência, e *Mulheres de vida dupla: as singularidades de Virgília*, de Machado de Assis e de Lavínia, de Marçal Aquino, de Gisele Montoza Felício, na qual a temática amorosa é abordada, mas não com profundidade, visto que o objetivo de estudo da autora é a dialogicidade interna a partir da teoria de Mikhail Bakhtin.

Entre outras dissertações acerca da obra do autor, encontramos *Violência estética e ética: uma leitura de contos de Marcelino Freire e Marçal Aquino*, de 2014, de autoria de Ana Alice Pires da Silva Stacke, na qual a pesquisadora traça uma análise comparativa das obras dos dois autores contemporâneos também abordando o violento espaço urbano brasileiro.

A dissertação de Mestrado de Fábio Marques Mendes (2014, p. 12), *A linguagem da violência nos contos de Famílias terrivelmente felizes de Marçal Aquino*, propõe uma análise das narrativas considerando seu pertencimento ao realismo calcado na violência por meio da linguagem utilizada pelo autor em seus contos:

A partir da análise crítica de *Famílias terrivelmente felizes* ficará evidente que a linguagem da violência, adequada ao novo realismo literário brasileiro, compõe uma linha de produção expressiva no mercado editorial e cultural de nosso país. A temática da violência aparece como algo concreto [...] sendo dinâmica e sutilmente operante nas ações das personagens, nos ambientes e situações, e em forma de *leitmotiv* que domina todos os contos da obra, sem exceção.

Fábio Marques chama os contos em que a temática amorosa se faz presente de desencontros amorosos, e sua leitura analítica é pautada pela violência do Estado e também no seio familiar.

Monica Miranda Ramos (2006, p. 27), em sua dissertação *Os jogos narrativos e a violência da linguagem nas obras de Bonassi, Aquino, Moreira, Haneke e Von Trier*, também analisa os contos de *Famílias terrivelmente felizes* pela temática da violência:

O mecanismo de coesão de grupos marginais, voltados para o crime, suas possíveis fissuras de poder e possibilidades de desagregação são tema de vários contos de Marçal Aquino. Em sua narrativa, os grupos se extinguem pelo desequilíbrio das relações internas, em furtos, assassinatos, delações e traições de diversos níveis. Muitas vezes, o agente da violência não obtém o resultado esperado e sua agressividade volta-se contra si mesmo.

A violência também é abordada na dissertação de Maria de Lurdes dos Santos Rodrigues de Meneses (2011, p. 32), *Violência social e familiar nos contos de Marçal Aquino*. O objeto de pesquisa são os contos de *Famílias terrivelmente felizes* e de *O amor e outros objetos pontiagudos*. Sobre os textos deste, Meneses chama a atenção para o fato de que, logo pelo título, o amor remete a algo perigoso, capaz de machucar, conectando-se com o ambiente violento em que está inserido: “Em certa medida, as feridas abertas pelo amor, ou pela ausência dele, ferem com tanta violência, que deixam na alma brechas indeléveis.”

Por sua vez, é na dissertação de Igor Iuri Dimitri Nakamura, *Formas e representações do amor: erotismo, narrativa e violência em Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de 2019, que o amor ganha protagonismo na pesquisa. O pesquisador aborda o amor de Eros, vivido pelo casal principal, sobressaindo-se o amor Ágape (cristão), vivido por Lavínia e o marido pastor, e o amor Philia (amizade), vivido por Marinês em relação a Altino.

O segundo casal de maior relevância na trama é analisado também pelo signo da espera, juntamente com a história de dona Jane, a dona da pensão.

Neste trabalho, como dito, abordaremos, além do casal principal, as demais relações amorosas presentes na narrativa, como a de Altino e Marinês, que será abordada pela temática do amor cortês e não do platonismo. A comparação do romance com o conto “Sete epitáfios para uma dama branca (que, descalça, media 1,65m e, nua, pesava 54 quilos)” também far-se-á pela temática amorosa aqui analisada, mesmo havendo a temática da violência, assim como nos roteiros e no filme.

3 AMOR, EROTISMO E VIOLÊNCIA NO CONTO “SETE EPITÁFIOS PARA UMA DAMA BRANCA (QUE, DESCALÇA, MEDIA 1,65 M E, NUA, PESAVA 54 QUILOS)”

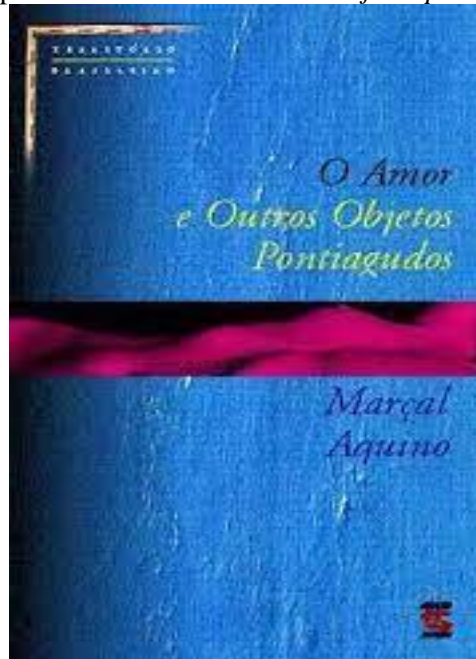
3.1 O amor-paixão: gênese do romance

O conto “Sete epitáfios para uma dama branca (que, descalça, media 1,65m e, nua, pesava 54kg)” faz parte da obra *O amor e outros objetos pontiagudos*, de 1999, e narra a história de um funcionário de uma hidrelétrica às margens do rio Paraná, que se mudou para o local por conta do trabalho: construção de uma usina. Posteriormente, é transferido para Tucuruí, no Pará.

O protagonista-narrador envolve-se com uma mulher casada com um homem importante da cidade, amigo de políticos influentes, fato que faz com que se encontre às escondidas com a dama branca, citada no título que traz um anúncio: os sete capítulos são epitáfios, revelando que ela morre no decorrer da história.

Temos, a partir dos títulos do conto e do livro, o entrelaçamento entre amor e morte: o sentimento como algo pontiagudo e cortante e os epitáfios que fazem parte do conto, mas, na capa do livro, criada por Victor Burton, a predominância é a sensualidade da nudez do corpo feminino:

Figura 2 – Capa do livro *O amor e outros objetos pontiagudos*



Fonte: Aquino, 1999.

Embora pareça haver pouca informação, um olhar atencioso percebe que se trata de uma linguagem verbovisual do amor de Eros. Em uma capa com predominância da cor azul,

temos um recorte central em preto e vermelho com um corpo feminino erotizado. Um mamilo nu aparece com evidência e vê-se também uma parte do ventre de uma mulher deitada e, possivelmente, admirada. As cores vibrantes chamam a atenção e o título bem acima faz referência ao amor que dói e machuca como outros objetos. O objeto de atração é a mulher sob a percepção masculina desejante do corpo apresentado.

Apesar de a morte aparecer no título do conto, na capa, temos a predominância do amor erótico, assim como na narrativa analisada, juntamente com a pulsão de morte, o ciúme, a angústia e toda a gama de sofrimento que viver o amor-paixão pode trazer aos envolvidos em sua trama.

Ao final do conto, o narrador admite que, mesmo tendo mudado de posto no trabalho e de cidade e apesar de o tempo ter passado, a lembrança da amada ainda o perturba, fazendo com que, ao saber de sua morte, tenha ido ao bordel da cidade na tentativa de esquecê-la: “Quando entramos no quarto e começamos a tirar a roupa, ela perguntou se tinha alguma coisa especial que eu gostaria que ela fizesse. Eu disse: tem, sim, quero que você me faça esquecer uma mulher.” (AQUINO, 1999, p. 38). Não há calma para aquele que viveu o erotismo do amor-paixão mesmo após uma longa separação, mesmo depois da morte do ser amado.

A narrativa em questão apresenta o casal protagonista vivendo uma relação proibida; já no início, estão em um lugar afastado dando indícios de que não podem ser vistos juntos. A mulher é casada e, mais de uma vez, a sugestão de um marido influente aparece de forma provocativa: “‘Como é que pode um negócio desses? Alguém tem que fazer alguma coisa contra isso.’ ‘Você conhece bem o homem que poderia fazer. É ele o responsável pela obra’” (AQUINO, 1999, p. 22). Isso, logo depois, se confirma: “‘Ela é mulher de um homem importante’, [...]” (AQUINO, 1999, p. 22).

Como os amantes estão envolvidos pela paixão, há também um certo descuido, uma imprudência e, talvez, até o desejo de serem descobertos, calculando mal o risco que poderiam correr:

“Você sabe que eu tenho que voltar logo”, ela disse, com um começo de um sorriso nos lábios. “Ele vai chegar à tarde.”

“Fique tranquila, a gente vai voltar antes”, eu falei, mas estava imaginando o que aconteceria se não voltássemos a tempo; seria engraçado. (AQUINO, 1999, p. 20)

O conto aqui analisado é pautado pelo amor de Eros e, já no título e na capa, temos a pulsão do aniquilamento pela morte pela referência aos epitáfios. A nudez feminina pode

referir-se tanto ao amor quanto à morte. Para Bataille (2017, p. 41), o erotismo está ligado à dissolução dos seres, uma violação daqueles que estão entregues ao desejo de Eros que está muito próximo da morte; todo ato de erotismo busca atingir o ser no seu mais íntimo e a abertura dos corpos para o ato dá-se pela nudez: “A nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua.”

O desejo pelo corpo da mulher amada aparece já no primeiro capítulo do conto (AQUINO, 1999, p. 19): “Olhei para minhas mãos – enormes, grossas, os dedos meio tortos, – e para ela – pele e olhos claros, cabelo curto de menino –, antes de dizer: ‘Tem um monte de coisas em você que cabem na minha mão.’”

A nudez é precedida pelo ritual erótico de despir-se, responsável por impulsionar a imaginação, que, segundo Paz (1994, p. 12), é o que move o ato erótico, o que transforma o sexo em rito, cerimônia, representação:

Primeiro, tirou o tênis, e, em seguida, o vestido, puxando-o pela cabeça. Não estava usando sutiã, apenas uma calcinha branca, que despiu e jogou sobre o vestido antes de descer a elevação e entrar na água. Eu e o cacique ficamos imóveis por um momento. Então ele fez um comentário sobre a beleza da floração dos ipês naquela época do ano e eu voltei a tirar fotografias. Como se aquilo não estivesse acontecendo à nossa frente. Era a primeira vez que eu a via nua em um lugar que não fosse um dos quartos mal-iluminados do hotel ordinário da cidade. (AQUINO, 1999, p. 22)

Também o vestir-se é ato erótico na narrativa em pauta:

Quando saiu da água, ela recolheu o vestido e usou-o para enxugar o rosto. Aquele era um momento que não podia ser deixado só por conta da memória, e eu a fotografei até ouvir o ruído do filme terminando e sendo rebobinado. [...] Ela deslizou a mão pelo ombro e pelos seios pequenos, escorrendo água. (AQUINO, 1999, p. 23)

E ainda: “Ela estava parada na porta do banheiro, o ombro apoiado no batente. Nua.” (AQUINO, 1999, p. 24).

A nudez masculina também aparece no conto, mas vista por outro prisma, não tratada como algo encantador como a feminina: “Eu tinha puxado o lençol até a cintura. Nunca deixe uma mulher que você deseja te ver de pinto mole, mesmo que tenha acabado de fazer amor com ela, dizia meu falecido pai. Por uma questão de respeito com ela.” (AQUINO, 1999, p. 24).

No erotismo, o sexo não tem a finalidade de procriação, o prazer é a finalidade do ato sexual, inclusive no que diz respeito à agressividade: “[...] no erotismo as tendências agressivas se emancipam, quero dizer, deixam de servir à procriação e se tornam fins

autônomos.” (PAZ, 1994, p. 13). Essa relação com o amor de Eros fica explícita no conto quando o prazer do ato em si é o que se sobressai: “Eu nunca disse que a amava nem a ouvi dizer isso pra mim. Nunca falamos de amor, de filhos, de amantes, de passado. Do futuro. Fodíamos, apenas. [...] Eu não soube de nada disso. Apenas fodíamos. E era bom.” (AQUINO, 1999, p. 31).

A relação erótico-sexual entre o protagonista e a mulher também pode ser comparada àquelas entre ela e o marido, mostrando a diferença entre elas:

“O sol está forte”, eu disse. “Quero ver como é que você vai explicar se aparecer em casa bronzeada.”
 “Não se preocupe, ele não vai perceber”, ela disse, séria. “Ele só trepa comigo de luz apagada.” (AQUINO, 1999, p. 23)

Dava para ver as marcas avermelhadas na barriga dela e um vergão um pouco acima do seio direito. Minha barba de dois dias. Bom que o cara não transasse com ela de luz acesa. (AQUINO, 1999, p. 24)

Há o impedimento de viver a relação, visto que, além de ser ela comprometida, o marido é alguém que poderia prejudicar o amado, já que algumas pessoas sabiam da relação dos dois, como o encarregado da obra, que o avisa sobre possíveis problemas ao serem descobertos: “O encarregado me olhou nos olhos: ‘O que eu sei é que da outra vez o figurão conseguiu descobrir quem era o cara que estava andando com ela. Parece que isso foi em Minas. Vou te dizer: ele armou uma confusão dos diabos e fodeu com a vida do camarada.’” (AQUINO, 1999, p. 33).

No caso mencionado e em todo o conto, temos a violência sugerida por meio do discurso: apesar de não haver o ato violento em si, ela aparece sempre como uma ameaça. Além do episódio em que a amada se corta ao se sentir abandonada e a imagem do sangue que saía dos seus pulsos formar uma poça, não há outras menções de algum ato violento concretizado. O que temos é sofrimento amalgamado à paixão. Essa relação lembra o que diz Bataille (2017, p. 43-44): vem da ilusão de sairmos de nossa solidão e nos tornarmos um só por meio do ser amado. É nessa tentativa de fusão que nos envolvemos na vã tentativa de evitar tal sofrimento: “Não importa: dessa fusão precária e ao mesmo tempo profunda, é o sofrimento – a ameaça de uma separação – que, o mais das vezes deve manter a plena consciência.”

A separação é iminente, o narrador quer viver a relação, mas também deseja ir embora e recomeçar sua vida. Assume para si mesmo que seu lugar não é ali e que, talvez, exista uma outra pessoa: “Eu pensei em outro tempo, em outro lugar e, sobretudo, em outra mulher.”

(AQUINO, 1999, p. 25), ao contrário da amada, que apesar de comprometida, sugere que continuem a história em outra cidade, na tentativa de viverem juntos.

O protagonista sabe que deixará o local assim que a obra na qual trabalha acabe; a mulher percebe que será abandonada e propõe que fujam, mas, como ele não aceita tal proposta, ela o abandona e ele padece. Para Barthes (1990, p. 27), a ausência do ser amado transforma-se em uma prova de abandono depois de algum tempo, sentimento que leva também à angústia.

O ciúme é outro motivo de sofrimento a que os amantes estão sujeitos. Ovídio (2013, p. 65) vê esse sentimento como algo positivo, pois, quando não há o que temer, o amor enfraquece; para ele, pode ser necessário até que se provoque o amante fazendo-o desconfiar do ser amado para ele sentir-se inseguro: “Assim também quando o coração se abate no indolente torpor da segurança, é preciso empregar agulhas penetrantes para acordar o amor.” Já para Barthes (1990, p. 47), o ciumento padece por tal sentimento, e, além do medo de o ser amado desejar outro que não ele, há outras formas de sentir: “Como ciumento sofro quatro vezes: porque sou ciumento, porque me reprovoo de sê-lo, porque temo que meu ciúme machuque o outro, porque me deixo dominar por uma banalidade: sofro por ser excluído, por ser agressivo, por ser louco e por ser comum.”

Há ainda o ciúme assumido pelo protagonista pela primeira vez ao ver a mulher nadando nua no rio com uns indiozinhos, quando dois índios adultos se aproximam para vê-la e um deles chega a entrar na água também. Além de saber o que estava sentindo, ele tem ciência de que não é bom: “Os dois índios que acompanhavam o cacique se aproximaram da margem para acompanhar a cena. Um deles tirou o calção e entrou também no igarapé. Aquilo me incomodou. E eu não gostei nem um pouco do que estava sentindo.” (AQUINO, 1999, p. 22).

Em outro momento, ao encontrar a amada com o marido em um restaurante depois de um mês sem notícias dela e perceber que ela estava muito à vontade e feliz com o companheiro, ele se retira com os colegas e, após deixá-los em casa, volta ao estabelecimento sabendo que não seria uma boa ideia, mas encontra tudo fechado e decide então ir a um bordel. Mais uma vez não deseja sentir o ciúme que o corroía:

Deu para ver de longe que o restaurante estava fechado e que todos já tinham ido embora. Permaneci por algum tempo no estacionamento às escuras, o motor do jipe funcionando, sem saber o que fazer com o bicho que estava me mordendo por dentro. Então voltei para a rodovia e pisei no acelerador com vontade. Só parei quando o amontoado de casas com luzes vermelhas e roxas nos beirais surgiu à direita. (AQUINO, 1999, p. 30)

A morte também está atrelada ao erótico, de acordo com Bataille (2017, p. 44). Se a união dos amantes é o efeito da paixão, ela o evoca pelo desejo de assassinato ou de suicídio. O amante prefere morrer a viver sem o ser amado. A personagem casada tenta o suicídio ao descobrir que o amado vai embora e, também, na parte 5 do conto, “Epitáfio V”, o narrador afirma sobre a amada que gostaria de saber: “Se teve vontade de matar alguém que um dia amou.” (AQUINO, 1999, p. 3).

Essa relação nunca foi esquecida pelo narrador. Ao se separar da mulher amada e viver em um alojamento de obras, fica desleixado, engorda, deixa de fazer a barba, não aceita convites para sair e, principalmente, não deixa de pensar nela: “E pensando numa mulher que estava a uma porrada de quilômetros. Eu achava que a nossa história ainda não tinha terminado.” (AQUINO, 1999, p. 37). Ao saber que ela tinha morrido em um acidente, o narrador, ateu, cogita a hipótese de apelar para Deus se houvesse a possibilidade de um reencontro: “Eu não acredito em Deus, mas, se acreditasse, teria pedido para passar por aquelas coisas outra vez, para ter uma segunda chance com aquela mulher.” (AQUINO, 1999, p. 38).

3.2 Estrutura narrativa: narrador e narratário

Segundo Cortázar, uma situação narrativa determinante para a escrita de um grande conto é a narração em primeira pessoa, o que faz com que ele pareça desprendido totalmente do autor. Quem narra a situação faz parte da ação também, sendo menos problemático do que alguns narradores em terceira pessoa que mantêm as personagens à margem enquanto relatam a história pelo seu ponto de vista. Para o escritor argentino, a situação parece paradoxal, mas é a melhor resolução para o conto:

O indício de um grande conto está para mim no que poderíamos chamar a sua autarquia, o fato de que a narrativa se tenha desprendido do autor como uma bolha de sabão do pito de gesso. Embora pareça paradoxal, a narração em primeira pessoa constitui a mais fácil e talvez a melhor solução do problema, porque *narração* e *ação* são aí uma coisa só. Inclusive quando se fala de terceiros, quem o faz é parte da ação, está na borbulha e não no pito. (CORTÁZAR, 2006, p. 229-230, grifos do autor)

No conto analisado, temos o narrador relatando sua própria história, sendo, assim, homodiegético e também autodiegético, visto que é protagonista da narrativa da qual faz parte. A presença do verbo em primeira pessoa dá-se logo no primeiro parágrafo:

Do bar dava pra ver as águas barrentas do Paraná. De algum alojamento próximo vinha a musiquinha do Jornal Nacional. Lugar incrível, eu pensei,

já eram oito da noite e o sol firme no horizonte, avermelhando ainda mais o rio. Como se houvesse um incêndio submerso. (AQUINO, 1999, p. 19)

A focalização é interna fixa, pois a história é narrada pelo narrador autodiegético e tal condição não sofre variação no decorrer do texto. O ponto de vista assumido é daquele que se envolve amorosamente, sofre as consequências das situações que viveu como o sofrimento após o rompimento. Sua infelicidade é notada por outra personagem: “O homem-cobra me olhou e perguntou porque eu estava infeliz. Eu disse que não estava. Ele insistiu: mas tá com cara.” (AQUINO, 1999, p. 36).

O olhar erótico do narrador-protagonista não é destinado apenas à amada, ele também faz observações acerca do corpo da esposa do engenheiro que o acompanhou na obra: “Vi os bicos dos peitos dela espetando o tecido do vestido.” (AQUINO, 1999, p. 35), “Eu estava olhando as pernas dela pelo retrovisor e me perguntando quanto tempo ela ia se aguentar feliz naquele fim de mundo, e deixei de prestar atenção na conversa dos dois.” (AQUINO, 1999, p. 35). Também faz observações acerca da relação do casal que o acompanhava e tece reflexões sobre os envoltimentos amorosos: “Estavam naquela fase em que um dá de presente as vontades do outro. A melhor fase, diga-se. Depois vem o tempo em que um ignora as vontades do outro e, no fim, o tempo em que passa a contrariá-las.” (AQUINO, 1999, p. 35).

Em alguns momentos, o narrador, que não é fotógrafo, mas faz algumas fotografias, apresenta imagens feitas através das lentes de sua câmera fotográfica e, em uma determinada situação, temos a visão de uma paisagem feita com o recurso da máquina: “Olhei pelo visor e acionei o *zoom*: a ilha se aproximou, majestosa.” (AQUINO, 1999, p. 22, grifo do autor). As imagens, como instrumentos da memória, causam também o desejo lascivo: “Uma vez bati uma punheta olhando para as fotos.” (AQUINO, 1999, p. 37), sendo mais um elemento colaborador para o teor erótico/sexual da narrativa.

É o olhar do narrador que ressalta o amor que viviam, um olhar para a amada baseado no amor de Eros que aparece logo no título com a informação sobre seu peso e altura, valorizando o corpo, e também no decorrer do texto.

Diferente é olhar que tinha para a prostituta do capítulo final, que não era atraente para ele, de modo que a apresenta de maneira pejorativa: “Peguei uma baixinha dentuça, que tinha vindo de Belém para tentar a sorte em Tucuruí. Ela me contou que estava pensando em se mandar para um garimpo e perguntou o que eu achava da ideia. Eu disse que não achava nada.” (AQUINO, 1999, p. 38).

Já sobre o marido da “dama branca”, seu rival no amor, diz:

Reparei que ele usava a cintura da calça bem alta, provavelmente para disfarçar a barriga. E, na hora que saiu, notei que ele puxava a perna esquerda. Só um pouco. O suficiente para os pés da obra, quando ele não estava por perto, o chamassem de manco. (AQUINO, 1999, p. 35)

O erotismo também é notado na relação com o interlocutor do texto. Em alguns casos, o narratário, apesar de não ser uma personagem, não deixa de ter uma função primordial de mediação entre as partes envolvidas. No capítulo 5, “Epitáfio 5”, a presença desse interlocutor em algumas perguntas que o narrador faz sobre a mulher apresenta forte conotação erótica: “O que [a dama] pensava de garotas que pedem a sujeitos que batam nelas na hora de trepar?” (AQUINO, 1999, p. 31).

No “Epitáfio V” inteiro não há ação, apenas questionamentos e elucubrações a respeito da amada, com o narrador-protagonista mencionando tudo o que não sabia sobre ela: “Terá fingido alguma vez que a coisa estava muito boa quando estava apenas morna? Compreendeu o significado da palavra ‘sacrifício’ a tempo? Será que ela se orgulhou de algo que deveria se envergonhar?” (AQUINO, 1999, p. 32). O trecho é todo construído com perguntas para o narratário.

O *ethos* desse narrador é construído a partir de seu discurso amoroso e da focalização como um sujeito que ama e, conseqüentemente, sofre por isso. O erotismo nos é apresentado por meio do desejo de viver aquela relação enquanto ainda estava morando em Tucuruí e intrinca-se com o *páthos* desse narratário que também necessita de histórias de amor para viver. É o imbricamento de ambos que faz com que a narrativa amorosa sobressaia aos demais temas presentes, como o da violência. É o amor, por meio da fala do narrador, que move o enredo, mesmo o protagonista mantendo-se afastado na maior parte da trama.

3.2.1 Tempo e espaço

No que se refere ao tratamento do tempo, no conto de *O amor e outros objetos pontiagudos* (AQUINO, 1999), temos uma narrativa ulterior, posterior ao momento da história. O narrador homodiegético está em Tucuruí trabalhando em uma obra e narra os acontecimentos que o fizeram ser transferido novamente para lá, os quais têm ligação direta com a relação amorosa que manteve com a mulher, como ilustra a conversa com o encarregado que o transfere:

“Existe um sujeito aqui na obra que está louco pra descobrir quem é que andou dormindo com a mulher dele”, o encarregado pegou uma caneta que estava sobre a mesa e, enquanto falava, ficou tirando e colocando a tampa. “Ele anda por aí fazendo perguntas, investigando a coisa, tá entendendo?”

“Espera aí, você não acha que eu...”
 “Quer me deixar terminar a história?”
 Eu pedi desculpas e ele continuou falando.
 “Eu não estou achando nada. Olha, eu não sei até onde esse cara que estava comendo a dona foi discreto. Se ele foi descuidado, não vai demorar muito para alguém dar o serviço para o figurão.” (AQUINO, 1999, p. 33)

Depois ele descobre que o maior interessado na sua transferência era o próprio encarregado que em nada se preocupava com o perigo que o marido da moça poderia representar:

Vi a mulher pela última vez na véspera da minha partida. Ela estava fazendo compras no mercado da cidade. Andando ao lado dela, sorridente, solícito, dando palpites sobre as frutas expostas nas bancas, estava o encarregado. Eles não me viram. Ou pelo menos fingiram que não. (AQUINO, 1999, p. 34)

A notícia da morte da amada chega até o protagonista quinze dias depois, pelo jornal. Estando na companhia de um dos engenheiros da obra, escuta algo que poderia estar relacionado ao acidente que a matou, mas acha que ouviu errado. Ao pegar o jornal enviado pelo encarregado, ele recorta a foto em que ela aparece e a guarda junto com outras imagens que utilizava para ativar a memória com relação à amada: “Guardei-a num envelope, junto com as imagens que eu havia registrado à beira do igarapé. Era bom rever seu corpo branco, molhado, tendo ao fundo, em toda a sequência, a ilha e o cemitério dos índios, que estavam prestes a ser cobertos pela água.” (AQUINO, 1999, p. 37).

Quanto ao espaço construído na narrativa, temos a menção a um local às margens do rio Paraná e a construção de uma usina em Tucuruí e, mas as referências a ele são reduzidas.

Vale ressaltar o afastamento do local para que o casal vivesse com calma a relação amorosa: eles visitam uma aldeia indígena afastada para ficarem juntos com um pouco mais de segurança e paz. Sabem que, se vistos, a história poderia acabar mal.

No dia a dia, a ambientação mostra-se inóspita, os locais frequentados às escondidas fazem com que a relação se torne rude, diferentemente dos momentos vividos na aldeia. Depois que a amada parte, nas duas vezes em que a encontra, ela está acompanhada e finge que não o vê, tornando tudo ainda mais difícil para ele.

3.2.2 Linguagem

A prosa de Marçal Aquino, como apresentado no capítulo 2, possui marcas importantes que a aproximam da oralidade, assim descrita por Baldan (2013, p. 172):

Há o uso da oralidade como mimetização da linguagem falada inserida na linguagem escrita, servindo a determinados fins: estratégia enunciativa, no caso dos diálogos no interior da narrativa; efeito do real, que o narrador busca atingir mimetizando as marcas pessoais dos personagens; efeito regional, quando os sotaques e as expressões singulares buscam ancorar a narrativa em determinado espaço e tempo; ou efeito coloquial, prosaico, programado para caracterizar as narrativas modernistas, por exemplo, entre outros.

A prática da oralidade no conto analisado pode ser percebida pelo realismo no que concerne aos diálogos curtos, resquícios da linguagem jornalística a que o autor se dedicou por muitos anos, como diz Pellegrini (2018, p. 228): “[Marçal Aquino] Traz na bagagem as lições do jornalismo exercido nos editoriais policiais e de comportamento, o que modela sua prosa ágil, irônica, desconcertante”.

Outra característica importante é o coloquialismo da linguagem, apresentando, por exemplo, palavras, mesmo no discurso indireto:

Se o mundo fosse do jeito que aquele artista imaginava, estaríamos todos fodidos. O pior é que os outros quartos que já tínhamos ocupado também eram decorados com trabalhos do mesmo autor. Talvez fossem aquelas pinturas feitas com o pé por deficientes. Ou com o cu, a julgar pelos resultados. (AQUINO, 1999, p. 25)

Para foder ainda mais as coisas, acabei perdendo a hora. Acordei com o sol entrando por uma fresta na janela e batendo na minha cara. E, quando cheguei na obra, tomei uma senhora comida de rabo do encarregado. (AQUINO, 1999, p. 30)

Quando voltei a ficar atento ao que falavam, peguei um rabo de comentário. Deu uma gelada em mim. Mas eu relaxei, achei que tinha ouvido errado. (AQUINO, 1999, p. 35)

No conto em pauta, temos, em algumas passagens, o coloquialismo e a linguagem chula também por meio do diálogo. Há um teor coloquial, havendo certa hostilidade em algumas ocasiões, inclusive entre o narrador e a amada:

“Eu estou cansada de fazer tudo escondido, de esperar que ele viaje pra vir sempre a este local vagabundo. Estou com o saco cheio disso.”

Peguei minha camisa, que ela havia jogado com raiva sobre a cama, junto com a calça e a cueca.

“É isso mesmo, mas o que você quer? Aparecer em público comigo pra ele ficar sabendo?”

Ela ajeitou a barra da camiseta por dentro da calça e subiu o zíper. E falou sem me olhar.

“Eu quero ir embora daqui, porra. Esta merda de lugar está me deixando doente.” (AQUINO, 1999, p. 26)

Entretanto a linguagem do conto analisado não é composta apenas pelo viés do coloquialismo, há também uma relação com a questão amorosa. Como já demonstrado nas passagens em que o amor erótico se faz presente, a linguagem também se transforma.

A linguagem utilizada nos contos analisados expressa a violência em menor parte, mas o erotismo amoroso juntamente com o sofrimento pelo abandono, pela incapacidade de viver aquela história e até pelo ciúme sobressai. É o discurso do amor de Eros que dá o tom à narrativa.

4 AMOR, EROTISMO E VIOLÊNCIA EM *EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS*

4.1 A história

O romance *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* apresenta como história principal o idílio doloroso vivido pelo narrador autodiegético Cauby, um fotógrafo nascido em São Paulo que vai ao interior do Pará após ganhar uma bolsa de estudos de uma universidade francesa para produzir um livro de fotografias; escolhe o local no intuito de fotografar gente sofrida, sedenta de encontrar a sorte grande escondida em uma pepita de ouro. Apaixona-se por Lavínia, casada com o pastor evangélico Ernani, e passam a viver um amor erótico, mesmo a amada sendo comprometida.

Os encontros passam a ser na casa de Cauby, visto que o marido de Lavínia é alguém muito conhecido e admirado na cidade, mas os dois acabam sendo descobertos por Viktor Laurence, que divulga fotos do casal, denunciando o adultério de Lavínia e o erotismo, uma vez que, nas imagens, a mulher aparece nua.

Tal denúncia provocou a ira da cidade, já que Ernani apareceu morto, e a culpa recaiu sobre o casal. Ela estava desaparecida e ele sofreu um linchamento: foi apedrejado e teve a casa queimada. No desenrolar da trama, descobriu-se que o pastor fora morto por um pistoleiro contratado pela mineradora, já que, em seus cultos, eram comuns sermões insuflando os garimpeiros com pregações inflamadas.

Cauby reencontrou a amada em uma clínica psiquiátrica; ela teve sua personalidade anulada pelo tratamento com eletrochoque, além da forte medicação, tudo para controlar os surtos que estavam se tornando mais frequentes e agressivos. Ela não se lembrava mais dele, mas houve uma retomada amorosa entre o fotógrafo, com muitos ossos quebrados, sem um olho e muitos pontos na cabeça, e a amada, numa tentativa de recomeço de nova vida e identidade, no caso dela.

Além da história principal, narrada e vivida por Cauby, ele também relata o doloroso martírio amoroso vivido por Altino, enquanto buscava ser correspondido por Marinês. Ele é do Rio de Janeiro, tendo ido morar em Belém por ter passado em um concurso do Banco do Brasil. No trabalho, conhece a mulher de sua vida. Viveu um amor não correspondido por mais de trinta anos.

Cauby e Altino viviam na pensão de dona Jane, este, em sua aposentadoria, e o narrador-protagonista lá regressou após ser recolhido por ela no hospital em que se encontrava convalescente depois de ter sido atacado pelos fiéis no enterro de Ernani.

Várias outras relações afetivas são apresentadas na narrativa, como a do chinês pedófilo Chang e a de dona Jane, causadoras também de muita dor e sofrimento.

4.2 O amor-paixão: o conto ampliado

Cauby se apaixona por Lavínia assim que a vê em uma fotografia e, instantes depois, ao vê-la pessoalmente: “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).

Com a frase “perdi o rebolado”, Cauby expressa que ficou sem saber o que fazer, apresentando, já no primeiro encontro, o que Barthes (1990, p. 165) chama de raptó, o encantamento ao qual o ser apaixonado é submetido. Tal sentimento carrega um aspecto de violência, tamanha a força do estímulo, sendo, muitas vezes, difícil de se libertar dele. Por sua vez, Kristeva (1988, p. 193, grifo da autora) escreve: “O termo *arrebato* designa esse deslocamento das almas para fora do corpo, a carga do corpo agindo porém como uma força permanente de violenta e contraditória estimulação.” A força da paixão pela qual se é dominado mostra-se com violência desde o início como no caso em pauta.

O encantamento ao conhecer Lavínia fez com que Cauby experimentasse algo que nunca sentira, sensação de ser capaz de qualquer coisa para viver aquele amor; encontrava-se, muitas vezes “atordoado e febril” (AQUINO, 2005, p. 28). Tal sentimento, diz ele,

Fez com que eu me sentisse desamparado. Fiquei com a impressão de estar sendo visto de verdade pela primeira vez na vida. E também de estar vendo algo que o mundo não tinha me mostrado. (AQUINO, 2005, p. 15)

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)

Após o arrebatamento inicial, Cauby passa a viver as inquietações que a paixão traz, como o desespero e a angústia diante da falta da amada, fazendo com que ele experimentasse a sensação de abandono: “Sem Lavínia, foi como se uma nuvem sinistra de abandono estacionasse em cima de mim.” (AQUINO, 2005, p. 67). Barthes (1990, p. 94) também fala sobre os momentos em que o objeto do amor deixa de dar notícias, causando o que ele chama de “tumulto de angústia.”

Lembrei dos dias que passei sem ela. Dias em que encontrar, por acaso, um fio de seu cabelo preso na fronha do travesseiro bastava para me encher de

angústia e de dor. Estive a ponto de rastejar. Atire a primeira pedra aquele que não estremeceu ao recuperar, nos lençóis encardidos da cama em que dorme solitário, o cheiro da mulher ausente. (AQUINO, 2005, p. 74)

O fotógrafo também deixa de fazer a barba e fuma maconha com mais frequência para lidar com a situação, além de ter comportamentos que beiram a loucura, como conversar com o tatu que mora no fundo da casa e uivar para o vizinho:

Conversei muito com [o tatu] Zacarias. E seu mutismo acabou me irritando. Parei de cortar a barba. [...] Passei dias fumando maconha e ouvindo clássicos, e olhando com impaciência um dedo de pó avermelhado se depositar sobre os móveis da casa. (AQUINO, 2005, p. 66)

(Flagrei Decião espionando por cima do muro, e o que fiz não contribui nem um pouco para melhorar minha imagem com ele: doidão de fumo e álcool, uivei para o meu vizinho.) (AQUINO, 2005, p. 67)

Os encontros são esporádicos, sem que haja aviso prévio da visita dela. Nesses dias, Cauby pode experimentar o que Barthes (1990, p. 113, destaque do autor) chama de dias eleitos: “FESTA. O sujeito apaixonado vive cada encontro com o ser amado como uma festa”. Na primeira vez em que a amada o visita, até a chuva parece festejar: “Atravessava a rua devagar, alheia à chuva. E a chuva parecia muito feliz em poder tocá-la.” (AQUINO, 2005, p. 25).

Para André Capelão (2000, p. 6-7), o amor é uma paixão porque não há angústia maior do que a provocada por ele, havendo sempre temores que podem interferir na relação amorosa: “[...] uma vez correspondido o amor, as angústias que surgem não são menores; porque cada um dos dois amantes teme perder, pela ação de um terceiro, aquilo que conquistou com tanto esforço.” É o caso do casal Cauby e Lavínia.

O ciúme também acomete o protagonista. Ele é visto por Paz (1994, p. 56-57) como um dos três elementos do amor moderno, seguido pela escolha e pelo desafio. Segundo o teórico mexicano, o ciúme é do amor a “secreção venenosa, sua pérola fatal.” Cauby relata em mais de uma passagem o sentimento amargo e angustiante do ciúme e assume isso: “(Eu tive ciúme de Lavínia.)” (AQUINO, 2005, p. 44). Por se tratar de uma mulher casada, tal sentimento era constante, inclusive até provocado pela comparação entre sua relação com Lavínia e a dela com o marido:

Eu ri sem vontade de rir. Aquela era uma conversa estúpida, e eu sabia que depois iria sentir dor. Por que continuava? É simples: morava um monstro dentro de mim, que, ferido, exigia reparação.
E como ele é? É melhor?
É diferente, ela respondeu.

Ao ouvir isso, o monstro uivou. Ciúme. Vê se tem cabimento: senti ciúme do marido. (AQUINO, 2005, p. 75)

O ciúme, chamado pelo próprio narrador de “monstro”, também reaparece quando encontra a amada nos braços do pastor:

De repente tomei um choque que me levantou a um palmo do chão: Lavínia passou à minha frente de mãos dadas com o pastor Ernani.

[...]

O monstro despertou e se remexeu entre as minhas vísceras. Meu cheiro ainda deve estar naquele corpo, pensei com despeito.

Lavínia acendeu um cigarro e o pastor falou alguma coisa. Uma recriminação. Ela riu e passou a mão de leve no rosto dele. O monstro dentro de mim rosou. Puta que pariu: a mesma mão que, algumas horas antes, segurou meu pau. (AQUINO, 2005, p. 76-77)

Todavia, o que caracteriza fundamentalmente o casal principal do romance é o erotismo, manifestação que, segundo Paz (1994, p. 34), é a forma visível que entra pelos sentidos e, sem ele, não há amor. O sentimento amoroso é, de acordo com o teórico mexicano (PAZ, 1994, p. 35), “[...] atração passional que sentimos por uma pessoa entre muitas.” Para o autor (PAZ, 1994, p. 106), não existe sociedade humana sem erotismo e sua prática é o que humaniza o sexo: “Não há sociedade sem ritos e práticas eróticas, desde os mais inócuos até os mais sangrentos. O erotismo é a dimensão humana da sexualidade, aquilo que a imaginação acrescenta à natureza”.

Por se tratar de desejo, o amor de Eros inicia-se com a visão do corpo, vestido ou não, do objeto desejante. É pelo corpo que o amor interage com Eros, e a sexualidade passa a ter outra função que não a reprodutora: “Pelo corpo o amor é erotismo e assim se comunica com as forças mais vastas e ocultas da vida. Ambos, o amor e o erotismo – dupla chama – se alimentam do fogo original: a sexualidade.” (PAZ, 1994, p. 185).

A chama erótica entre Cauby e Lavínia é apresentada em diversas partes da obra, incluindo a nudez, que, para Bataille (2017, p. 41), é a parte decisiva do erotismo. Diz o narrador-protagonista: “Eu não me esqueço de Lavínia andando pelada pela minha casa numa tarde suspensa, totalmente chapada (ela também apreciava os fluidos da marijuana)” (AQUINO, 2005, p. 41). O desnudamento é parte do rito que transforma o sexo em erotismo: “Despi Lavínia 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.” (AQUINO, 2005, p. 73).

Em outras passagens, o narrador apresenta a versão de Lavínia cheia de lascívia, que não se controlava e o fazia perder o controle também, não havendo hora e lugar para as relações sexuais:

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).

Estou a fim de dar pra você.

Agora?

Agora.

Ela me beijou, esfregando com força os lábios nos meus, e deslocou o braço entre nossos corpos, para me apalpar dentro do calção. Um dos defeitos de Lavínia-Shirley era a impaciência. (AQUINO, 2005, p. 153-154).

Lavínia anuncia a gravidez e Cauby chega a duvidar de que o filho fosse seu. Mas a gestação é interrompida após ela ser internada em um hospital psiquiátrico por conta do comportamento por vezes incontrolável. Tal comportamento é fundamental no desenvolvimento da história.

Lavínia é dual, há duas mulheres dentro dela. Em sua descrição, o narrador a define: “Personalidade: instável, com tendência para a ciclotimia” (AQUINO, 2005, p. 42). O transtorno ciclotímico, de acordo com o *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* (FERREIRA, 2004, p. 465), é uma psicopatologia na qual a pessoa sofre de uma perturbação caracterizada por fases de depressão e excitação. Algo muito próximo ao transtorno de bipolaridade do tipo II, que, no *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais* (2014, p. 135), é assim definido:

O transtorno bipolar tipo II caracteriza-se por um curso clínico de episódios de humor recorrentes, consistindo em um ou mais episódios depressivos maiores (Critérios A-C em “Episódio Depressivo Maior”) e pelo menos um episódio hipomaníaco (Critérios A-F em “Episódio Hipomaníaco”).

Em função desse transtorno, Lavínia oscilava entre períodos de furor sexual e de quase desinteresse pelo sexo. Na primeira condição, gostava de se maquiar, usava roupas provocantes e mantinha relações sexuais com euforia, mudando até seu nome para Shirley: “Uma pista: Lavínia entrava na minha casa e me agarrava antes mesmo que eu fechasse a porta.” (AQUINO, 2005, p. 46). Na outra, se deixada, dormia quase vinte horas seguidas e vivia em uma espécie de melancolia nebulosa e, em algumas situações, não se deixava nem ser tocada:

Então aconteceu: dormi com uma Lavínia, acordei com outra.

Eu estava na cozinha na manhã seguinte, preparando ovos para o café e, logo que ela saiu do quarto, percebi que havia ocorrido uma metamorfose. Lavínia acordou arredia. Estremunhada. Deixou claro que não queria ser tocada e não forcei a barra. Tomamos café e logo em seguida ela foi pra casa. (AQUINO, 2005, p. 61)

Com sua internação em um manicômio e o apagamento de sua personalidade anterior devido ao forte tratamento, Lavínia torna-se outra, inclusive com outro nome:

Então digo: Lavínia.

[...]

Lúcia, ela me corrige.

Ela não é mais Lavínia. Desde que chegou e puseram fogo no seu cérebro, ela deixou de ser. É outra. Em mais de um sentido. Trocou de pele. De alma. E de nome. Por pudor de sua loucura, o pastor a internou num sanatório distante mais de cem quilômetros da cidade, sob nome falso. Lúcia. Por isso Polozzi demorou tanto para encontrá-la. (AQUINO, 2005, p. 223, grifo do autor)

O comportamento oscilante de Lavínia é comentado pelos moradores da cidade, principalmente depois que o pastor é assassinado, e o comentário é de que ela era a culpada, como diz Magali, a dona do bordel: “Foi a mulher que matou o pastor [...]. Ela é louca de pedra.” (AQUINO, 2005, p. 197). O investigador Polozzi também acredita que a esposa do pastor é culpada e, em conversa com Cauby, ressalta o comportamento de Lavínia e a possível participação dela no assassinato:

Uma dona desequilibrada, Cauby. Não entendo como é que você é capaz de um negócio desses. Ela é perigosa.

Você também acha que ela matou o pastor?

Por que não? Ela não bate bem da cabeça. Abre os olhos, porra. Essa mulher te botou numa fria. (AQUINO, 2005, p. 198)

O narrador sofre do que Barthes (1990, p. 114) classifica como fofoca: “O sujeito apaixonado se sente ferido quando constata que o ser amado é citado numa ‘fofoca’, e ouve falar dele em comum.” Cauby diz sentir enjoo ao ouvir o que o delegado fala de Lavínia. Desde o primeiro encontro, ele evita saber o que falam sobre a amada, diz que prefere descobrir sozinho, mesmo com a tentativa de contarem:

Chang apareceu do meu lado.

Sabe quem é?

Não, eu disse.

Quer saber?

Não, repeti sem desgrudar os olhos dela.

Chang juntou as mãos, estalou os dedos.

Você que sabe, ele disse.

Prefiro descobrir aos poucos, pensei. Saborear o mistério. (AQUINO, 2005, p. 17)

Cauby afirma também sofrer de uma doença: o amor que sente por Lavínia. Em muitas passagens, diz-se contaminado por um vírus que o arrebatava, mas do qual não deseja ser curado: “Eu estava doente, mas não desejava me curar; eu tinha uma obsessão, mas não queria que ninguém a removesse de mim.” (AQUINO, 2005, p. 55). Para o narrador-protagonista, na história deles, há enfermidade desde o início: “Comigo e com Lavínia foi fácil: já começou doente.” (AQUINO, 2005, p. 47). A enfermidade começa exatamente no momento do apaixonamento, e não há previsão de cura: “Dia em que me apaixonei por ela. Em que contrái o vírus de sua loucura. Um veneno para o qual eu ainda não havia encontrado antídoto.” (AQUINO, 2005, p. 194). E ainda afirma que contraiu da amada a imprudência, a falta de juízo: “E eu adoecia daquela mulher. Contrái o vírus de sua insensatez.” (AQUINO, 2005, p. 46). Tal atitude contribuiu para seu quase arruinamento.

A doença pela qual Cauby se dizia acometido é o arrebatamento amoroso que Denis de Rougemont (1972, p. 15) chama de aniquilamento, as profundezas da paixão experimentadas por aqueles que vivem o amor-paixão e o sofrimento impiedoso que dele se origina. O amante tem sua razão ferida, já não pensa mais com sensatez, é conduzido pela “chama cruel”, conforme dizia também Ovídio ao chamar a atenção para a selvageria amorosa.

Tendo o protagonista contraído a loucura da amada, encontramos ainda o que Kristeva (1988, p. 22) afirma sobre o arrebatamento amoroso, no qual a noção de “eu” se perde em relação ao “outro”. Daí o caráter imprudente da relação de Cauby e Lavínia, já que ele, aniquilado e arrebatado, não teve discernimento suficiente para lidar com o perigo iminente de uma história como aquela.

O amor, como grande virtude, leva o sujeito à sublimação, mas também à destruição. Segundo Paz (1994, p. 187), na dualidade amorosa subentende-se também a perda total: “Como todas as grandes criações do homem, o amor é duplo: a suprema ventura e a desgraça suprema”. O amor, como escolha, implica sacrifício, já que em situação de arrebatamento e sofrimento, a relação entre vida e morte se mantém ativa, o ser humano não é capaz de escapar dela: “O amor não é a eternidade; também é o tempo dos calendários e dos relógios, o tempo sucessivo. [...] Não nos livra da morte, mas nos faz vê-la cara a cara.” (PAZ, 1994, p. 196). Cauby passa por essa experiência de ter estado de frente com a morte por conta de um amor: “O careca tosse – e fala do fim sem conhecimento de causa. Não tem ideia, mas fala do fim. Todos falam, é fácil. Quero saber quantos tiveram coragem de ir até lá. De encontro ao fim. Eu tive” (AQUINO, 2005, p. 30).

O narrador viveu intensamente cada uma das circunstâncias contidas em uma relação amorosa, inclusive a de estar perto da morte, mas desprezou todos os avisos e sinais que possivelmente poderiam tê-lo salvado. Segundo Capelão (2000, p. 9), o amante está tão envolto pela paixão que não teme a morte: “Pois haverá algum outro bem sob o céu pelo qual um homem queira enfrentar tantos perigos quanto aqueles a que vemos sempre os amantes se expor de livre vontade? Nós os vemos desprezar a morte, não temer ameaça alguma, dissipar riquezas, ficar na penúria.”

Já saber romper uma relação é uma arte. Encontrar o momento exato da partida para que não haja danos maiores é uma virtude (OVÍDIO, 2013, p. 143) e, ainda segundo Ovídio (2013, p. 124), também é bom deixar o local onde se encontra o objeto do amor, mas Cauby não parte a tempo de evitar que sua destruição aconteça, por não ter calculado o tamanho do perigo que sua permanência na cidade, após a morte do pastor, lhe causaria. Há também a hipótese folclórica de que nenhum forasteiro consegue deixar o local:

O povo costuma dizer que a cidade reserva uma maldição para os forasteiros: quem bebe a água do rio, falam, nunca mais consegue ir embora. Chang acreditava nessa lenda. E de certo modo a confirmou. Eu e o careca também. Cada um à sua maneira, ambos por causa de mulher. (AQUINO, 2005, p. 33)

Mas, para Barthes (1990, p. 176, destaque do autor), não há saída para o sofrimento amoroso. Mesmo que o sofredor saia de onde está, apele para feitiçaria, tudo faz parte de um placebo que não aplacará o sofrimento daquele que padece por amor: “SAÍDAS. Soluções enganosas, quaisquer que sejam, que dão ao sujeito apaixonado um repouso passageiro, apesar de seu caráter quase sempre catastrófico; manipulação fantasiosa das saídas possíveis da crise amorosa.”

Mas a impossibilidade de partir também está ligada ao fato de um destino a se cumprir para a concretização da narrativa. Segundo Pellegrini (2018, p. 43), não há maldições ou intervenções divinas nas narrativas realistas contemporâneas, mas um tipo de determinismo tão cruel quanto os castigos dos deuses:

A representação séria e circunstanciada desses sujeitos não aristocráticos e de sua vida está ligada principalmente à dimensão biográfica no interior da qual o romance os coloca construindo para eles espaços e tempos sem transcendência; não existem mais deuses, nem o peso do destino ou do sangue, mas uma carga de determinações diversas, como o meio, a hereditariedade e a própria história, tão terríveis quanto a imponderabilidade do *fatum*.

Por não ter ido embora da cidade a tempo, Cauby encara as consequências de ser suspeito pela morte do pastor. Viveu o que Barthes (1990, p. 34) chamou, no campo amoroso, de catástrofe: “Crise violenta da qual o sujeito, sentindo a situação amorosa como um impasse definitivo, uma armadilha da qual nunca poderá sair, se vê fadado a uma destruição total de si mesmo.” Ao não conseguir se desvencilhar de Lavínia após o surto dela e da notícia de que estava grávida dele, o protagonista conhece de perto a total destruição física, moral e material. Chega a afirmar: “Eu era um homem arruinado” (AQUINO, 2005, p. 217), confirmando o que Edgar Morin (2011, p. 29-30) e Leandro Konder (2007, p. 8) afirmam sobre amar: sua condição é o sofrimento; não há como escapar, vivê-lo ou fugir possuem a mesma carga de tormenta.

Não podemos deixar de atentar para o fato de que a primeira violência sofrida pelo casal principal foi o arrebatamento amoroso. Além do erotismo dos corpos, tal sentimento, como mencionado, levou as personagens a momentos de angústia e sofrimento. Viver a paixão pode ser tão forte quanto viver em sofrimento. Segundo Bataille (2013, p. 43), “[...] para aquele que a experimenta, a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. Jamais devemos esquecer que, a despeito das promessas de felicidade que a acompanham, ela introduz, antes de mais nada, a perturbação e a desordem.” Foi a partir do amor de Eros que Cauby passou a viver o caos, e a violência se instaurou mais forte em sua rotina, apesar de já conviver com ela na cidade em que vivia.

A paixão pode ser igualmente violenta já que o desejo do ser amoroso está também ligado ao óbito, à pequena morte no que se refere ao orgasmo ou à sua evocação pelo assassinato ou suicídio: “Se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo: muitas vezes preferia matá-lo a perdê-lo.” (BATAILLE, 2013, p. 43). A paixão nos engaja no sofrimento, o medo da separação ou do abandono faz com que o sujeito que a vive experimente o mais amargo dos sentimentos: “O que designa a paixão é um halo de morte.” (BATAILLE, 2013, p. 44). Cauby viveu a angústia que o arrebatamento amoroso lhe trouxe, sentia-se doente e dominado por tal sentimento e, por vivê-lo, pagou o preço da violência social em sua intensidade mais brutal.

Mas, apesar da destruição, é por meio do amor que é possível o conhecimento da potência total de estar vivo. Cauby pode sentir uma sensação única na vida, daí o fato de declarar tantas vezes que não se arrepende, que passaria por tudo novamente, tendo experimentado a força do arrebatamento amoroso juntamente com a energia do amor erótico, ambos capazes de aniquilar quem os vive.

Na pensão em que está se recuperando dos ataques recebidos dos fiéis do pastor, conhece Altino, um homem aposentado do Banco do Brasil, que narra a ele e a quem quiser ouvir sua história de amor e devoção a Marinês, sua colega de trabalho.

4.3 Relações amorosas sob o signo da servidão

4.3.1 Um amor cortês

A história de amor de maior relevância no livro *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, depois da vivida pelo casal principal, Cauby e Lavínia, é a de Altino (chamado pelo narrador-protagonista de careca) e Marinês. Cauby relata que ouviu pacientemente a narrativa de Altino mais de uma vez:

Já o ouvi descrever aquela mulher, porém não resisto e colaboro para a exumação daquelas lembranças.
Como ela era, seu Altino? Morena?
Era uma mistura de índio com preto. Uma mestiça deslumbrante.
Devia ser. Ele passou mais de trinta anos enfeitado pela mulher, com quem convivia todos os dias (eram caixas no banco).
Um dia me declarei, ele fala.
E dá uma risada triste. De cortar o coração. (AQUINO, 2005, p. 35)

A mesma paciência e gentileza não são encontradas em dona Jane:

Estou falando de Marinês.
Dona Jane, ainda desconfiada:
De novo? Como é que o senhor aguenta, seu Cauby?
Eu digo que gosto. Dona Jane, enérgica:
Muda um pouco o disco, seu Altino. Fala de outra coisa, fala da vida.
(AQUINO, 2005, p. 48)

O prazer de Altino ao narrar seu doloroso martírio faz com que Cauby se compadeça dele: “É um bom sujeito, no fundo. Só precisa de atenção.” (AQUINO, 2005, p. 23). A história se tornou tão famosa que um menino da região aparece somente para ouvi-la:

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. (AQUINO, 2005, p. 33)

Ao lembrar sua história e até mostrar a foto de Marinês, Altino vive o que Barthes (1990, p. 140) chama de lembrança: “Reminiscência feliz e/ou dolorosa de um objeto, de um

gesto, de uma cena, ligados ao ser amado, e marcada pela inclusão do imperfeito na gramática do discurso amoroso.” Remexer em tais lembranças faz com que o sentimento doloroso seja retomado também e, ainda segundo Barthes (1990, p. 171), a repercussão desses atos se apresenta como “Modo fundamental da subjetividade amorosa: uma palavra, uma imagem repercutem dolorosamente na consciência afetiva do sujeito.”

Altino se declara, mas Marinês tinha um noivo. Ele pede transferência, ela pede que fique em Belém. Ele não consegue sair, permanece ao lado dela inclusive após a morte do noivo. Não partir de onde o ser amado vive é um erro, segundo Ovídio (2013, p. 124) que, em seus ensinamentos, como foi dito, para se livrar das garras de um amor que faz sofrer, propõe que se deixe o lugar em que vive o objeto amado: “Só quando mais fortes sejam as cadeias que o retêm, vá para longe e percorra longos caminhos.”

Após anos de devotados serviços prestados à amada, Marinês pressentiu que morreria e, segundo Altino, ela cansou de viver. “Para mim, ela morreu foi de desgosto, cansou da vida, desistiu.” (AQUINO, 2005, p. 211). Convidou-o para um último jantar, falou de morte, abriu um vinho e resolve se entregar a ele. Finalmente, conseguiu uma noite de amor com aquela a quem dedicou toda a sua vida.

Ao narrar sua história ao menino que vem ouvi-la e que posteriormente irá publicá-la, numa tentativa de eternizar aquela narrativa que contém mais sofrimento que amor, Altino omite esse fato. Talvez por pudor pela idade do menino ou para preservar a imagem de virgem intacta que Marinês conservou por quase toda a vida. Porém, conta a Cauby, com enorme prazer, que foi o único homem a ter relações sexuais com a amada.

Cauby é leitor aplicado da obra *O que vemos no mundo*, do fictício professor e filósofo Benjamin Schianberg. Curiosamente, o livro é uma das poucas coisas que se salvaram após o incêndio na casa do narrador. Nele, há definições de diversas modalidades do amor, inclusive o platônico, que, para o autor, é aquele amor de rendição, em que o sujeito está totalmente entregue ao ser amado, sem muitas vezes receber nada em troca. Um amor de servidão e sofrimento, segundo o professor.

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. (AQUINO, 2005, p. 37)

Na citação, temos um conceito utilizado pelo narrador para caracterizar Altino no que se refere ao seu sofrimento amoroso: amor platônico. No trecho citado, o professor

Schianberg associa o “maldito amor complacente”, que busca servir ao ser amado, um amor cortês, ao platonismo amoroso. Todavia, essa associação não cabe. O amor tratado por Platão nada tem a ver com ser complacente e sujeito a tamanho sofrimento. Marçal Aquino utiliza o autor fictício de *O que vemos no mundo*, para aproximá-lo de grandes estudiosos, e lhe atribuir um significado do termo “amor platônico” que é próprio do senso comum.

Vejamos uma aplicação desse termo no sentido que lhe atribui Marçal Aquino relativamente a Altino:

Eles [Marinês e o noivo] 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 discutir a dor-de-cotovelo e não acontecia nada? Não dá para entender. Ou melhor, dá: *platônicos*. (AQUINO, 2005, p. 45, grifo do autor)

Em outro momento do romance, o narrador Cauby nos coloca mais uma vez frente ao amor platônico como sofrimento, sem as características apresentadas por Platão no que se refere ao discurso amoroso:

Passo a foto de Marinês para o menino e tento imaginar como teria sido o careca mais jovem. Difícil. Dá para ver apenas que o tempo foi muito impiedoso com ele. Um rosto de sulcos e bolsas – e tufo de pelos escuros que espreitam da cavidade de suas orelhas. Sofrimento, acho esse combustível tão caro aos platônicos. (AQUINO, 2005, p. 39)

Em *O banquete*, Platão (2014, p. 51), na fala de Pausânias, como foi dito, o termo *servidão* é usado como indício de virtude, considerada como *servidão voluntária*: aquela de quem serve ao amor. Se alguém deseja ser servil ao ser amado, não é uma atitude honrosa, mas também não causa o sofrimento apresentado pela história de Marçal Aquino. Ainda segundo Pausânias, a *servidão voluntária* tornará o amante melhor por meio do ato. Como o nome já diz, é voluntária, contrária à *servidão* de Altino, que não tinha controle das circunstâncias, chegando a mudar de opinião caso a amada lhe pedisse.

Porém, o conceito de *servidão* também é visto de forma negativa, quando se chega ao discurso de Sócrates (PLATÃO, 2014, p. 97) ao final de *O banquete*. Isso porque, para o mundo grego, a “liberdade” é o oposto da “servidão.” Eros é descrito, na tradição grega arcaica (anterior à filosofia platônica), como um deus tirânico, que “escraviza” o amante.

Platão apresenta, no discurso de Pausânias, que é normal que o amor faça dos sujeitos “servos.”

O amor apontado por Sócrates, segundo diálogo com Diotima, carece do bem e do belo, não sendo necessariamente mau e feio, mas é um amor desejante, visto que só desejamos o que ainda não possuímos. É uma busca, caça ao ideal de beleza e bondade, um defrontamento com a imperfeição de si mesmo enquanto amante, posto que algo lhe falta. A escassez de desejo, quando tomamos posse do que buscamos, é consequência do fato de que a falta é o motor da busca.

Mais uma vez, Eros não é colocado por Platão como causador de sofrimento. No adjetivo platônico dado a Altino contém o sentido que a cultura assimilou de uma experiência completamente distinta, que é a do amor cortês medieval. Em Platão (2014), há um Eros libertador, que nos mostra que a verdade da nossa natureza é a busca, o desejo; somos vistos como seres faltantes e carentes que procuram preencher a falta com nossos ideais de beleza e bondade.

Uma outra definição à relação apresentada é dada por Igor Iuri Dimitri Nakamura em sua dissertação *Formas e representações do amor: erotismo, narrativa e violência em Eu* receberia as piores notícias dos seus lindos lábios, de Marçal Aquino (2019), na qual classifica o amor de Altino e Marinês como *Philia*, que, segundo Aristóteles (1987, p. 187), no livro VII de *Ética a Nicômaco*, pode ser definida como um tipo de amor virtuoso, a amizade. O que não necessariamente corresponde à relação apresentada, já que, mesmo havendo uma dedicação amigável entre eles, a ligação não era apenas essa, tendo havido, inclusive, relação sexual entre eles.

Em análise feita em discussão com o professor Dr. Gabriel Pinezi para o trabalho de conclusão da disciplina O amor na literatura Ocidental, ministrada na FCLar, sobre a relação entre Altino e Marinês, chegamos à conclusão de que ela se assemelha ao amor cortês. Capelão (2000, p. 98-99), em seu tratado, apresenta doze regras essenciais para esse tipo de amor:

- I. Foge da avareza como do flagelo funesto e abraça o que lhe for contrário.
- II. Mantém-te casto para aquela que amas.
- III. Não tentes destruir o amor de uma mulher que esteja perfeitamente unida a outro.
- IV. Não busques o amor de uma mulher que o sentimento natural de vergonha te impeça de desposar.
- V. Lembra-te de evitar absolutamente a mentira.
- VI. Evita contar a vários confidentes os segredos do teu amor.
- VII. Obedecendo em tudo às ordens das senhoras, esforça-te sempre por pertencer à cavalaria do Amor.

- VIII. Dando e recebendo os prazeres do amor, cuida de sempre respeitar o pudor.
- IX. Não sejas maldizente.
- X. Não traias os segredos dos amantes.
- XI. Em qualquer circunstância, mostra-te polido e cortês.
- XII. Ao te entregares aos prazeres do amor, não excedas o desejo de tua amante.

Na história de dedicação e servidão de Altino a Marinês, as atitudes dele devotadas à dama comprometida com outro, levam-no a uma vida extremamente infeliz. A obsessão pela amada faz com que abra mão de tudo: sua vida pessoal é totalmente voltada a ela. Marinês, como dama suserana, dá algo em troca de seu servilismo: atenção e esperança, sendo esta o veneno que o prende na narrativa amorosa da qual ele não consegue se libertar.

Altino cumpre as doze regras do amor cortês propostas por Capelão. Começando pela primeira delas, abre mão de seus desejos, nem que seja por algo a contragosto, sempre priorizando os desejos da amada. Mantém-se casto, conforme o item II de Capelão, não se relaciona com ninguém durante e depois de seu flagelo, não menciona relação com nenhuma mulher mesmo após a morte de Marinês.

Também apresenta atitude fiel ao item III, pois jamais tentou fazer com que o namoro e posteriormente o noivado de Marinês acabasse, embora tivesse desejado isso. Manteve-se fiel, servil e cordial, ficando até amigo do noivo. Continuou considerando-a seu modelo de amante ideal, fazendo-a prometer que continuaria virgem em troca de sua permanência na cidade, quando ameaçou ir embora. Também jamais mentiu, difamou ou propagou seu amor narrando a outrem seu sofrimento enquanto ela estava viva, ainda que seu martírio fosse de conhecimento de todos. Decide narrar o acontecido já na velhice, quando também incentiva o garoto que ouve e grava a sua história a publicá-la em forma de livro.

O verdadeiro amor cortês deve sempre prestar serviço, o amante permanece em constante vassalagem. Altino passou a vida servindo a amada com sua companhia, presença e amizade fiel, sempre com disposição a fazer o que ela quisesse ou o que precisasse. Após a morte do noivo, quando Marinês enlouquece, ele passa a cuidar dela, inclusive mudando de cidade para visitá-la e fazer-lhe companhia todas as noites, respeitando-a com pudor até quando se deitam pela única vez. Não é capaz de narrar os detalhes desse momento amoroso tão aguardado em sua súplica silenciosa, como já foi mencionado.

Outro aspecto de suma importância ao amor cortês é não ser maldizente, não propagar difamações, e essa também é uma característica louvável de Altino. Permaneceu polido e cortês em sua relação com Marinês, cumprindo amorosa e penosamente sua condição de vassalo em toda e qualquer circunstância, como exigido no item XI. Quanto à regra XII,

embora não tenhamos muitos detalhes da única noite de entrega aos prazeres do amor, sabemos da referida noite com a amada, o que corresponde a outra característica da cortesia amorosa: o interesse carnal.

O vassalo deseja, além da alma, o corpo da dama. Ele se presta à posição de serviçal, a qual tem início na contemplação da amada, de seu rosto, de seu corpo, e termina com o prazer sexual: “Se lemos os textos, comprovamos que, durante o primeiro período da poesia provençal, não havia erro possível: a consumação do amor era o gozo carnal.” (PAZ, 1994, p. 80).

Portanto, a definição de amor platônico de Aquino é o oposto do amor libertador propagado por Platão. Segundo os gregos, em *O banquete* (PLATÃO, 2014), a servidão só é bem vista quando serve ao próprio amor, à virtude, ao bem; e não escraviza o ser amado. O amor é um meio de acesso às ideias, o que Platão chama de belo em si, o bem. A noção de que o amor é, em si mesmo, ideal, só vai surgir no amor cortês – justamente com a equiparação da mulher a Deus, a uma categoria superior.

Outra característica própria do amor cortês e semelhante ao comportamento de Altino é a repetição do sofrimento, a coita, sentimento saudosista que culmina com o morrer de amor. A estudiosa portuguesa Maria Ema Tarracha Ferreira (1988, p. 14) a apresenta do seguinte modo:

Assim se cria uma monotonia expressiva, uma plangência que exprime o comprazimento na dor e que culmina com a aspiração a <<morrer de amor>>, um dos tópicos mais repetidos na cantiga de amor galego-portuguesa e por isso muito satirizado nos <<escárnios de amor>>.

Um código importante também a ser respeitado é o da mesura, pelo qual o servo deveria manter o respeito à dama. Ferreira (1988, p. 14) chama a atenção para a “[...] defesa do amor espiritual em oposição à cupidez erótica.” Essa característica, Altino tem de sobra. Protege a memória da amada a ponto de não revelar na frente do menino sua noite de amor.

Há características claras de amor cortês entre Altino e Marinês, e não de platonismo, visto que as relações amorosas referentes a vassalo e suserana não são inclinações amorosas do tipo abordado por Platão. Aliás, tem-se tal diferenciação confirmada por Julia Kristeva em *Histórias de amor*:

Note-se a atribuição, originalmente metafórica, do papel do *suserano* à mulher e do papel de *vassalo* ao homem, a dama exercendo uma “captura”, o homem um “serviço”. Feito de *onor* (a um só tempo lugar e título de glória), e de *paratge* (igualdade, familiaridade entre os cortesões que os distinguem do mundo externo), esse amor comporta uma *mercê*, uma recompensa por

parte da dama e não é de maneira nenhuma platônico. (KRISTEVA, 1988, p. 313-314, grifos da autora)

A servidão que Altino viveu pode também ser definida pelo que Barthes (1990, p. 72) chama de dependência, “Figura na qual a opinião vê a verdadeira condição do sujeito apaixonado, escravo do objeto amado.” Ainda segundo o teórico francês, todas as decisões sobre quem está sujeito a tal servidão partem direta ou indiretamente do outro, do objeto amado, e estão ligadas à cortesia.

Outro ponto a ser mencionado na obra é a espera a que Altino se entrega. Para Agamben (2018, p. 11-12), baseado na teoria do escritor e filósofo romano Macróbio, a vida de cada homem deve pagar tributo a quatro divindades, e não devemos evitá-las ou enganá-las: Daimon (Demônio), Tyche (Sorte), Eros (Amor) e Ananche (Necessidade). A mais difícil prestação de contas é com Eros. Ainda de acordo com o filósofo italiano, Goethe teve acesso a tal texto e acrescentou uma quinta entidade às quatro mencionadas: Elpis, a Esperança.

Segundo Agamben (2018, p. 64), os homens dão conta da incapacidade de amar na saciedade, e é por conta dela que as pessoas que amam perdem seu segredo, confessando isso uns aos outros, acabando com o mistério que as envolve: “O amor é, nesse sentido, sempre sem esperança e, todavia, apenas a ele pertence a esperança.” A esperança é intrínseca ao amor, e seu objeto está no que não pode ser atendido, é nele que esperamos a salvação: “O amor espera porque imagina e imagina porque espera. Espera o quê? Ser atendido? Na verdade, não, porque é próprio da esperança e da imaginação ligar-se a algo que não pode ser atendido.” (AGAMBEN, 2018, p. 64).

Altino viveu na esperança de um dia regozijar-se pelo amor que tinha por Marinês, mas reconhece que, na espera, provou o pior dos sentimentos: “A esperança é o pior dos venenos, seu Cauby. O senhor não concorda?” (AQUINO, 2005, p. 146).

Todavia, apesar de todo o sofrimento que a angústia da espera lhe trouxe, Altino não se arrepende de ter dedicado com tamanha servidão sua vida a uma mulher, como um cavaleiro cortês, à espera de retribuição, e acredita que uma vida toda dedicada à amada valeu a pena.

4.4 Outras formas de relacionamento amoroso

Há na obra outras manifestações de relações amorosas, ou, senão, afetivas. Todas elas causadoras de grande sofrimento. A dor não está no rompimento e sim na própria vivência da relação.

Já na apresentação das personagens, na segunda página do livro, conhecemos dona Jane. Proprietária da pensão em que vivem Cauby e Altino, não temos informação de que tenha um companheiro nem muitos detalhes de sua vida amorosa, apenas que possui na pele a marca de um homem que a maltratou e que ainda lhe causa dor: um nome tatuado no antebraço esquerdo que a obriga a usar blusa com manga para esconder a marca, segundo ela “Pecados da juventude.” (AQUINO, 2005, p.13).

Sabemos o nome gravado no corpo: Antônio. De acordo com o narrador, um vigarista com quem ela fugiu e por quem foi abandonada sem dinheiro no Rio de Janeiro. Um amor que, além de uma marca profunda, a deixou envergonhada. Ela não fala dessa história, diferentemente dos outros dois hóspedes. Cauby até tenta tirar um retrato daquela tatuagem em uma noite em que ela está sem a blusa que esconde o nome, mas tem somente a confirmação de que ainda é uma lembrança amarga:

Encarei-a. Ela sustentou meu olhar.
Faço de graça, eu disse, se a senhora me deixar fotografar a tatuagem.
Dona Jane cruzou os braços outra vez, apertou-os contra o corpo. Como se tivesse sentido uma dor.
É uma lembrança ruim. (AQUINO, 2005, p. 20)

Não se tratando de amor, a atração sexual de dona Jane por Cauby é notada em algumas passagens da obra. Em mais de uma noite, quando todos os outros hóspedes estão dormindo, ela aparece de maneira sensual e pergunta se ele precisa de alguma coisa, chega a tocá-lo, sustenta um olhar sedutor e reafirma que, se ele precisasse de algo coisa, seria só chamar.

Cauby lamenta o fato de não desejar dona Jane, explica ao leitor que nada tem a ver com o porte físico da proprietária da pensão e justifica sua decisão com mais um argumento do professor Schianberg: STTL, Síndrome de Transferência Total de Libido. Isso acontece com algumas pessoas e, segundo o narrador, poucos homens são fieis de verdade, o que ocorre é a não atração por algumas pessoas.

Capelão (2000, p. 13) chama de “virtude da castidade”, sentimento pelo qual o homem apaixonado é tomado, fazendo com que nenhuma outra mulher seja desejada. Segundo Cauby, isso passou a acontecer com ele depois da relação com a amada: “Conhecer Lavínia tornou invisíveis as outras mulheres. Tornou-as *indesejáveis*. Fiquei imune à sedução.” (AQUINO, 2005, p. 51, grifo do autor).

Com a atração por Cauby, percebemos que dona Jane tem esperança de ter um relacionamento amoroso e vive também sob o signo da espera que nem sempre se torna uma

angústia de tormenta, como afirma Barthes (1990, p. 95): “A angústia de espera não é sempre violenta; tem seus momentos de cala; espero, e tudo que está em volta da minha espera é atingido de irrealidade: nesse café, observo os outros que entram, batem papo, se divertem, lêem tranquilamente: esses não esperam.” É o que nos mostra o narrador sobre ela:

Dona Jane é diferente: ela ainda não entregou os pontos. Pode ser que apareça alguém que a desvie da rota. Passa muita gente por aqui – otários, incautos e aventureiros. Quem sabe um deles não resolve tomar nas mãos o destino de uma dona de pensão de um lugar ordinário? (AQUINO, 2005, p. 49)

Já Chang, o chinês dono da única loja de fotografias da cidade, nos é apresentado logo nas primeiras páginas do romance com uma característica peculiar: o gosto por meninos ainda jovens. As relações de Chang com os meninos não são nomeadas, não há indicação classificatória acerca do tipo de interesse por eles. Porém, um dia, o chinês foi encontrado esfaqueado e morto. A culpa imediatamente recaiu sobre Guido, pai de um dos rapazes que mantinham relação com o chinês e que chega a ser capturado pela polícia, mas houve uma comoção popular pedindo a liberdade do sujeito que fez justiça matando o pedófilo possuidor de muitas fitas VHS com imagens de seu filho nu, dançando frente à câmera.

No funeral de Chang, Cauby achava ser o único a acompanhar a má vontade dos coveiros naquele enterro debaixo de chuva, quando viu um garoto embaixo de uma árvore observando a cena de longe. Pensou que possivelmente seria o filho de Guido, mas não pode confirmar isso. Seria um gesto afetuoso em mais uma história de relação clandestina que levaria à ruína:

Chuviscava quando terminaram de cimentar. Reparei num garoto debaixo de uma árvore, acompanhando a cena de muito longe. Imaginei que podia ser o filho de Guido Girardi, o pivô do crime, mas não tive como confirmar. Um personagem tão trágico quanto o pai. (AQUINO, 2005, p. 159)

Finalizando as relações amorosas ou afetivas narradas no livro, temos mais dois casos: a do investigador Polozzi e Magali, mas há, nessa situação, um desvio de conduta moral por parte do delegado. Ao questionar Cauby pelo fato de se envolver com uma mulher casada, o narrador o confronta por saber que ele mantinha um relacionamento extraconjugal:

E você acha certo ficar comendo a mulher de outro cara?
Desde quando você virou moralista?
Eu sabia que ele [Polozzi] tinha um rabicho com uma das meninas do bordel. Uma loira desbotada. Caso antigo. E tinha também mulher e dois filhos na cidade. Ele se defendia dizendo que era diferente. (AQUINO, 2005, p. 198)

O bordel a que se refere o trecho acima é o Grelo de Ouro, famoso em toda a cidade. A dona era Magali, uma cearense que tinha ido para o Pará ainda menina tentar a sorte no garimpo. Foi uma das primeiras mulheres que Cauby fotografou, ficaram amigos, chegando a haver certa intimidade entre eles, o que não prosperou, fato lamentado pelo fotógrafo. Ela não podia viver aquela história, estava comprometida com um deputado, era sua amante fiel. Apenas trabalhava no bordel, não se deitava com mais nenhum cliente. Em uma conversa com Cauby, após a morte de Ernani, chega a traduzir a ele o que é o romantismo na visão dela, a morte em nome de um grande amor: “Foi a mulher que matou o pastor [...] Ela fez isso porque foi abandonada pelo amante, Magali disse. Não é romântico?” (AQUINO, 2005, p. 197).

Cauby viveu mais duas histórias que o maltrataram: a dos pais, que se dedicaram a destruir os sonhos de todos aqueles que conviviam com eles, tamanha a amargura da relação, e a de Marieta, uma vizinha por quem se apaixonou e com quem teve um caso, sem saber que a mulher era amante de seu pai. Portanto, temos histórias de amor e sofrimento, ciúme, posse, destruição.

Em um lugar com afetos não dolorosos tão escassos, encontramos várias relações amorosas, algumas não aceitas pela moralidade inscrita na obra, como casos extraconjugais e mesmo condenáveis como de pedofilia, muitas vezes levando a muito sofrimento e destruição. Todas as histórias fogem do final feliz.

Adultério e pedofilia, por darem vida à selvageria amorosa, de acordo com Morin (2011, p. 23), transgridem regras sociais. No caso em pauta, dada a tamanha intensidade das paixões, personagens foram punidas pela sociedade local com assassinato e apedrejamento. Pagaram com um final trágico pelo desejo que levou à desintegração. Outros padecem por não conseguirem viver o amor em sua completude, como é o caso da prostituta, do investigador ou da própria dona Jane que sofreu no passado e vive à espera de um novo amor. E também de Altino, que não viveu a relação que gostaria, mas que tem prazer ao rememorar a sua possibilidade.

4.5 Estrutura narrativa

O romance é dividido em quatro partes nomeadas “O amor é sexualmente transmissível”, “Carne-viva”, “Postais de Sodoma à luz do primeiro fogo” e “Poema escrito com bile”. A primeira parte é composta por cinco capítulos e, nos dois primeiros, temos o narrador-protagonista Cauby vivendo na pensão de dona Jane, que nos é apresentada juntamente com Altino, também morador, e o menino que frequenta o local para ouvir

histórias. A história nos é relatada por meio de narrador autodiegético, visto que Cauby conta a própria história, como foi dito.

A focalização é interna, por meio da qual temos apenas a perspectiva de Cauby narrando seu momento presente e sua história pregressa, descrevendo as demais personagens e o ambiente em que vive. Os diálogos são curtos e tratam de notícias, do tempo, da chuva.

No terceiro capítulo, Cauby relata conversas com Altino, a partir das quais tomamos conhecimento da história do “careca”. Nelas, Cauby é o ouvinte e fica sabendo da relação dele com Marinês, sem delegar a ele a voz narrativa. Quem conta é sempre Cauby e o faz de modo que o leitor creia ser um relato verídico que inclui a reprodução do discurso direto.

A partir de então, o narrador-protagonista, em alguns momentos, intercala, na sua história, a de Altino. Há a narração do momento presente quando vivem na pensão.

Na segunda parte do livro, temos a história do casal Ernani e Lavínia, anterior ao momento em que Cauby a conheceu. Ele narra o que Lavínia lhe contou.

Em “Postais de Sodoma à luz do primeiro fogo”, ou seja, na terceira parte, Cauby continua narrando sua história intercalada com a dos moradores do local e suas relações amorosas tão arruinadas quanto a cidade em que vivem.

Na última parte, temos o desfecho e a volta ao momento presente em que Cauby, já destruído, encontra Lavínia em um sanatório e narra sua tentativa de trazê-la ao mundo real.

4.5.1 Cauby, o protagonista-fotógrafo

De acordo com Fiorin (2008, p. 138), o narrador é um eu projetado no interior da narrativa, aquele que projeta a fala, uma imagem do autor construída pelo texto, formando-se assim o *ethos* desse sujeito que narra a história.

O *ethos* de Cauby vai se delineando desde o início do discurso narrativo, visto que é o protagonista e que conta a própria história. Já na primeira frase, temos a afirmação “Não adianta explicar. Você não vai entender.” (AQUINO, 2005, p. 11), que remete à relação amorosa avassaladora: só entende o que ele viveu, quem teve coragem de arcar com todas as consequências de viver uma paixão. No parágrafo seguinte, vemos como considera sua história de amor:

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 de nossa história. Terá valido a pena. (AQUINO, 2005, p. 11)

Também contribui para a constituição da personagem o discurso erotizado. As manifestações amorosas são vistas a partir do olhar que ele, como sujeito apaixonado e fotógrafo, tem delas, principalmente, ao descrever a amada Lavínia. Narra a sua história no presente, apresentando amores do passado, a história de seus pais, outras narrativas amorosas, como a que ouviu quando é Altino quem toma a palavra, e sabe, pela proximidade com o “careca”, o que ele deseja: “Já ouvi a história, pedaços dela, mas digo que quero. Sei que ele está louco para contá-la.” (AQUINO, 2005, p. 33).

Em muitos momentos, como o citado acima, ele afirma que correria qualquer risco para viver com Lavínia e sabia que os perigos existiam desde o começo: “*Noivo*. Grande coisa, eu penso. E Lavínia, que tinha um marido? Na segunda vez que ela entrou em minha casa, eu ainda não sabia quem ela era. Teria feito diferença? Não creio.” (AQUINO, 2005, p. 34, grifo do autor). A pergunta é direcionada a um interlocutor, o narratário externo, e é respondida por ele mesmo, afirmando seu *ethos* de quem viveria aquele amor mesmo que corresse perigo.

Portanto, mesmo participando de uma narrativa violenta e essa violência transparecendo em suas falas algumas vezes por meio de palavrões, seu *ethos* não é violento, mas amoroso e erótico. Por meio de descrições de imagens eróticas temos essa construção que pode ser vista pelas marcas textuais:

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 do garimpo. Só que ver as fotos da nudez agressiva de 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. 67)

Também constituem o *ethos* desse narrador, reflexões e indagações a respeito da própria vida, das suas escolhas, apresentando-se como um sujeito reflexivo como na passagem: “Se eu não tivesse aportado ali ou não andasse atrás de putas para fotografar. Se tivesse ido para outro lugar...” (AQUINO, 2005, p. 36), levam à conclusão de que estava fadado a viver o amor e suas consequências, em busca de completude: “Minha vida não estaria completa. Porque nenhuma vida está completa sem um grande desastre, como afirma Schianberg. Um sábio. Perverso, mas sábio.” (AQUINO, 2005, p. 36).

No final, sua insistência no amor, vista no excerto “[...] meu cabelo se mexia depois da passagem do furacão. Eu queria vê-la uma última vez, queria ouvir de sua boca que tinha acabado.” (AQUINO, 2005, p. 70) também confirma seu *ethos* erótico.

Outro dado relevante ao se analisar esse narrador autodiegético é a sua relação com a fotografia. Como fotógrafo, sua câmera é ajustada de acordo com o que está sendo narrado, buscando o enquadramento necessário que, de acordo com Kossoy (2002, p. 28), é

[...] a seleção do “quadro” ou do enquadramento do assunto, construção criativa, denominada geralmente de composição, trata-se da organização visual dos elementos constantes do assunto no visor da câmera com o propósito de se alcançar, segundo determinadas condições de iluminação, um certo efeito plástico na imagem final.

Kossoy (2022, p. 22) também chama a atenção para as funções da fotografia como testemunho e ativação da memória, não somente como documento, mas também como representação de um recorte do espaço-tempo escolhido pelo fotógrafo. Há implicação daquele que olhou pela lente, não se tratando apenas de um momento aleatório eternizado em uma imagem. O olhar minucioso e atento de Cauby, ao atentar para uma imagem, chama a atenção também em um momento em que ela é usada para comprovar a beleza de Marinês. Enquanto Altino fala da amada e mostra a fotografia, ela é testemunho daquilo que se fala, um documento de ativação da memória dele e de Cauby, que, como fotógrafo profissional e narrador, descreve a imagem:

Marinês foi fotografada num parque de diversões. Às suas costas, quase desfocada, uma criança que passa segurando um balão colorido também olha para a câmera. Uma parte da roda gigante aparece enquadrada ao fundo. A luz é de inverno e Marinês está vestida com uma blusa vermelha. É uma bela mulher, não há como negar. Uma típica mestiça, genuíno produto nacional. (AQUINO, 2005, p. 39)

Ao continuar o relato do que via na fotografia, outro dado de Cauby é revelado: a profissão o levou a viajar e conhecer o mundo: “Já me disseram que as brasileiras são as mulheres mais bonitas do mundo. Besteira. Vi mulheres belíssimas em todos os cantos do planeta onde estive. Fotografei algumas. Minha obra.” (AQUINO, 2005, p. 39, grifo do autor), e as imagens surgem como comprovação dessas viagens. Temos aqui outro dado a ser considerado na fotografia, as motivações do fotógrafo, que, segundo Kossoy (2002, p. 27), podem ser pessoais ou profissionais. Como profissional, Cauby viajou por muitos lugares e os fotografou: Oregon, Nova Orleans, Marechal Deodoro, em Alagoas, e Granada, onde fez a foto da velhinha cujo quadro era o que mais chamava a atenção quando entravam em sua casa.

Motivação profissional, como foi dito, foi o que o levou à cidade em que se passa a história: fotografar as pessoas que viviam direta ou indiretamente do garimpo com a ajuda de

uma bolsa de uma agência francesa. Também trabalhou em jornais como fotógrafo policial e fez algumas fotos como tal na cidade em que passou a viver.

Mas, depois de conhecer Lavínia, ela virou sua motivação pessoal preferida. Parou de fazer qualquer outra atividade, inclusive fotografar qualquer outra pessoa que não fosse a amada. Desde o primeiro encontro, em uma loja de fotografias, pediu para fazer um retrato dela, e um deles passa a ser sua obra de arte: “Acho que foi a grande foto de uma mulher que fiz em toda a minha vida. Uma imagem preciosa. daquelas que justificam guardar o negativo num cofre de banco.” (AQUINO, 2005, p. 36).

Ao se tratar de fotografia, um elemento importante a ser destacado é a luz. Sua oscilação, vibração ou falta faz com que a representação de alguns momentos ganhe poeticidade especial. É o olhar desse narrador-fotógrafo que percebe sua presença ou sua falta ao nos descrever uma imagem pelas suas lentes: “Lavínia riu. Iluminou a sala. Ela olhou para a velhinha de Granada no quadro.” (AQUINO, 2005, p. 27).

Nas descrições sobre Lavínia, a luminosidade ganha um sentido importante, já que é de acordo com sua personalidade que temos o destaque, como, por exemplo, em “Um rosto com uma luz extraordinária” (AQUINO, 2005, p. 13), “Ela se despediu e saiu para o sol da tarde. Um choque de luminosidade” (AQUINO, 2005, p. 17), “[...] tinha uma luz particular, só dela [...]” (AQUINO, 2005, p. 18), “Então a luz que entrava lateralmente pelo vitrô incidiu no rosto dela.” (AQUINO, 2005, p. 36). A incandescência da mulher é percebida também por outras personagens: “Ele olhou para ela como uma criança testemunhando um relâmpago.” (AQUINO, 2005, p. 113), “E era uma experiência fascinante vê-la iluminar o rosto dos outros.” (AQUINO, 2005, p. 135).

Mas a falta de luz e outros termos ligados à fotografia também servem para apresentar o outro lado de Lavínia, aquele que aparece apagado em muitos momentos: “depressão escura” (AQUINO, 2005, p. 84), “dia turvo” (AQUINO, 2005, p. 87), “dona nublada”, “metade escura de seu espírito” (AQUINO, 2005, p. 103), “Uma mulher desfocada” (AQUINO, 2005, p. 105), “de olhos e silêncios escuros” (AQUINO, 2005, p. 126), “Apareceu oposta à Lavínia solar.” (AQUINO, 2005, p. 169).

A luminosidade aparece também em outros momentos, como a luz da pensão que oscila quando começam as chuvas ou em trechos como este em que aparecem muitos elementos ligados à iluminação: “Dona Jane apaga o lampião e espia mais uma vez na direção da serra. Os clarões agora se repetem mais fracos e espaçados, não chegam a iluminar por inteiro o contorno montanhoso.” (AQUINO, 2005, p. 50). A escuridão chega, mas não deixa de ser iluminada pela natureza que ainda clareia aquele lugar. Em outro momento, é por meio

de uma esperança de luz que nascerão dias melhores: “Homens, mulheres e crianças amarfanhados de sono, ainda atordoados pelo sonho em que se viam colhendo um relâmpago do útero da terra: a pedra que modificaria suas vidas.” (AQUINO, 2005, p. 64).

Também como fotógrafo, o narrador nos apresenta o espaço em que ocorre a história e as pessoas que lá vivem por meio das imagens vistas por sua lente:

Mas tudo o que vi foi ordinário: putas de roupas curtas e coloridas e com pintura pesada no rosto, misturada com mulheres e crianças opacas, que garimpavam quinquilharias das lojas de 1,99 do centro. (AQUINO, 2005, p. 31)

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. (AQUINO, 2005, p. 108)

Entre as personagens que o faziam desejar fotografá-las, visto que faziam parte do repertório de Cauby a partir do seu filtro pessoal, há aquelas que considerava verdadeiros destaques no local em que vivia:

Tive vontade de fotografar Chagas logo de cara. Ele usava botas, calça social e uma camisa vermelha de mangas compridas, abotoada no colarinho e nos punhos. Em cima disso tudo, um chapéu preto de feltro e um rosto ossudo, equino.

A risada dele fiascou – dois de seus incisivos superiores eram de ouro. Figuraça. (AQUINO, 2005, p. 64)

Com a câmera, a última imagem vista através das lentes, antes da tragédia de que foi acometido, foi a de Lavínia: “Não deu tempo de revelar esse filme. No entanto, pelos anos que me restarem, vou me lembrar da imagem que enxerguei no visor.” (AQUINO, 2005, p. 183). É interessante notar que, nessa fotografia, Lavínia está segurando outra, de uma velhinha do interior da Espanha, Granada, em cujo rosto podiam ser vistas uma porção de histórias “todas de sofrimento humano.” (AQUINO, 2005, p. 182). Já nos olhos de Lavínia, viam-se “Medo e abandono.” (AQUINO, 2005, p. 183).

Há, no processo de criação do fotógrafo, componentes de ordem material e imaterial, como equipamentos técnicos e o olhar, respectivamente. Não por acaso, após a destruição de sua casa, a qual funcionava também como ateliê, Cauby descobre que sua câmera Pentax foi salva pelo vizinho que, como pagamento por tê-la guardado, pede uma fotografia: um dos primeiros nus do fotógrafo-narrador, uma ex-namorada. Mas um fator importante do processo de criação foi perdido, o olho direito: a última visão tida com ele foi de muita violência:

“Então choveram pedras. Uma acertou meu olho direito. Um clarão de fogo. Foi a última coisa que vi com ele.” (AQUINO, 2005, p. 210).

A Pentax salva serviu também para a reconexão de Lavínia com a fotografia. Ela tinha feito um curso de fotografia em um centro de recuperação para meninas em situação de vulnerabilidade, gostava de fotografar e, por isso, ia à loja de Chang onde conheceu Cauby. Não fazia retratos de pessoas e, na única vez em que isso ocorreu, já estava no manicômio, era Lúcia, e o retratado foi o namorado: “Por fim, virou-se e me fotografou. De estalo. Fez um close de um pirata assustado. O primeiro humano que ela fotografava desde que eu a conhecesse.” (AQUINO, 2005, p. 228).

Além de Cauby e Lavínia, outros fotógrafos são apresentados, como o pai do narrador, que, além de futebol, paisagens e cenas urbanas, também tinha um olhar apaixonado pelas mulheres que viu em suas lentes: “Não eram simples fotos, eram olhares de paixão para as modelos” (AQUINO, 2005, p. 157). E Chang, que, além de ser dono da loja de fotografia, também fazia retratos dos meninos com quem mantinha relações, imagens que serviam de testemunha dos crimes de paixão cometidos por ele: “Cheguei a ver as fotos que ele fazia dos meninos. Ingênuas demais. Pornografia naïf.” (AQUINO, 2005, p. 53). Cabe também mencionar o fato de que o fotógrafo da cidade apareceu morto de maneira violenta assim que Cauby chega à cidade e, por isso, é recrutado para fazer a fotografia do crime para a polícia.

Apesar de contar com o aparato tecnológico, o recorte imagético é feito pelo fotógrafo, é dele o olhar que escolhe o ângulo da imagem que é representada. É a partir de seu repertório pessoal e de seu filtro que a cena recortada será reproduzida: “A imagem fotográfica é, enfim, uma representação resultante do *processo de criação/construção* do fotógrafo.” (KOSSOY, 2002, p. 30, grifos do autor). No processo de representação imagética de Cauby é fundamental o erotismo, uma vez que é por meio de seu olhar que temos a imagem da amada: “Lavínia fechou o chuveiro, pegou a toalha que eu estendia e voltou para o quarto se enxugando. Apoiou o pé na cama e curvou-se para deslizar a toalha pela coxa, me oferecendo ângulos esplêndidos.” (AQUINO, 2005, p. 134). A cena é construída tal qual uma foto e, como fotógrafo, quer tê-la para a posteridade: “Olhei a Pentax de prontidão sobre a cômoda e decidi registrar aquelas epifanias. Tocado pela luz de flashes, Lavínia vestiu a calcinha e o sutiã.” (AQUINO, 2005, p. 134).

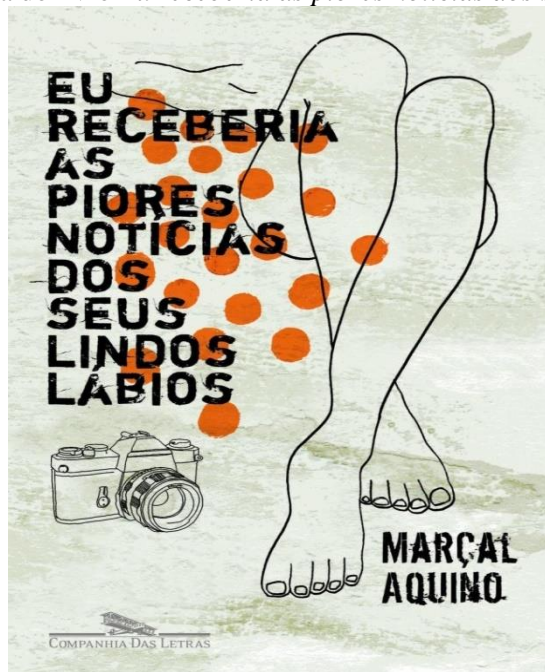
Não podemos deixar de lembrar que a paixão que Cauby viveu nasceu no momento em que viu a amada em uma foto na loja de Chang, cuja potência da imagem o atraiu de imediato: “O rosto de uma mulher num porta-retrato capturou minha atenção. Era jovem ainda, e muito bonita. Tinha olhos grandes e escuros e sorria como se estivesse vendo, atrás

de quem a fotografava, algo que a deixava imensamente feliz.” (AQUINO, 2005, p. 13). Sua luminosidade também foi registrada nessa foto: “E viu Lavínia. Sorridente. Linda em sua luz particular. No porta-retrato sobre o criado-mudo. O famoso porta-retrato do dia em que nos conhecemos na loja de Chang.” (AQUINO, 2005, p. 194). Cauby não foi o criador da imagem, mas o admirador da documentação daquela beleza.

As imagens que fez da amada posteriormente se tornaram uma de suas maneiras de declarar o seu amor, verdadeiros poemas, mais uma manifestação daquela paixão avassaladora: “Havia um pouco de cada Lavínia nas fotos do envelope, o sublime e a sarjeta. Mas era pessoal, íntimo: minhas declarações de amor a ela.” (AQUINO, 2005, p. 142).

Coerentemente, título do livro e sua capa, ilustrada por Elisa Cardoso e Kiko Farkas, adiantam o tema central, o amor erótico do casal de protagonistas e a importância da fotografia para o nascimento e o desenvolvimento da relação amorosa.

Figura 3 – Capa do livro *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*



Fonte: Aquino, 2005.

Partindo das unidades figurativas do discurso visual, temos uma imagem sensual, obtida com economia de traços, na qual aparecem apenas os membros inferiores de uma mulher com pouca ou nenhuma roupa, em uma posição que privilegia as pernas e os pés, e o esboço de um braço. Há, ao seu lado, o desenho de uma máquina fotográfica, em uma sequência narrativa, o que nos permite inferir que ela foi ou será fotografada. A câmera ao

lado dos pés possui uma função narrativa forte, pois corresponde ao instrumento por meio do qual nasce a fotografia, o pivô do amor.

No título, texto verbal, o amor que tudo suporta. No texto visual, o erotismo, o corpo nele envolvido. Ambos, componentes altamente significantes, completam-se na indicação do tema do romance.

A referência à paixão amorosa do título vem, todavia, acompanhada da menção a “piores notícias” e prenunciando conflitos violentos que permeiam a narrativa como se verás. A análise da capa derivada do conhecimento da história narrada indica sua adequação e pertinência. Nada nela é gratuito. O olhar do narrador-fotógrafo para o objeto de amor e desejo, a atividade de retratar a amada, lá estão e instigam a leitura da obra.

Conforme mostramos no exame da narrativa, a fotografia exerce o papel de fixação de imagens eróticas, mas também denota distúrbios e violência. A vida amorosa do narrador inicia-se com uma fotografia e quase termina também por causa delas, não como motivo principal, mas como a fagulha que faltava ser acesa para incendiar sua vida naquele lugar.

4.5.2 O narratário

Na narração de Cauby, como dito, podemos notar referências ao narratário externo. Além da primeira linha da primeira página, já referida e em outros momentos, aparecem perguntas e respostas em diálogo com o narratário:

Chang achava que os sonhos continham previsões (terá sonhado com o que aconteceu? nunca saberemos). (AQUINO, 2005, p. 23)

Afinal, que outro nome dar à força que me conduziu ao encontro com Chagas? Acaso? Não, é pouco. (AQUINO, 2005, p. 63)

Entretanto, em determinada situação, a relação do narrador com o narratário aparece com a avaliação de um fato: “Mas Viktor Laurence era peçonhento. E eu não compreendi isso a tempo. Ou melhor: avaliei mal o perigo. Acontece.” (AQUINO, 2005, p. 58).

Neste outro trecho, Cauby intercala no mesmo parágrafo a narração de um fato e a interlocução com o narratário:

[Eu] Telefonava várias vezes por dia, mas, em geral, ninguém atendia. E, se escutava a voz do pastor, punha de volta o fone no gancho no ato. Se estivesse no meu lugar, não sei se você consideraria a possibilidade de existir um identificador de chamadas instalado no aparelho dele. Eu considerei, e me pareceu uma preocupação descabida. (AQUINO, 2005, p. 191)

O que temos aqui é o que Prince (1973, p. 180) apresenta quando se refere ao grau zero do narratário, pois o “você” a quem o narrador se dirige pode ser facilmente confundido com o leitor da narração, mas sua instância deve ficar clara: “Um é real, o outro fictício, e se acontecer de o primeiro se parecer espantosamente com o segundo, aí está a exceção e não a regra.”

Cauby é narrador ao longo do romance e é também narratário ao ouvir a história de Altino repleta de dor e sofrimento, mas o menino que vai à pensão para ouvir a história de Altino e Marinês também merece atenção no que diz respeito a essa instância narrativa. Aqui temos também o que Prince (1973, p. 188) chama de narratário-personagem. Tanto Cauby quanto o menino são peças fundamentais para que a história do “careca” seja contada, pois, sem eles, ela não existiria.

Fiorin (2008, p. 153-154) afirma que a presença de um narratário (enunciário) é uma construção do discurso, pressuposto pela existência do texto (enunciado). Ainda, segundo ele, é importante salientar que “[...] é preciso considerar que o enunciário não é um ser passivo, que apenas recebe as informações produzidas pelo enunciatador, mas é um produtor do discurso, que constrói, interpreta, avalia, compartilha ou rejeita significações.”

Temos, portanto, figuras importantes no que diz respeito à interlocução na narrativa e também na construção do *ethos* do narrador. O narratário faz parte do sujeito do discurso, o *páthos* desse narratário faz com que as escolhas linguísticas do narrador sejam estabelecidas.

Quando Altino, conforme Cauby informa no ato de narrar, passa a ter a palavra para contar sua história, o narrador-protagonista a ouve e ocorre uma cumplicidade nessa relação, visto que, como afirma Fiorin (2008, p. 154), *páthos* e *ethos* têm o mesmo perfil que vai se construindo pelo discurso. É preciso saber quem é o interlocutor para que o discurso tenha o efeito desejado. Cauby chega a duvidar de que o “careca” não saiba o que ocorreu com ele: “Gosto do careca. Ele parece não ter a mínima noção do que aconteceu. Não é possível. Só se o derrame o afetou a esse ponto.” (AQUINO, 2005, p. 29), mas, no decorrer da narrativa, tem-se a afirmação de que Altino sabe quem é seu interlocutor: “O careca me encara e aí noto algo diferente em seu rosto: respeito. É assim que confirmo: ele sabe do que aconteceu.” (AQUINO, 2005, p. 37).

O que pauta a construção do *páthos* de Cauby narratário é o amor, e o discurso amoroso os une. O *páthos* é construído pela imagem que se tem do narratário e ambos recontam suas histórias, sem termos a voz do objeto amado. Lavínia não conta sua versão e Marinês já está morta.

A construção do *páthos* desse narratário em conjuntura com o *ethos* do narrador está também firmada pelo sofrimento que pode ser notado pelo discurso e também pela aparência de ambos. Cauby está destruído e Altino envelhecido, ambos maltratados pela vida amorosa.

Interessante notar a informação de que a história de Altino e Cauby será contada, posteriormente, pelo menino que vai ouvi-la. É a partir dele que o idílio amoroso sairá da oralidade para a escrita. Ele regozija-se com a história amorosa do “careca”, gosta de estar ali, diferentemente de dona Jane que, como narratária involuntária, rejeita a escuta. O único momento em que temos a voz do menino narrada por Cauby é quando ele pede que Altino conte de novo sua história, estimulando-o, e o narrador dá seu aval a isso:

É nesse momento que o menino fala, de repente, para meu espanto.
 Ô, seu Altino, conta aquela 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 está louco para contá-la. (AQUINO, 2005, p. 33)

Não há muitas informações sobre o menino, o único personagem de quem não nos é apresentado o nome. Temos, logo no início do romance, uma pequena descrição dele, já anunciando sua função de ouvinte:

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 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. (AQUINO, 2005, p. 12)

Na varanda, o menino que ainda é alvo de atenção de dona Jane, coça a orelha, incomodado. Rói a unha do polegar – ou melhor, finge roer. É tímido. (AQUINO, 2005, p. 20)

O menino está sentado à minha esquerda, com as pernas encolhidas e as costas apoiadas na porta da pensão. Olha apreensivo em direção ao beco – deve morar em uma das casas, construções precárias da época em que a cidade começou. (AQUINO, 2005, p. 32)

Outras menções a ele referem-se à dedicação ao ouvir a história de Altino e descrevem suas expressões faciais:

O rosto do menino se ilumina. Ele adorou ouvir o palavrão. (AQUINO, 2005, p. 29)

O menino não vê nada disso. Sua atenção está aprisionada no relato do careca [...] O menino põe a atenção no meu rosto [...] O menino acompanha com a boca ligeiramente aberta. (AQUINO, 2005, p. 37)

O menino ouve o relato com uma luz de genuíno prazer no rosto. Não mexe um músculo. (AQUINO, 2005, p. 33)

O garoto, apesar da pouca fala e da timidez, não é passivo. Além das expressões faciais, ele interage com Cauby no que diz respeito à história que ouvem: “Eu e o menino rimos [...] O menino me lança um olhar de agradecimento.” (AQUINO, 2005, p. 33). “Eu digo que entendo, o menino me lança um olhar cúmplice e o princípio de um sorriso malicioso.” (AQUINO, 2005, p. 45).

A relação do menino com aquilo que escuta é tão forte que as imagens mexem com ele, iniciando assim o seu processo de criação: “O careca guarda a foto na carteira e volta a sentar-se no seu lugar. O menino está com o olhar parado, ausente. Sofreu um baque forte com a imagem de Marinês. Posso apostar que já pôs a imaginação para funcionar. É assim que a coisa começa.” (AQUINO, 2005, p. 39). De fato, o menino se prepara para contar a história que ouve na pensão e ele será o responsável por levá-la adiante:

Faz dias que o menino não aparece para ouvir conversa alheia na varanda. Andava gripado. Enquanto borrifa repelente nas pernas, o careca diz que o motivo do sumiço é outro. O menino está recolhido. Trabalhando. Escrevendo um livro a partir das gravações que fez com o careca. Pediu licença pra contar a minha história com a Marinês, ele informa. (AQUINO, 2005, p. 151)

Ele passa a gravar a história para melhor recontá-la: “O careca se curva outra vez na cadeira e fala diretamente para o gravador sobre a mesa de centro. É uma das sessões em que o menino colhe subsídios para o seu livro.” (AQUINO, 2005, p. 167). No momento em que Altino narra a morte de Marinês, até dona Jane participa da conversa. Torna-se também narratária daquele idílio. Começa fascinada com o gravador e termina estupefata com a história, como nos afirma o narrador: “O menino desliga o gravador. Dona Jane está encostada na grade, imóvel. Petrificada, melhor dizendo, e um pouco pálida, me parece. E só não caímos em completo silêncio porque o careca sorve, barulhento, um gole de café.” (AQUINO, 2005, p. 211).

Vejamos mais uma passagem em que o garoto é mencionado: “O menino prometeu que virá para mostrar o primeiro capítulo do livro sobre Marinês. O careca me disse que tem uns contatos no banco e talvez consiga patrocínio pela publicação – ainda não comentou isso com o menino. Se o livro ficar bom, ele ressalva.” (AQUINO, 2005, p. 218).

As histórias de amor narradas na obra, em ponto pequeno, refletem a história principal, numa espécie de *myse en abyme*. Além disso, a presença do menino no cenário da segunda história de amor do romance faz com que, visivelmente, tenha-se uma metanarrativa no que se refere ao ato de escrever uma história, de fazer um livro, discutir suas partes, buscar patrocínio, sendo também peça fundamental para a indicação de que a narrativa amorosa continua perpetuando-se.

4.5.3 Tempo e espaço

No presente da narração, temos Cauby na pensão de dona Jane recuperando-se dos ataques sofridos, como dito. Assim sendo, a narração da história se inicia pelo seu fim, podendo-se, para contá-la em ordem cronológica, acoplar o capítulo final “Poema escrito com bile” ao começo. Justamente por relatar o desfecho da história, o escritor utiliza-se, competentemente, do tempo verbal no presente. Tal recurso faz com que o tempo da narração, nos capítulos inicial e final seja simultâneo ao da história, apresentando um estado de coincidência temporal, chamado de grau zero por Genette ([197-], p. 34).

No último capítulo, o protagonista relata sua visita a Lavínia no sanatório, já morando na pensão. O relato é feito no tempo presente. O tratamento do tempo é, portanto, circular.

Citamos um trecho da página inicial:

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

E outro do derradeiro capítulo, em que se relata a visita de Cauby à Lavínia no hospital:

A mulher faz o melhor que pode, mas não tem como esconder: minha aparência a desconcerta. Ela leva algum tempo assimilando a figura remendada à sua frente. E o mais correto seja dizer não que me olha, mas que me examina com interesse de taxidermista. A começar pela bengala, que substituíu a muleta há alguns dias. (AQUINO, 2005, p. 221)

Voltando ao primeiro capítulo, para passar a contar a história a partir do início, o recurso engenhoso é lançar mão da memória:

Pensar no china faz com que eu me lembre da mulher, nesta noite escura como breu em que Urano, o deus cordial, atravessa o grande corcel de fogo. Além de mim, era a única ali que acreditava nessas coisas.

Foi na loja de Chang. Enquanto esperava que ele embalasse os filmes que havia comprado, distraí os olhos nas fotos da vitrine. O rosto de uma mulher num porta-retrato capturou minha atenção. Era jovem ainda, e muito bonita. Tinha os olhos grandes e escuros e sorria como se estivesse vendo, atrás de quem a fotografava, algo que a deixaria imensamente feliz. Só vi mulheres sorrindo daquela maneira quando olhavam para gatos ou crianças.

Que rosto maravilhoso, eu disse.

E ouvi uma voz às minhas costas:

Muito obrigada. (AQUINO, 2005, p. 13)

A história com Lavínia no passado é o ponto de partida para o momento atual. Todavia, há analepses³ que remetem a momentos anteriores ao já narrado, que explicitam, por exemplo, como se deu a iniciação amorosa:

Uma digressão: eu tinha quinze anos quando me apaixonei pela primeira vez – por uma vizinha de apartamento. Marieta, uma artista plástica, quarenta e poucos anos. Foi ela quem me iniciou. Passamos tardes deliciosas juntos, aproveitando que não havia ninguém em casa. Marieta tinha fama no prédio, me dava verdadeiras aulas de sacanagem. Eu era louco por ela: matava aulas, escrevia poemas. Emagreci. (AQUINO, 2005, p. 40)

Já o relato da chegada do narrador-protagonista à cidade é feito no passado, intercalando à cena, no presente, na pensão:

Coloco o jornal sobre o livro e finjo que leio com dificuldade.

[...]

Meu interesse inicial eram as prostitutas. Eu trabalhava num livro de fotos das profissionais que sobrevivem ao redor dos garimpos. Eram todos muito semelhantes, mulheres maltratadas pela genética e pela vida. (O que eu tentava? Negar a beleza?) 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 ao auge. Alguma coisa estava para acontecer e resolvi esperar para ver.

Então Lavínia apareceu.

Devolvo o jornal ao careca e ele arrasta a carcaça de volta até a cadeira no canto da varanda. (AQUINO, 2005, p. 24-25)

O tempo verbal do discurso é o passado, como é comum nas narrativas. O presente, como visto, é utilizado para situar o contexto da narração, do ato de narrar, que se dá após os fatos relatados.

Cauby narra, portanto, a história de Altino e Marinês no presente, pois está na pensão e ouve a rememoração do idílio de Altino:

³ Analepse, de acordo com Genette ([197-], p. 47), é um recurso técnico narrativo que corresponde ao movimento temporal retrospectivo no qual são relatados eventos anteriores à ação presente e, em alguns casos, até anteriores ao início.

A água do beco escoava, largando para trás uma camada de lodo e um punhado de detritos. Parecem as entranhas do beco à mostra. O careca dá uma risadinha irônica.

Eu virei o melhor amigo da Marinês, seu Cauby, dá pra acreditar? *Amigo íntimo*. Ela chegava a me fazer confidências sobre o noivo. (AQUINO, 2005, p. 43-44, grifo do autor)

Quanto ao espaço, como se vê na citação acima, sua apresentação conta com elementos como beco, detritos, lodo, o que remete à violência que transborda no local, misturada ao amor fervoroso narrado no excerto.

A pensão de dona Jane é parte importante do espaço, embora os fatos principais tenham se dado em outros lugares. Nela, Cauby e Altino, ambos com a vida destruída por conta de relações amorosas, conversam sobre a vida do segundo.

Para uma análise melhor do local em que se encontram, há que se diferenciar espaço e ambiente. Assim escreve Antonio Dimas (1994, p. 20) a partir dos estudos de Osman Lins em *Lima Barreto e o espaço romanesco*:

[...] na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua o barzinho, a caverna, o armário etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: o espaço é denotado, a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito, o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados da realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica.

A ambientação, ainda a partir de Osman Lins, pode apresentar-se no romance de acordo com os seguintes tipos: franca, na qual o narrador de fora apresenta o local narrado; reflexa, quando nos é apresentada por meio de uma personagem; e dissimulada, na qual uma personagem ativa faz com que a relação entre o espaço e o que ocorre nele seja harmônica (DIMAS, 1994, p. 20). Na obra em pauta, o narrador-protagonista é responsável pela apresentação do ambiente de modo que pode ser considerada como dissimulada, ou seja, não se trata de um narrador heterodiegético a construí-la nem deriva apenas da constituição de uma personagem (DIMAS, 1994, p. 26).

Há também as motivações que caracterizam o ambiente e atuam como aparelho auxiliar na criação do romance fazendo ligação entre as personagens e os lugares. A motivação caracterizadora pode ser homóloga, com a perfeita relação entre a ambientação e a situação da personagem, ou heteróloga, em que tais situações se encontram em oposição.

A ambientação da cidade é descrita como hostil já desde a primeira página: “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.” (AQUINO, 2005, p. 11). Tal ambientação contribui para os ânimos exaltados da população. Há um constante clima de medo e tensão que é agudizado conforme a história avança: “Havia eletricidade no ar: a tensão entre os garimpeiros e a mineradora tinha chegado ao auge. Alguma coisa estava para acontecer e eu resolvi esperar para ver.” (AQUINO, 2005, p. 25).

A representação que temos da cidade é que ela se localiza no interior do Pará, onde sempre faz calor: “Não demora e teremos frio. Menos aqui, claro.” (AQUINO, 2005, p. 11) e é muito pequena: “É verdade que eu ainda buscava o rosto de Lavínia no meio das pessoas com quem cruzava (eu calculava que, num lugar daquele tamanho, uma hora acabaria me encontrando com ela).” (AQUINO, 2005, p. 70). Tudo colabora para que as pessoas se conheçam e sejam representadas como maltratadas pelo lugar em que vivem: “Vim para este lugar onde as casas, os carros, as pessoas e até os cachorros pareciam sujos de terra.” (AQUINO, 2005, p. 166). O local caracterizado como muito quente também colabora para o aquecimento dos ânimos dos habitantes.

Outro dado importante é que nenhuma personagem nasceu na cidade, todas vieram de outros lugares e, de uma maneira ou de outra, nunca mais saíram dela (pelo menos, não vivos). A maioria também chegou atraída pelo garimpo, mesmo que indiretamente, como Cauby, que passou a fotografar as prostitutas que serviam aos garimpeiros, e o pastor Ernani, que, a mando de seus superiores, lá construiu uma igreja evangélica para aquele povo sofrido e levou junto com ele sua esposa, Lavínia.

Como o garimpo é grande fonte de renda da cidade, o espaço vai se transformando por conta disso. É também muito por conta dessa atividade da região e da mineradora que o clima é tenso:

Se bem que, e eu usava isso com a nobreza de uma desculpa, não me sentisse mais em perigo do que qualquer outro cidadão do lugar. Pairava acima de nossas cabeças uma atmosfera de ameaça fazia tempo. Tensão demais entre os garimpeiros e a mineradora. Um clima de guerra, de acerto de contas. Se não estivesse resfriado, você conseguia farejar pólvora no ar. Faltava apenas alguém acender o pavio. (AQUINO, 2005, p. 190)

Com o aumento da atividade mineradora, o número de mulheres que se mudaram para a cidade a fim de ganharem a vida com a prostituição aumentou significativamente, reforçando a necessidade de um prostíbulo na região. O crime também avança com a guerra

entre garimpeiros, madeireiros, índios e evangélicos. Conseqüentemente, a ocupação de espaços como a cadeia também se transforma.

Por conta das disputas de terras, a sensação de que alguma morte vai ocorrer a olhos nus a qualquer hora do dia faz com que os moradores vivam sempre em clima de desconfiança. É o que Cauby pontua, num momento da narração, por ter sofrido tudo o que poderia sofrer naquela cidade: “O menino volta a esticar as pernas na escada. Ouvimos o apito de um barco no rio, um som melancólico. Como um pio de mau agouro. Mas não tenho porque sentir medo agora. Sou um homem sem medo, o que é bem raro aqui neste lugar.” (AQUINO, 2005, p. 22).

Os ambientes são tão rudes quanto as relações entre as pessoas. O hospital, por exemplo, é citado como um lugar desprezível e desrespeitoso com quem o frequenta: “Viktor protestou, indignado. Disse que preferia morrer em casa. E tinha razão: o que chamavam de hospital naquele lugar não passava de um galpão vil e malcheiroso. Todo mundo viajava até Belém quando precisava de algo mais que um band-aid.” (AQUINO, 2005, p. 142). Cauby, em sua passagem por lá, também fora tratado como um animal, local por ele chamado de “zôo de degradações” (AQUINO, 2005, p. 212). Em uma cidade em que a vida vale pouco, o descaso com os doentes também é evidente: “Fiquei uma noite inteira ensanguentado num corredor imundo, ouvindo gemidos e choro, devastado por dores alucinantes, antes que alguém se interessasse pelo meu caso.” (AQUINO, 2005, p. 206).

O clima que paira sobre a cidade emana sinais de que tudo pode piorar: “O apito do barco soa outra vez no rio. É uma grande noite, perfeita para não estar vivo.” (AQUINO, 2005, p. 24); “A lua estava fora de curso. O vento da peste soprava com força.” (AQUINO, 2005, p. 190).

Com o aumento da tensão, os adjetivos que nos descrevem a ambientação vão ganhando força e até mesmo os bichos são contaminados pelo comportamento hostil: “Até os animais pareciam inquietos: havia um surto de raiva na região, vira-latas suspeitos eram perseguidos e mortos a pauladas e incinerados.” (AQUINO, 2005, p. 190).

Cabe mesmo uma comparação do local com Sodoma, cidade bíblica que, de acordo com o Antigo Testamento, no livro de Gênesis, capítulo 18, versículo 19, (1996, p.45), foi destruída por Deus, junto com Gomorra, com uma chuva de fogo e enxofre, por conta do comportamento dos habitantes: “Voltei à cidade bem tarde da noite e rodei ruas vazias e silenciosas. Sodoma acalentava em paz o sono dos injustos. Até as árvores da praça pareciam calmas, as folhas imóveis no ar parado da madrugada, que, eu juro, fedia a enxofre.” (AQUINO, 2005, p. 195).

É nesse clima que a exposição do caso entre Cauby e Lavínia fez explodir a ira de parte dos moradores que atacaram o fotógrafo e sua casa. No livro bíblico de Jeremias, capítulo 23, 14, o profeta compara os pecados e crimes de Jerusalém com a cidade destruída por Deus:

Mas nos profetas de Jerusalém
vi uma coisa horripilante:
entregaram-se ao adultério e vivem na mentira.
Dão apoio aos perversos
para que ninguém se converta de sua maldade.
Todos eles são para mim como Sodoma
e seus habitantes como Gomorra! (BÍBLIA, 1996, p.982)

Em Sodoma, Gênesis, 19, 15, um dos habitantes, Ló, foi poupado por Deus, mas, por muito pouco, não teria escapado. Ele resiste ao aviso dos anjos que o advertem: “Levanta-te, toma tua mulher e as duas filhas que tens, para não pereceres também tu por causa das iniquidades da cidade” (BÍBLIA, 1996, p.46). Foi preciso que homens enviados por Deus o pegassem pela mão e o levassem para fora da cidade. Tal passagem assemelha-se ao momento em que Viktor Laurence pede para Cauby abandonar a cidade e levar Lavínia, mas não conta que ele é um dos principais causadores da sua destruição: “[...] o bilhete que Viktor fechou num envelope lilás e deixou endereçado a mim sobre a mesa da sala. *Fuja. Leve a dama.*” (AQUINO, 2005, p. 164, grifos do autor). Como não houvesse quem os tirasse dali, como aconteceu com Ló, Cauby e Lavínia foram praticamente destruídos.

A frase escrita por Viktor Laurence, comparada à mensagem de Deus a Ló, é tão importante que, na tradução de Kurt Scharf para o alemão, é ela quem dá o título ao romance: *Flieh. Und nimm die Dame mit.* (Fuja. E leve a dama com você.). Abaixo, a capa do romance priorizando a sensualidade de Lavínia:

Figura 4 – Capa do livro *Flieh. Und nimm die Dame mit*



Fonte: Aquino, 2013

As pessoas que ocupam os espaços são também apresentadas de acordo a eles. São descritas de maneira a diminuí-las, como a mulher que entregava jornal após o culto: “Fora do galpão, uma gordinha de pele encardida me assediou com o jornal” (AQUINO, 2005, p. 55), ou como incapazes de encontrar a felicidade, abatidas pelo sofrimento nelas impregnado: “Homens e mulheres gastos – até as crianças pareciam envelhecidas. Riam de um jeito acanhado das piadas maliciosas contadas pelo cantor. Gente desacostumada a rir” (AQUINO, 2005, p. 76).

Viktor Laurence e sua excentricidade e perversidade é outro que se harmoniza com o local: “Existiam dois assuntos que ele evitava: a idade e o passado. No fundo, Viktor Laurence era apenas mais uma aberração num lugar cheio delas. Um lorde entre berberes, um Rimbaud com tarja preta.” (AQUINO, 2005, p. 59). Cauby não se exclui da realidade à qual pertence: “Sou apenas mais uma aberração num lugar em que elas brotam em cada esquina.” (AQUINO, 2005, p. 189).

Salientamos também outra perspectiva espacial, defendida por Michel Foucault, em “Outros espaços” (2009, p. 414-415), em que divide os espaços em dois grandes grupos: as utopias que representam espaços irrealis, nas quais há apenas o posicionamento sobre essa ideia de lugar, um aperfeiçoamento da sociedade e, em oposição, as heterotopias, espaços socialmente construídos no seio da sociedade, mas que estão fora dela.

As heterotopias são divididas em dois grupos: o primeiro, de crise, espaços heterotópicos criados pelos primitivos, como, por exemplo, as comunidades indígenas que isolavam as mulheres no período da menstruação (período crítico). E o segundo, chamado heterotopia de desvio: lugares criados para abrigar pessoas com desvio social, como os presídios e manicômios. Há um funcionamento variável do espaço heterotópico através da História, visto que esses lugares não funcionaram do mesmo modo no decorrer dos tempos. Na transposição das sociedades primitivas para as sociedades modernas, há a normatização desses espaços.

Segundo Foucault (2009, p. 420-421), tais heterotopias têm uma função, como no caso dos bordéis, nos quais temos a ilusão de que a vida humana é compartimentalizada. Um local onde a sexualidade, os vícios e as transgressões são permitidos, como se fosse uma vida diferente da vivida em sociedade.

No romance, os bordéis floresciam na região habitada por homens sedentos de um pouco de prazer após jornadas duras e cruéis durante todo o dia. Cauby também os frequentou

quando chegou à cidade. Fez amizade com as prostitutas e até trabalhou para elas em um ensaio fotográfico. Podemos considerar um lugar para pessoas com desvio de conduta social, embora não tenha sido construído para retirá-las à força do convívio da sociedade. O maior deles, o Grelo de Ouro, chegou a viver tempos áureos:

No maior deles, o Grelo de Ouro, que em seus tempos dourados chegou até a programar apresentações de chacretes, segundo me contaram, três sujeitos conspiravam na única mesa ocupada, pouco interessados nas mulheres, que sem utilidade, bebiam, sentadas junto ao balcão. (AQUINO, 2005, p. 196)

As prostitutas que frequentavam os prostíbulos também sofriam com o tipo de rotina que levavam, guardavam consequências da vida e do ambiente que as cercava: “Meu interesse inicial eram as prostitutas. Eu trabalhava num livro de fotos das profissionais que sobrevivem ao redor dos garimpos. Eram todas muito semelhantes, mulheres maltratadas pela genética e pela vida. (O que eu tentava? Negar a beleza?).” (AQUINO, 2005, p. 24). Elas também eram pessoas apartadas da e pela sociedade.

Outro espaço heterotópico abordado por Foucault (2009, p. 417-418) é o cemitério, que, de acordo com o autor, foi se modificando de acordo com a passagem do tempo. De local sagrado, dentro ou ao lado de uma igreja, passa para regiões centrais da cidade até ao que é mais comum nos dias de hoje, habitar as regiões periféricas: “Os cemitérios constituem, então, não mais o vento sagrado e imortal da cidade, mas a ‘outra cidade’, onde cada família possui a sua morada sombria.” (FOUCAULT, 2009, p. 418).

Também presente no romance, o manicômio faz parte do espaço para quem está fora da conduta social adequada. Pessoas como Lavínia, que não se encaixam socialmente, são levadas para que lá vivam ou para que voltem a ter um comportamento socialmente aceito. Tal situação também pode ser comparada às cadeias e delegacias.

Curiosamente, Cauby frequenta todos esses lugares: o bordel, como freguês, prestador de serviços e depois amigo das prostitutas; a delegacia, como acusado; o manicômio, como visitante; e o cemitério, por duas vezes, sobre uma delas informa: “Joguei um punhado de terra sobre o caixão e os homens fecharam a cova trabalhando rápido, com cara de que andavam sobrecarregados de trabalho.” (AQUINO, 2005, p. 159).

O clima tenso é alimentado pelas mortes na cidade já tão maltratada:

As mortes de Chang e Viktor Laurence ajudaram a deteriorar esse clima, sobretudo a evisceração do chinês, pela brutalidade absurda (na penúltima edição do semanário que preparou antes de cometer suicídio, Viktor chamava o assassino de “Guido, o estripador”). Chocou até os detratores

dele. Deixou a cidade com os nervos ainda mais à flor de sua pele já bastante sensível e esburacada. (AQUINO, 2005, p. 190-191)

Na delegacia, presenciou a rudeza da cela quando nela esteve como fotógrafo: “Eram três índios, estavam encolhidos numa cela imunda.” (AQUINO, 2005, p. 42); o lugar e a situação são tão hostis quanto as pessoas: “Não trocaram uma palavra enquanto os fotografei. Me olhavam com hostilidade.” (AQUINO, 2005, p. 42). Posteriormente, como acusado, vê-se na delegacia: “Fui trancafiado numa cela escura, que fedia a mijó. Ocupada por três outros hóspedes, gente miúda do crime. Dormiam quando entrei, ainda era madrugada. Sentei num canto e esperei, ouvindo o ronco e os peidos dos caras.” (AQUINO, 2005, p. 207).

Cauby frequenta o sanatório para visitar Lavínia e a ambientação do local é assim descrita: “O espaço é amplo, limpo, arejado. Desenhos coloridos em folhas de caderno enfeitam as paredes. Flutua no ar sobre as fileiras de mesas cobertas por toalhas de plástico um odor vencido de gordura, está incrustado no ambiente. Faz um silêncio absurdo na tarde.” (AQUINO, 2005, p. 222). Tal ambiente combina com a opacidade do olhar de Lavínia, bem como com suas roupas: “Está vestida com roupas desbotadas e tênis ordinários – cortesia da casa.” (AQUINO, 2005, p. 223).

A motivação caracterizadora aqui é feita de maneira homóloga, já que a falta de energia vital do local é totalmente compatível com a nova personalidade de Lavínia e a nova condição vivida por eles:

O sanatório é uma construção antiga numa área arborizada e tranquila da cidade. Um lugar agradável, por onde passeamos e conversamos nos dias em que a visito. Às vezes, ela está triste, sem vontade de falar, e então simplesmente caminhamos pelas trilhas do mato, em silêncio, parecendo namorados tímidos em começo de romance, ouvindo os pássaros e os insetos (ela) ou inspecionando as vidas miúdas das moscas e cascas das árvores com a ponta da bengala (eu). (AQUINO, 2005, p. 227)

Na tentativa de uma expressão artística atuante na fronteira da comunicação entre o real e o imaginário, temos a representação de uma realidade incômoda, encontrando na cidade, ainda que não de grande extensão, seu cenário ideal, privilegiando a temática da violência. Segundo Schollhamer (2013, p. 130), “Na literatura contemporânea a experiência urbana se escreve revelando a tensão entre a cidade como dispositivo disciplinador e a desordem advinda da interação humana.” A relação tensa entre as pessoas e a violência das relações amorosas está intimamente ligada a tal perspectiva.

Gomes (2012, p. 82) também chama a atenção para a urbanização da violência, destacando o fato de as cidades não serem mero cenário, mas serem incorporadas pela

barbárie, estando em constante simbiose com a vida turbulenta das personagens. A marginalização dos habitantes, por sua vez, embrutece e desumaniza, daí sua representação brutal e cruel.

Portanto, a ambientação contribui para as relações entre os moradores da cidade, incluindo as amorosas. Convivendo com abandono, pedofilia e muito sofrimento, os moradores vivem seu calvário amoroso em uma cidade da qual não conseguem escapar, mesmo que tentem, ou melhor, desejem, como foi o caso de Cauby.

4.6 Linguagem: coloquialismo, objetividade e animalização

De acordo com Gomes (2012), Marçal Aquino pode ser considerado como um autor que atrela o real urbano à arte literária:

Assim, a prosa de escritores como Luiz Ruffato (*Eles eram muitos cavalos*) e Nelson de Oliveira (*A morte do crucificado*) entre tantos outros como Marçal Aquino (*O invasor*), atrela-se ao real, não porque tenta se colar ao mundo extratextual e seus mecanismos de representação bruta da realidade, sem mediação, mas porque se distancia desse uso oficial da linguagem, desloca-se, afirma-se enquanto ficção, que põe em dúvida os limites entre a própria ficção e a realidade. Distancia-se da realidade para, paradoxalmente, a ela se remeter e a ela nos aproximar. (GOMES, 2012, p. 86)

Em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, temos a representação realista dessa violência em suas manifestações diversas por meio de diferentes recursos. O coloquialismo é um deles. Em passagens como a que segue, no discurso que constrói o cenário violento, temos a naturalidade do desprezo com que o delegado trata a situação, expressa por termos pejorativos e palavrões utilizado por Cauby no discurso direto:

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 para reconhecimento. Olhei para os defuntos. E senti enjôo. Protestei: *Porra*, cadê o fotógrafo de vocês? O delegado apontou um dos mortos. Um gordo, em quem faltava metade do crânio. (AQUINO, 2005, p. 30-grifos nossos)

Tais traços do coloquialismo aumentam a proximidade ao real. Lembremos que a linguagem coloquial ganha força na literatura brasileira também com a volta do realismo nos anos de 1970:

A recriação de uma linguagem coloquial “chula” desconhecida pelo público de leitores representava a vontade de superar as barreiras sociais da

comunicação e, ao mesmo tempo, imbuir a própria linguagem literária de uma nova vitalidade, para poder sair do impasse do realismo tradicional diante da moderna realidade urbana. (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 121)

Em diálogos mais sucintos, encontramos também frases e vocábulos próprios do linguajar popular, palavras que dão intensidade ao que se fala, indicando violência e raiva: “Putá que pariu.” (AQUINO, 2005, p. 203), “Merda. Eu não posso, Cauby, tenho um compromisso.” (AQUINO, 2005, p.138)”, “Quem é ele, caralho?” (AQUINO, 2005, p. 141), “Posso pelo menos dar uma mijada antes?” (AQUINO, 2005, p. 198), “Abre os olhos, porra.” (AQUINO, 2005, p. 198).

Um uso a ser destacado é o do vocábulo “foder”, que aparece em diversas situações representando diferentes sentidos encontrados em Ferreira (2004, p. 914) como: “**2.** Em situação má ou desesperadora”: “[...] enquanto ficar baixando as calças pros gringos, este país tá *fodido*. Paiseco” (AQUINO, 2005, p. 29-grifo nosso); “**4.** *Bras.* Levar ao diabo, danar-se.”; “Mas aí, claro, Decisão *fodeu* tudo.” (AQUINO, 2005, p. 203-grifo nosso); ou com conotação sexual “**1.** Copular.”: “E, sobretudo, *fodeu* com uma intensidade desesperada.” (AQUINO, 2005, p. 104- grifo nosso). Com relação ao sexo, alguns sinônimos próprios da linguagem coloquial para se referir ao ato sexual também aparecem no texto: “Antes de me *comer*, disse: Feliz aniversário.” (AQUINO, 2005, p.139 – grifo nosso), “Estou a fim de *dar* pra você.” (AQUINO, 2005, p. 153 – grifo nosso) e “Era capaz de passar horas *trepando* de forma enlouquecida.” (AQUINO, 2005, p. 46 – grifo nosso).

O órgão sexual feminino também é indicado por meio de expressões próprias do coloquialismo:

Mas sem a maravilhosa xoxota de Lavínia à vista, ele procurou outro matagal onde pousar os olhos inchados de cachaça. (AQUINO, 2005, p. 56)

Ver uma daquelas mulheres tirar a roupa e se deitar, para abrir as pernas e exibir a boceta como uma flor envenenada, não mexia comigo, não me provocava nenhuma reação. (AQUINO, 2005, p. 51)

O vocabulário chulo também se faz presente em outros contextos: “Você é muito *cagão*, o candidato falou.” (AQUINO, 2005, p. 72-grifo nosso), “É no *cu do mundo*.” (AQUINO, 2005, p. 109-grifo nosso), “[...] (eu estava com um *puta cagaço* pra falar a verdade)” (AQUINO, 2005, p. 155-grifo nosso).

Na expressão da violência encontramos um discurso sem eufemismos ou metáforas. A morte do pastor nos é apresentada objetivamente: “Mataram o pastor Ernani de madrugada, ele informou. Deram três tiros nele. Dois dos tiros no rosto.” (AQUINO, 2005, p. 193). A

violência e a crueldade dos fatos são mais visíveis pela descrição direta e sucinta. Vemos também tais recursos como objetividade e denotação na descrição do cenário em que Chang foi encontrado depois de ter sido assassinado:

Um enxame de moscas se alvoroçou no quarto. Chang estava sentado no chão, só de camiseta, as costas apoiadas na cama, cabisbaixo, estripado, com as mãos pousadas abaixo do umbigo, como se tivesse morrido tentando impedir que os intestinos transbordassem para fora do ventre. Tinha defecado e urinado. Sua boca aberta deixava ver as fileiras de dentinhos de rato trancados numa dor derradeira. Já era o terceiro dia de sua ausência no mundo. O fedor da morte empestava o quarto. (AQUINO, 2005, p. 161)

O cadáver de Viktor Laurence também é apresentado de maneira seca e direta: “Olhei para a viga do teto, mas não tive tempo de imaginar a cena tenebrosa, porque o investigador Polozzi apontou a escadaria. Ele se matou no quarto.” (AQUINO, 2005, p. 164).

Um outro procedimento utilizado por Aquino é a comparação das personagens com animais. Como afirma Marcelo Franz (2008, p. 1), a escolha de dotes e aspectos animais para caracterizar a conduta humana é uma ocorrência duradoura na história da literatura. Antonio Candido, em “De cortiço a cortiço” (1993, p. 129), descreve tal recurso: “o que é próprio do homem se estende ao animal e permite, por simetria, que, o que é próprio do animal se estenda ao homem.” A zoomorfização está ligada à marginalização social na maioria das suas representações literárias. Pouco se usa a animalização do ser humano para enaltecê-lo. Uesla Lima Soares (2017, p. 53) também chama a atenção para a ligação do zoomorfismo com a marginalização social e a sua relação com a humilhação e padrões preconceituosos para caracterizar o ser humano.

Sonia Brayner (1973, p. 92), ao analisar *O cortiço*, destaca o mundo que animaliza os que vivem nele e suas relações: “Aluísio Azevedo recorrerá sobretudo à comparação e à metáfora no seu processo de ‘observação das afinidades’ na tentativa de comunicar um mundo que se sente como animal e animalizante.”

No romance de Marçal Aquino (2005, p. 212), percebemos pela linguagem o quanto a violência das situações animaliza as pessoas. No momento em que está à beira da morte, Cauby classifica o hospital como “zôo de degradações”. Em um lugar em que as pessoas viviam em desarmonia, não é de se espantar que com os animais também não fosse diferente: “Um galo cantou na vizinhança, outro replicou de um quintal mais afastado. Bichos descalibrados.” (AQUINO, 2005, p. 175).

Curiosamente, os animais apresentados na narrativa têm nomes de seres humanos: o tatu é Zacarias, o gato de Viktor Laurence é Camus, e um gato de Lavínia é Fred. Decião, o

vizinho alcoólatra de Cauby, colocava nome de santo em seus passarinhos: “Cosme. Antônio. João. Catarina. Conversava com eles. Um são Francisco com o cérebro comprometido pelo uso imoderado da cachaça clandestina fabricada na região.” (AQUINO, 2005, p. 180). Isso indica que os animais são humanizados.

O repertório linguístico utilizado para indicar como o protagonista via transeuntes também passa pela animalização com sentido de degradação: “Paguei e saí à rua, indiferente ao olhar bovino da gorda suarenta.” (AQUINO, 2005, p. 138); “Amou a expressão quase bovina de um velho.” (AQUINO, 2005, p. 94). Um dos amantes de Lavínia na época da prostituição nos é apresentado como “Economista de formação e bon-vivant por vocação, um parasita abrigado no intestino de uma família capixaba endinheirada.” (AQUINO, 2005, p. 126). Até os moradores que frequentam a praça esperando o tempo passar têm algo de animal: “Na praça, velhos e desocupados jogavam dominó e ruminavam o mormaço da tarde.” (AQUINO, 2005, p. 31).

A caracterização das personagens conhecidas do protagonista também passa pela animalização. Altino, por exemplo, é assim apresentado: “Abre o jornal com suas mãos micóticas e passa a grunhir a cada notícia que lê. Tosse, bufa. O mais próximo que pode chegar de um bovino.” (AQUINO, 2005, p. 12); “Depois, o som de um trovão se prolonga, até terminar num grunhido do careca.” (AQUINO, 2005, p. 31); “O careca gargalha. Uma coisa engasgada, meio insana. Um relincho de boca estrábica.” (AQUINO, 2005, p. 29). O fato de ficar junto de Marinês, servindo-a até o fim, é assim considerado: “[...] acompanhou-a como um cão fiel.” (AQUINO, 2005, p. 169).

Chang, o chinês fotógrafo, possui “dentinhas de rato” (AQUINO, 2005, p. 16), e outra personagem tem seu pendor para a traição assim indicado: “Mas Viktor Laurence era peçonhento.” (AQUINO, 2005, p. 58). Essa enigmática personagem, definhando, deixa um bilhete indicando que não queria que chegasse o momento em que todos soubessem de sua condição, suicidando-se: “Não quero servir de pasto.” (AQUINO, 2005, p. 164).

Outra personagem também enigmática, Francisco Chagas, não escapa do vínculo com o reino animal, não somente pela feição física, apresentada em “[...] um rosto ossudo, equino. Olhos de sapo.” (AQUINO, 2005, p. 64), mas também por estar sempre alerta, esperando o ataque do adversário: “Chagas se movimentou no ato, sumiu do campo do visor. Puro instinto animal.” (AQUINO, 2005, p. 180).

Uma comparação positiva é a de pessoas com felinos: “Ele procurava adaptar-se ao clima da ocasião. Igual ao gato Fred.” (AQUINO, 2005, p. 115), menção ao pastor Ernani que tinha que conviver com a personalidade difícil da esposa. A sensualidade de Lavínia é assim

descrita: “Aninhou-se ao lado das caixas de papelão com a intimidade de um gato. Os pés oblíquos e sedutores.” (AQUINO, 2005, p. 26). Na primeira vez que Cauby viu Lavínia, ainda na fotografia, a menção aos gatos também se faz de maneira a elevá-los: “Só vi mulheres sorrindo daquela maneira quando olhavam para gatos ou crianças.” (AQUINO, 2005, p. 13). O felino também representa esperteza na expressão popular: “Decião deu um sorrisinho matreiro. E o pulo do gato.” (AQUINO, 2005, p. 204).

O pastor Ernani é descrito pela animalização no que diz respeito à vida sexual: “Lavínia fê-lo uivar, acordou sua libido aos berros.” (AQUINO, 2005, p. 104) e, pejorativamente, é assim caracterizado: “Em seus anos de burocrata, ele fora bem adestrado para cumprir ordens e respeitar hierarquias.” (AQUINO, 2005, p. 111).

Cauby também não escapa de sons animais, no que se refere à loucura pela falta de Lavínia: “[...] uivei para o meu vizinho.” (AQUINO, 2005, p. 67) e, num momento de muita raiva e tensão, responde como um animal: “Por quê?, rosnei.” (AQUINO, 2005, p. 144) ou dele se aproxima: “[...] chafurdei na pornografia barata.” (AQUINO, 2005, p. 197). Também se sente visto como animal por outra pessoa: “E o mais correto talvez seja dizer que não me olha, mas que me examina com interesse de taxidermista.” (AQUINO, 2005, p. 221).

Além de animal, o narrador se autodefine como monstro quando dominado pelo ciúme, apresentando-se quase como numa metamorfose: “Sentado em sua poltrona favorita, o monstro assistiu a tudo isso muito satisfeito. Afiava as garras no tecido da poltrona.” (AQUINO, 2005, p. 76) e, como um animal selvagem, estava prestes a atacar: “O monstro despertou e se remexeu entre as minhas vísceras.” (AQUINO, 2005, p. 77); “O monstro dentro de mim rosnou.” (AQUINO, 2005, p. 77). Após todo o sofrimento pelo qual passou, também se vê como um animal: “O apedrejamento ungiu-me com um halo de santo, tornou-me uma espécie de animal sagrado da aldeia. Um bicho exótico, de muletas e tapa-olho, que se prestava a expiar-lhes a culpa por um erro cometido.” (AQUINO, 2005, p. 216).

Um outro uso do vocabulário animalizado tem a ver com clichês próprios da linguagem coloquial. Em menção a Viktor Laurence, podemos perceber o repertório linguístico utilizado: “Estava no bico do corvo como o povo gosta de dizer.” (AQUINO, 2005, p. 140).

Como vimos, a cidade como lugar animalizante também produz grupos animalizados. Em alguns momentos, as pessoas são coletivizadas como bandos dominados pelos instintos e apresentados de forma degradante: “Era uma fauna excelente se você estivesse interessado em fotografar desvios da evolução.” (AQUINO, 2005, p. 76). Um grupo de homens é também descrito de maneira a diminuí-los por meio da emissão de sons animais ao serem

provocados: “A homarada urrou e eu olhei para o palco: as dançarinas içavam um sujeito barrigudo para dançar com elas.” (AQUINO, 2005, p. 78). Por viverem em um clima de iminente explosão, o assassinato de Chang “Atiçou as feras” (AQUINO, 2005, p. 150) e Cauby foi por elas caçado: “Porque nessa mesma noite Guido visitou Chang. Abriu sua barriga e, extra-oficialmente, a temporada de caça aos fotógrafos na cidade.” (AQUINO, 2005, p. 151).

Em uma escrita em que a zoomorfização se faz presente como forma de expressar a violência, a representação das relações amorosas é também contaminada por tal recurso. A relação de Cauby e Lavínia, tão marcada pelo sofrimento e pela violência, é descrita pelo narrador como aquela que não possui uma linhagem definida e nobre, vivida clandestinamente: “Uma notícia primordial de um amor vira-lata.” (AQUINO, 2005, p. 187).

Devemos também lembrar a linguagem figurada usada para descrever a primeira vez que Cauby viu Lavínia: “Ela guardou o dinheiro na bolsa e então me encarou. Ouvi uma sereia ao longe.” (AQUINO, 2005, p. 17). O som de um ser mítico, metade mulher, metade peixe, que mistura sedução e destruição não poderia ser mais apropriado para representar o que ele viveria dali por diante: um amor tórrido que o levaria à destruição física, moral e financeira.

O modo de ser de Lavínia é expresso mais de uma vez, inclusive quando era jovem e havia fugido de casa, pela condição de animal: “Num daqueles cursos que davam para distrair o bando de meninas selvagens.” (AQUINO, 2005, p. 125). Tal adjetivo aparece outras vezes: “Mesmo com os olhos inchados, o cabelo revoltado e o rosto crispado numa expressão selvagem, Lavínia continuava atraente.” (AQUINO, 2005, p. 103); “Eu mexi com cautela, como se espreitasse um animal selvagem.” (AQUINO, 2005, p. 74). E, até no momento de maior vulnerabilidade, mesmo que os termos da esfera animal não correspondam a força, liberdade e ferocidade, eles são utilizados para caracterizá-la: “Foi aí que escutei o ganido. Alguém tinha abandonado um filhote na porta de casa. Abri a porta e achei Lavínia encolhida na soleira, descalça, choramingando baixinho.” (AQUINO, 2005, p. 175). Em outro momento em que a personagem precisa de ajuda, está com a pele gelada, arisca, encolhida, como se tivesse rastejado, assim como os animais reptantes: “Lavínia agarrou a mim igual uma criança assustada, forçou o rosto contra meu estômago, a pele gelada como a de um réptil.” (AQUINO, 2005, p. 176). Mesmo fragilizada, domesticada, Lavínia ainda é bicho: “E então, com naturalidade de um bicho doméstico, atravessou a cozinha e me puxou em direção à sala.” (AQUINO, 2005, p. 38).

A animalização está também intimamente ligada ao universo erótico, pela liberdade do desejo sexual atrelado ao animal. Segundo Paz (1994, p. 97), o erotismo é o sexo domado, mas, para Bataille (2013, p. 118), “A animalidade é mesmo tão bem mantida no erotismo, que o termo animalidade, ou bestialidade, não cessa de lhe estar ligado.” É a raiz dos nossos desejos sexuais: “O erotismo em seu conjunto não é infração à regra dos interditos: é uma atividade humana. Mas ainda que ele comece onde termina o animal, a animalidade não deixa de ser seu fundamento.” Isso pode ser observado em momentos em que o autor, por meio do narrador-protagonista, compara um dos modos de ser de Lavínia com animais. A descrição comparativa a equipara à liberdade própria deles. Quando assume a personalidade maníaca, até seu cheiro se parece ao dos animais no momento da explosão sexual: “A Lavínia sem juízo tinha cheiro de bicho. Suor e tesão. Estava sempre à beira da excitação.” (AQUINO, 2005, p. 55). A posição sexual expressa como símil à dos caninos e o vocábulo relativo ao ato de urinar também são trazidos:

Eu já tinha visto Lavínia urinando várias vezes. A outra Lavínia, a que eu chamava de Shirley. A que mijava na minha frente, de porta aberta, sem nenhum pudor. E que fazia todo tipo de coisa que eu pedia. A que preferia sexo fora da cama e gostava de curvar-se sobre a cômoda para ser penetrada na posição chamada por ela e pelo *Kama Sutra* de ‘cachorrinho.’” (AQUINO, 2005, p. 49, grifos do autor)

Em outros momentos, tal aproximação com o animalesco reaparece no desejo sexual: “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); “Fodia me olhando no rosto, com olhos de cadela no cio.” (AQUINO, 2005, p. 46). Ao ser violada pelo padrasto e assumir seu desejo por aquele ato, é ofendida e apanha, sendo comparada a um animal de maneira degradante: “Cadela.” (AQUINO, 2005, p. 123).

4.7 O conto como germe do romance

Desde a primeira leitura do conto “Sete epitáfios para uma dama branca (que, descalça, media 1,65 e, nua, pesava 54 quilos)” (AQUINO, 1999), publicado anteriormente ao romance aqui estudado, percebemos que ele pode ser considerado o germe de *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*.

Pontos em comum relativamente à história do conto e do romance são a relação adúltera por parte da mulher, os maridos delas são sujeitos importantes no local em que vivem. O pastor Ernani, além de conhecido, é respeitado pelos moradores, e o personagem do

conto é um homem temido, envolvido com políticos importantes, mantém contato direto com o governador.

Outras similaridades se apresentam nos casais da história principal: é um forasteiro com quem a mulher se envolve. Por se tratar de uma relação adúltera, logo no início do conto, o casal de amantes viaja para um lugar afastado da cidade, uma aldeia indígena, o que faz com que o narrador-protagonista considere a possibilidade de o marido descobrir o relacionamento, já que a amada ficou mais bronzeada, mas ela não parece se preocupar com esse fato:

“O sol está forte”, eu disse. “Quero ver como é que você vai explicar se aparecer em casa bronzeada.”
 “Não se preocupe, ele não vai perceber”, ela disse, séria. “Ele só trepa comigo de luz apagada.” (AQUINO, 1999, p. 23)

O mesmo ocorre com Lavínia e Cauby. Ambos passam três dias em um local afastado da cidade, chamado pelos habitantes de praia fluvial. Um passeio de despedida, já que Cauby havia decidido voltar para São Paulo. A mudança na cor da pele causada pelo sol também surge como algo que poderia revelar a relação dos dois: “Eu pensava: o marido sabe, não estranhou o bronzeado da mulher ao voltar da viagem.” (AQUINO, 2055, p. 165). Mas não há preocupação por parte de Lavínia com relação ao marido:

O pastor voltaria de viagem naquele dia – e a possibilidade de que pudesse chegar a qualquer instante e nos surpreender ali não parecia afetar Lavínia. [...] Estava descendo do carro com o mochilão verde-oliva, depois de me beijar no rosto, na hora em que perguntei:
 Já pensou se ele descobre?
 [...] Não se preocupe. Ele sabe. (AQUINO, 2005, p. 162)

A saída de ambas da água também é um momento que merece registro pelo narrador: “Lavínia saiu da água e veio andando sob um sol imenso, paralisado no meio do céu. Uma nereida de biquíni azul e chapéu de palha deitou na rede seu corpo quente e úmido por cima do meu” (AQUINO, 2005, p. 152). Já para o narrador do conto mencionado, a cena mereceu um registro inclusive fotográfico: “Quando saiu da água, ela recolheu o vestido e usou-o para enxugar o rosto. Aquele era um momento que não podia ser deixado só por conta da memória, e eu a fotografei até ouvir o ruído do filme terminando e sendo rebobinado.” (AQUINO, 1999, p. 23).

Nas duas histórias, o ciúme aparece claramente quando os protagonistas veem as amadas com os parceiros oficiais, visto que ambas parecem muito à vontade na companhia

deles. Vemos, no conto: “Mas no momento em que olhei, percebi que sua atenção continuava totalmente absorvida pelo marido.” (AQUINO, 1999, p. 28) e no romance: “Teve um momento em que o pastor a abraçou por trás e Lavínia aconchegou a cabeça no ombro dele. [...] Aninhada nos braços do marido, parecia tranquila, feliz.” (AQUINO, 2005, p. 77). O fato de as mulheres não darem importância a tais acontecimentos é reiterado: “Ao passar pela mesa em que ela e o marido estavam, encarei-a. E ganhei uma olhada neutra, de relance, que não durou mais do que dois segundos.” (AQUINO, 1999, p. 29); “Eu olhava direto para ela, esperando que me notasse. [...] E ao fazer esse movimento, me viu. Por um segundo, seu olhar parou no meu. Não houve nenhuma mudança em seu rosto.” (AQUINO, 2005, p. 77).

O narrador contístico, assim como o romanesco, não é da região em que a história ocorre. Ambos chegam ao lugar para trabalhar e pretendem voltar para a cidade de origem. Nas duas narrativas, a conversa sobre a partida é feita quando os casais estão no banheiro: “Ela estava parada na porta do banheiro, o ombro apoiado no batente. Nua. ‘Para onde você vai depois que a usina ficar pronta?’” (AQUINO, 1999, p. 24); “Falei que estava planejando ir embora. Lavínia gritou do chuveiro: O que você disse?” (AQUINO, 2005, p. 133).

Todavia, a reação de ambas difere na solução para manterem a relação com os amantes; a personagem do conto propõe que fujam juntos: “Escuta: por que a gente não vai embora daqui?”, diferentemente de Lavínia, que pede a Cauby que fique: “O que posso fazer pra você ficar?” (AQUINO, 2005, p. 144).

Mas quando se deparam com a possibilidade real da partida dos amados, a reação explosiva das duas mulheres deixa claro que possuem personalidade semelhante. No conto, a personagem corta os pulsos; Lavínia, por sua vez, tem um surto e quebra a casa toda do amante. A imagem de alguém vulnerável sentada no chão também é semelhante: “E levei um susto quando fechei a porta: ela estava encolhida contra a parede, no fim do corredor, soluçando. E o sangue que saía de seus pulsos abertos ia formando aos poucos uma poça escura no assoalho” (AQUINO, 1999, p. 26); “Abri a porta e, em vez de um cachorrinho, achei Lavínia encolhida na soleira, descalça, choramingando baixinho. Surtada. Tremia de um frio impossível na madrugada de ar imóvel e quente.” (AQUINO, 2005, p. 175). Veja-se que a proximidade entre os trechos é muito grande. Num caso, o protagonista fecha a porta, noutro, a abre; uma é encontrada “soluçando”, a outra, “choramingando baixinho”, ambas encolhidas.

Após anunciar a sua partida e encontrar a amante com os pulsos cortados, o protagonista do conto tenta contato: “Depois disso tentei falar com ela diversas vezes, mas era sempre o marido que atendia o telefone, e eu desligava na hora.” (AQUINO, 1999, p. 28). Cauby faz o mesmo após um longo sumiço de Lavínia: “Na segunda semana, comecei a

telefonar. Ninguém atendia ou eu desligava assim que ouvia a voz possante do pastor, voz de quem só empregava maiúsculas para falar.” (AQUINO, 2005, p. 66).

Quando o investigador procura Cauby para falar sobre a morte do pastor, ele faz menção à personalidade de Lavínia, com comentários pejorativos que deixam o protagonista desconfortável. Tais manifestações também podem ser encontradas no conto, na fala do encarregado: “Tem mais uma coisa: ouvi dizer que essa mulher já aprontou antes. Parece que o sujeito trouxe ela pra cá pra poder ficar de olho nela. Mas mesmo assim ela não sossegou.” (AQUINO, 1999, p. 33).

Nas duas histórias, não há promessas nem perspectivas para um futuro em que os amantes passem a viver juntos. Os casais vivem o momento e sofrem na separação. No conto, o “Epitáfio V” é todo dedicado à apresentação de informações que o protagonista desconhecia sobre a amada: “Eu não soube nada disso. Apenas fodíamos. E era bom” (AQUINO, 1999, p. 32). Cauby também tinha consciência de sua relação: “Nunca prometemos nada um ao outro, e eu sabia que podia acabar de repente.” (AQUINO, 2005, p. 67).

A fotografia também é algo presente no conto; o narrador não é fotógrafo profissional como Cauby, mas fotografar é algo que faz com frequência e que trata com a devida importância: “Por isso eu tiro fotos toda vez que venho até aqui. Não dá pra guardar tudo isso de memória.” (AQUINO, 1999, p. 21). Os retratos, como os de Lavínia, no caso de Cauby, ajudavam-no a suportar a ausência da mulher amada:

Recortei uma das fotos que ilustravam a notícia: ela estava com os cabelos compridos e com uma expressão formal – na certa tinham usado a foto de algum documento. Guardei-a num envelope, junto com as imagens que eu havia registrado à beira do igarapé.

Eu sempre pegava as fotos e ficava olhando, deitado no alojamento, sem dar a mínima pelota para as moscas que faziam festa andando pelo meu corpo. (AQUINO, 1999, p. 37)

O final também se assemelha pela tragicidade dos fatos: Ernani é assassinado, e o marido da mulher do conto sofre um acidente e fica em uma cadeira de rodas. Ela também estava no acidente e acaba morrendo; Lavínia é internada e perde parte da consciência. Cauby tem que recomeçar a vida, tendo perdido um olho dentre outras consequências do acontecido; o protagonista do conto tem que suportar viver após a morte da mulher amada.

No conto, o protagonista não tinha informações a respeito da mulher amada, mas diz o que sabe a respeito dela fazendo menção direta às medidas corporais contidas no título: “No entanto, eu sabia sua altura. Porque ela precisava ficar na ponta dos pés toda vez que nos beijávamos. E sabia seu peso: ela me falou um dia, na cama, quando quis ficar por cima.”

(AQUINO, 1999, p. 32). No romance, temos a menção aos lindos lábios como no título: “Ela nunca disse que me amava. Jamais ouvi de seus lindos lábios a sentença que pronunciei algumas vezes.” (AQUINO, 2005, p. 171), e a repetição integral do título, quando Cauby refere-se a algo que acabara de saber e não sabia o que dizer:

Estou esperando um filho seu, Cauby.
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)

Uma situação intrigante que ocorre no conto tem também seu paralelo no romance: a visita a um curandeiro. Juarez, o homem-cobra, é, inclusive, o nome de um capítulo do conto que narra a ida do protagonista com um casal de amigos a um local afastado, onde um homem de quase cem anos vivia isolado na companhia de suas cobras e bebia o veneno delas misturado com pinga. A menção ao sujeito com hábitos peculiares é curta, mas é contado que ele faz uma observação importante: percebe que o narrador está triste, embora esse negue o fato.

No romance, ao passar alguns dias isolado com Lavínia em uma região pouco habitada, Cauby também visita um local ainda mais distante, no meio do mato, onde um velho curandeiro praticava kambô, um ritual no qual a pele é queimada, aplicando-se na queimadura a substância tóxica de uma rã amazônica. O processo pelo qual passou fez com que entrasse em transe e se comunicasse com o falecido pai. Em ambas as passagens, não há maiores explicações sobre os fatos ocorridos, apenas o relato de que os protagonistas foram até lá e tiveram contato com tais curandeiros.

Cauby menciona o pai no romance, diz que brigaram, levou uma surra quando ele descobriu que o filho estava tendo um caso com uma vizinha que era sua amante também, morreu sem que se reconcilhassem. Reencontram-se no ritual no kambô, no momento de transe de Cauby. O protagonista do conto também menciona seu pai, de maneira menos agressiva, mas é ele quem dá o conselho ao filho sobre a nudez masculina, conforme já citado. (AQUINO, 1999, p. 24).

É inegável que as aproximações entre as duas histórias ultrapassam as questões amorosas e se estabelecem também na estrutura narrativa; além disso, as semelhanças entre as personagens e os locais narrados tornam o romance a ampliação do conto apresentado.

4.8 Coincidências autorais na caracterização feminina

Analisando as duas narrativas percebemos determinadas escolhas autorais reiteradas nelas e em outras, o que nos levou a relacioná-las aqui, pois auxiliam a constituir o *ethos* do escritor.

Em primeiro lugar, chamou-nos a atenção a insistência no corte de cabelo feminino, não sendo uma informação aleatória como mostraremos. Trata-se de as mulheres reaparecerem, após separação prolongada, com cabelos curtos ou não.

Em *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, o cabelo curto é mencionado por Cauby quando revê Lavínia: “Ela reapareceu no trigésimo sétimo dia. Uma Lavínia diferente, com o cabelo bem curtinho e o rosto mais cheio, tirou os óculos escuros e sorriu para mim de um jeito tímido.” (AQUINO, 2005, p. 71).

No roteiro cinematográfico, embora ele derive do romance, chama a atenção a retomada do que poderia ser um detalhe. A menção ao momento em que Lavínia aparece com os cabelos mais curtos é quando ela volta de uma das internações no hospital psiquiátrico. Apesar da relevância, tal condição não aparece no filme.

27. INT. – SALA DA CASA DE CAUBY – DIA

De barba feita, CAUBY acerta os últimos detalhes da luz e do cenário em que irá fotografar um candidato a prefeito local. Ouve-se a campanha. Ele abre, achando-se tratar do homem, mas dá de cara com LAVÍNIA. Ela está diferente, com os cabelos mais curtos. (AQUINO, 2012 p. 23)

No conto “Clinch”, publicado no livro *Faroestes* (2001), após o narrador-protagonista procurar a amada Edna na outra cidade, na qual ela vivia com o ex-marido, há a constatação: “Estava linda. Tinha cortado o cabelo bem curtinho e seu rosto parecia mais cheio.” (AQUINO, 2001, p. 85), tal como em *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*.

No romance *Cabeça a prêmio*, de 2003, encontramos cena semelhante, no reencontro com a mulher amada, e o corte dos cabelos:

Brito se virou. Marlene descia os últimos degraus da escada, deslizando uma das mãos pelo corrimão. Usava um vestido verde-claro, de tecido fino e brilhante, e parecia flutuar como na primeira vez que Brito a vira. Seus cabelos estavam mais curtos. Continuava linda, mas havia uma espécie de tristeza em seu rosto. Ele considerou aquilo um bom sinal. (AQUINO, 2003, p. 179)

A situação se repete, ainda, no último romance publicado pelo autor, *Baixo esplendor* (2021):

Ela estacionou o Gordini a poucos metros do sobrado e, antes de sair do carro, retocou o batom vermelho. Em seguida movimentou a cabeça para baixo e para os lados, a fim de que coubesse no espelho retrovisor o exame que fazia do corte repicado a que submetera o cabelo. Não ficou de todo satisfeita, como era de praxe – deveria ter diminuído mais no comprimento. (AQUINO, 2021, p. 182)

Nesse caso, além de notar a mudança no visual, o narrador-protagonista faz menção a isso, e a personagem Nádia reconhece tal percepção:

Você cortou o cabelo.
Ah. Gostou?
Nenhum homem reparava nesse tipo de coisa, ela pensou. Miguel fugia mesmo ao esperado.
Ficou com cara de menina. (AQUINO, 2021, p. 183)

Veja-se que no romance *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, Lavínia reaparece com o cabelo curto e sorri para Cauby “de um jeito tímido.”

No conto “Sete epitáfios para uma dama branca (que, descalça, media 1,65 e, nua, pesava 54 kg)”, a menção do protagonista aos cabelos curtos é feita logo no início ao descrever a mulher que o acompanha: “Olhei para minhas mãos – enormes, grossas, os dedos meio tortos – e para ela – pele e olhos claros, cabelo curto de menino –, antes de dizer: ‘Tem um monte de coisas em você que cabem na minha mão.’” (AQUINO, 1999, p. 19). Novamente, ao falar com ela sobre a reação dos indígenas ao vê-la: “Não precisa ter medo. Elas não estão acostumadas a ver uma mulher com o cabelo tão curto por aqui, só isso.” (AQUINO, 1999, p. 21). Em outro trecho do conto, falando sobre a mulher de um funcionário, o comprimento do cabelo também é mencionado: “A mulher do engenheiro era loira e bronzeada, usava cabelos curtos e dava para perceber nos ombros dela as manchas clarinhas das alças do biquíni.” (AQUINO, 199, p. 35).

Em conto de *Miss Danúbio* (1994), também há a menção aos cabelos curtos das mulheres num segundo encontro, como em “Visita”: “Ela estava diferente de cabelo comprido – e, não sei por que, achei que o nome Paula até que não lhe assentava mal. Mas preferi ficar apenas olhando e me lembrando de quando eram curtos.” (AQUINO, 1994, p. 51-52). Há aqui uma inversão. Os cabelos curtos aparecem antes. Em “Jogos iniciais”: “A menina é bonita com seu cabelo curto e suas mãos pequenas.” (AQUINO, 1994, p. 65).

Importante salientar que, somente nas personagens envolvidas pelo amor erótico temos a constatação da mudança no comprimento do cabelo; na relação de amor cortês entre Altino e Marinês, por exemplo, não há tal constatação no romance nem no roteiro teatral.

Os exemplos evidenciam que a percepção masculina dos cabelos mais curtos se dá, em geral, no reencontro, mas também antes disso.

Tratando de outra característica da configuração feminina, vale notar a atenção à vestimenta.

No livro III de *A arte de amar*, Ovídio (2013, p. 79) procura ensinar as mulheres a se sentirem amadas nos cuidados com o penteado, os odores e as roupas. Segundo ele, quanto à escolha da vestimenta: “Nem todas combinam com todas as mulheres.” (OVÍDIO, 2013, p. 85). De acordo com Barthes (1990, p. 174, destaque do autor), a roupa usada é capaz de despertar sentimentos em quem as vê: “ROUPA. Toda emoção suscitada ou conservada pela roupa que o sujeito usava no encontro amoroso, ou usa com intenção de seduzir o objeto amado.”

Lavínia, por ter comportamento bipolar, mudando de personalidade, escolhia a que mais combinava com a fase com a qual se identificava: “O marido penava com as duas. Mais com a Lavínia que aparecia para me visitar usando roupas provocantes, um dedo de pintura e muita lascívia.” (AQUINO, 2005, p. 46). A outra personalidade de Lavínia era recatada: “A que usava calças com mil fechos e blusas abotoadas até o colarinho. A Lavínia da saia abaixo dos joelhos.” (AQUINO, 2005, p. 143). Mas, mesmo assim, não deixava de suscitar desejo em Cauby: “Quantas vezes não me flagrei sentindo mais desejo por essa Lavínia inacessível do que pelo seu lado Shirley?” (AQUINO, 2005, p. 143).

A fascinação que Lavínia exercia em Cauby era ressaltada também por outro traje, o vestido. A peça em tom de verde usada por ela chama atenção mais de uma vez: “Olhando aquela mulher atravessar a rua na chuva, pensei: eu daria um dedo para arrancar o vestido verde que ela está usando.” (AQUINO, 2005, p. 26); “Levantou o vestido – o vestido verde que eu tanto amava – e fez com que eu me ajoelhasse à sua frente.” (AQUINO, 2005, p. 55).

O vestido também faz parte da vestimenta de Nádia, protagonista de *Baixo esplendor*: “Ela estava parada no portão, iluminada pelo poste da rua, num lindo vestido de verão.” (AQUINO, 2021, p. 71). Curiosamente, assim como Lavínia, usa um vestido verde que era do agrado de Miguel: “Ela estava usando um vestido verde, do qual sabia que Miguel gostava, e saltos, o que os deixava da mesma altura.” (AQUINO, 2021, p. 143).

As personagens dos contos, além do mesmo corte de cabelo que a do romance, também chamam atenção pelo vestido: “Primeiro tirou o tênis e, em seguida, o vestido, puxando-o pela cabeça. Não estava usando sutiã, apenas uma calcinha branca, que despiu e jogou sobre o vestido antes de descer a elevação e entrar na água.”, excerto de “Sete epitáfios para uma dama branca (que, descalça, media 1,65 e, nua, pesava 54 kg)” (AQUINO, 2005, p.

22), e em “Clinch”: “E o vestido que usava, apesar de folgado, não disfarçava sua enorme barriga.” (AQUINO, 2001, p. 85).

Podemos concluir que as menções ao cabelo e às roupas utilizadas são muito importantes para a construção do erotismo, sob o olhar de amantes do sexo masculino. Não se fazem apenas pelo ato de despir-se, mas as vestimentas despertam desejo pelo corpo de quem as está usando.

5. ROTEIRIZAÇÃO E ADAPTAÇÃO

5.1 O roteiro teatral de *Amor de servidão*⁴

5.1.1 A história

A peça, escrita em 2008 por Marçal Aquino e Marília Toledo, conta com 31 cenas e 9 intervenções narrativas, que ajudam a compreender a obra visto que não há narrador: “Segunda narração: Esta é a melhor parte da história. Altino e Carlos Alberto começaram a se ver com frequência, viraram unha e carne. Costumavam sair para se divertir nos fins de semana.” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 12). Em 2008, os roteiristas ganharam o 21º Prêmio Shell na categoria “Melhor autor” pelo texto da peça, que teve montagens em São Paulo, no Teatro Aliança Francesa e no Espaço Parlapatões, encenada por Martha Nowill, Veridiana Toledo, Marcelo Galdino e Manoel Candeias, com direção de Marco Antonio Braz. Posteriormente, em 2011, no espaço 483, também em São Paulo, a peça foi encenada novamente com direção de Marcelo Galdino e elenco composto por Veridiana Toledo, Marcelo Galdino, Bebel Ribeiro e Flávio Quental.

FIGURA 5 – Primeira encenação de *Amor de servidão* no Espaço Parlapatões



Fonte: www.enteatro.com.br

O texto apresenta, naturalmente de forma teatralizada, a história de Altino assim que ele chega a Belém para trabalhar e conhece Marinês. Os cenários são o banco em que trabalham e a casa em que a amada vive com a irmã, funcionária da mesma agência. A

⁴ O roteiro teatralizado de *Amor de servidão* não foi publicado, mas concedido gentilmente pelo autor Marçal Aquino.

caracterização da moradia dele é a mesma do romance, aparecendo em apenas uma cena. Tanto na narrativa romanesca quanto na peça, ele está no mesmo local, mas os tempos são diferentes: “MARINÊS: Onde você está morando? ALTINO: Estou na pensão da Dona Jane. Mas é provisório.” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 4).

Altino apaixona-se pela colega e fica amigo também de sua irmã, Margô, que, por sua vez, se apaixona por ele. Os três passam a conviver como “grandes amigos” e ele vai com frequência à casa das irmãs, seja para um jantar ou para um jogo de baralho. É lá também que conhece Carlos Alberto, oficial de justiça e noivo de Marinês. Fica surpreso e frustrado, pois não sabia que ela era comprometida e tinha expectativa de ficarem juntos.

Altino nutre uma paixão servil e pouco correspondida por Marinês; ela ama o noivo e até se casam, mas não deixa que aquele que considera ser seu melhor amigo siga sua vida e viva longe dela. Ele tenta uma transferência numa tentativa de nova vida, mas não tem coragem de efetivar tal vontade.

Marinês se casa com Carlos Alberto, que morre a caminho da lua de mel, e ela enlouquece. Altino permanece ao lado da amada junto com a irmã em todo o processo do luto e da tristeza profunda à qual ela se entregou após a viuvez precoce.

Depois de tão fiel devoção, ela decide entregar-se a ele, fazendo-o prometer que nunca mais terá mulher nenhuma. Ela não terá mais ninguém, já que se suicida na cena seguinte, e ele faz jus à promessa. É mais uma maneira de mantê-lo preso a ela, mesmo depois de morta, agora pelo resto da vida dele.

5.1.2 Um amor servil e o triângulo amoroso

A história, que no romance é secundária, é aqui também baseada na servidão paciente de Altino e sua total dedicação a Marinês. O protagonista deixa-se levar pelo sentimento e à amada dedica toda a sua vida, esperando que na morte possam ficar juntos.

Logo na primeira cena, temos a menção do aniversário de morte da mãe de Marinês e ela fica no cemitério até tarde para prestar homenagem à falecida. No romance, a mãe morre depois de Carlos Alberto, quando Marinês decide mudar-se para o interior e Altino vai atrás dela com sua fidelidade e preocupação: temia que a amada atentasse contra a própria vida, o que só ocorre na peça.

Com a chegada de Altino ao banco, temos o encontro do casal e a amizade criada entre eles e é a partir daí que a servidão dele começa a ser demonstrada:

ALTINO: Por que você não me disse que tinha um namorado? Como não me contou que ia com esse cara ao baile?

MARINÊS: Aceitei ir ao baile com você porque quero ser sua amiga. E achei que você ia gostar de conhecer outras pessoas.

ALTINO: Eu não estou à procura de uma amiga. (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 10)

O amor fiel do protagonista é nutrido pelo comportamento de Marinês, que ama o noivo, mas quer quem ela chama de “melhor amigo” sempre por perto, contemplando-o até com o convite para ser padrinho de seu casamento. Além de indicado nos diálogos, a devoção de Altino aparece em algumas pequenas intervenções não dialogadas: QUINTA NARRAÇÃO: “Estou falando de uma grande loucura. Um sacrifício. Sabe o que é esperar meses uma migalha cair da mesa?” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 25). Ela também é notável por seus gestos, sendo verbalizada, porém, em uma única cena (a qual não está no romance) que contém um pedido de fidelidade vitalícia por parte de Marinês, antecipando a sua vida dele sem outra relação amorosa após a morte da amada:

ALTINO: Eu gosto de você. Você sabe disso.

MARINÊS: Eu também gosto de você.

ALTINO: Como amigo?

MARINÊS PASSA A MÃO NO ROSTO DE ALTINO E OS DOIS SE BEIJAM COM DELICADEZA. FICAM PRÓXIMOS E ABRAÇADOS. DÃO UM OUTRO BEIJO UM POUCO MAIS FORTE E ANTES DA EVOLUÇÃO DO ROMANCE, MARINÊS INTERROMPE PARA FAZER UM PEDIDO.

MARINÊS: Altino, eu quero que você me prometa uma coisa.

ALTINO: Qualquer coisa.

MARINÊS: Você vai ser o único homem da minha vida, então eu quero ser a última mulher da sua. (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 31)

O comportamento fiel de Altino também pode ser notado quando vai com Carlos Alberto a um bordel a convite deste e questiona-o, mais de uma vez, se a amada sabe que ele frequenta aquele lugar, obtendo uma resposta afirmativa.

Ele também defende a amada e dá conselhos ao noivo sobre como tratá-la: “ALTINO: Carlos Alberto, ao invés de perder a paciência com a Marinês você deveria ensiná-la. Ela já disse que não gosta e mesmo assim se prontificou a jogar.” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 16); “ALTINO: [...] Você tem que tratar a Marinês bem, com cuidado, com gentilezas. Mulher gosta muito dessas coisinhas. Não vai perder essa mulher!” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 19) e consola a amada depois de uma briga com o noivo e breve separação: “Não, eu acho que foi uma briguinha à toa. Vocês vão voltar. O Carlos Alberto é louco por você. Vocês se gostam.” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 20). Em todas essas falas, Altino se mostra o

companheiro fiel e leal, amigo que sufoca o próprio sentimento, o que é reafirmado pela narração:

Quarta narração: “O Carlos Alberto é o típico boa gente. Um cara direito, se formando em direito. O Altino tinha inveja dele, morria de inveja da maneira como a Marinês gostava dele. Sofria muito com isso. Pense na situação dele, ouvindo a Marinês falar dos bons momentos com o noivo. Era um martírio.” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 20)

Recursos cênicos nos apresentam o que de fato a personagem está sentindo, auxiliando a narração. Os incômodos aparecem em forma de silêncio ou em uma tentativa de afastamento, mas não são verbalizados de maneira clara ou representados por atitudes, mantendo sua condição de súplica, como afirma Capelão (2000) em seu tratado. Ressalta-se a condição de vassalo humilde perante a dama, a *coita d’amor* dos trovadores. Um exemplo dessa situação é quando Marinês anuncia que vai ter relações sexuais com Carlos Aberto assim que ficarem noivos. Altino fica em silêncio e, logo em seguida, pede transferência para o Rio de Janeiro.

Na sequência, Margôt também não querendo que Altino vá embora, pede à irmã que fale com ele. Aqui notamos a tentativa do homem de recomeçar a vida e encontrar alguém para viver o amor. É nesse momento que há a apelação de Marinês, e sua atitude faz com que ele não deixe Belém:

ALTINO: Você não acha que vai ser bom para mim? Voltar para o Rio, retomar a minha vida, conhecer alguém, me casar?
SILÊNCIO.
ALTINO: Eu não tenho mais nada para fazer aqui.
MARINÊS: Se você ficar, eu não me entrego para o Carlos Alberto.
(AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 24)

Numa outra tentativa de manter a devoção de Altino, Marinês mostra-se interessada por ele por meio de pequenas atitudes, além daquela de pedir que ele continue na cidade, como demonstração de ciúme quando ele almoça com outra colega de trabalho, Odila, apenas citada, e tenta desqualificá-la:

MARINÊS: Você sabe que ela é mãe solteira?
ALTINO: Sei. Ela me contou, tudo.
MARINÊS: Eu acho que você merece coisa melhor. (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 26)

Todas essas atitudes fazem com que Altino não tenha coragem de deixar Marinês, mantendo-se em seu amor cortês, como mostrado no romance, por suas posturas leais e servis,

mas, mais claramente afirmado na peça. Marinês, naturalmente, também é responsável pelo que ocorreu, suas atitudes prenderam-no e impediram-no de recomeçar a vida em outro lugar. Como afirma o narrador do romance: “Sagrou-se cavaleiro da rosa indiferente.” (AQUINO, 2005, p. 168).

Tal servidão não deixou de acontecer nem mesmo depois da morte da amada: Altino comprou uma sepultura ao lado dela para que possam estar juntos:

MARGÔT: Será que ela encontrou Carlos Alberto no céu?

ALTINO: Não tem como saber.

MARGÔT: A gente só vai saber quando a gente morrer.

ALTINO: Se ela encontrou o Carlos Alberto no céu eu não sei, mas aqui na terra eu vou estar sempre ao lado dela. (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 33).

Por ter tido uma noite de amor, confirmamos a condição carnal do amor cortês que também deseja o corpo. A obsessão de um homem servil ao seu objeto de desejo é também o corpo da mulher.

O vassalo, preso em seu desejo, deseja prender o ser amado, segundo Capelão (2000, p. 11); neste caso, mesmo após a amada morta, confirmando a exaltação do amor infeliz conforme afirma Denis de Rougemont (1988, p. 63). Mas não é o único, visto que as quatro personagens mantinham sentimentos que não foram consumados. Margôt, por exemplo, permaneceu ao lado dele até na velhice, presenciando seu amor pela irmã. A última cena da peça, “CENA 31: OS QUATRO DANÇANDO QUADRILHA, NA FESTA DO BANCO” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 33), é simbólica e a escolha da dança faz referência à troca de casais e também nos remete ao conhecido poema de Carlos Drummond de Andrade (2013, p. 54):

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.

Margôt amava Altino, que amava Marinês, que amava Carlos Alberto, que amava Marinês e que, tragicamente, morre. Consuma-se a infelicidade daqueles que não viveram sua história de amor desfrutando dela.

Margôt e Altino permanecem juntos até a velhice, mas ele se manteve fiel à amada e ao sofrimento com a mesma fidelidade que dedicou a ela durante toda a vida.

5.1.3 A estrutura teatral

O fio narrativo mantém-se com o romance na história de amor e dedicação de Altino a Marinês, mas sua reconfiguração conta com a redução de personagens: temos apenas o casal principal, o noivo Carlos Alberto e Margôt, cuja participação é ampliada para fazer com que o enredo crie força e se desenvolva, assim como interlocutores aos quais as personagens se dirigem no caixa do banco enquanto estão trabalhando.

A peça tem uma epígrafe retirada de *Anna Karenina*, romance de Liev Tolstói, escrito em 1878, que narra a conturbada relação de Anna com seu amante Conde Vronsky: “Todas as famílias felizes se parecem. As famílias infelizes são infelizes cada uma à sua maneira.” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 1). Há também, no início outra menção a essa obra dando indícios da tragicidade da peça:

MARGÔT: Melhor. O que você está lendo?

ALTINO: Anna Karenina. Conhece?

MARGÔT: Tem um filme, não tem? Eu acho que vi. Com aquela atriz linda... Marlene Dietrich.

ALTINO: Uma mais bonita... a Greta Barbo.

MARGÔT: É. E termina mal a história.

ALTINO: Ela se suicida. (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 6)

Diferentemente do romance, em que a personagem está morta quando sua história é relatada, na peça temos Marinês como uma das protagonistas antes do enlouquecimento após a morte do noivo, portanto, temos sua voz. No romance, Marinês fica perturbada depois da morte do amado; na peça, alguns comportamentos repetitivos e questionáveis aparecem já nas primeiras cenas, como colocar o despertador de madrugada para “virar a touca”⁵ e frequentar o cemitério até escurecer no aniversário de morte da mãe; atitudes não compactuadas e até mesmo repudiadas pela irmã.

Margôt, personagem criada apenas na peça, como mencionado, tem um papel fundamental. É ela quem percebe que Altino está interessado na irmã, é ela quem pede a Marinês para não deixar Altino partir, dá a notícia de que Carlos Alberto morreu no acidente da noite de núpcias, afasta a irmã do banco e ajuda-a no seu desejo final de morrer envenenada com maniçoba. Essa iguaria é tão importante na obra que, já no romance, aparece como um dos poucos momentos prazerosos dos quais Altino desfruta: “E muito satisfeito da vida também: no almoço, dona Jane serviu sua legendária maniçoba, o prato preferido dele. Comeu de lambar os dedos. Literalmente.” (AQUINO, 2005, p. 147).

⁵ Segundo o dicionário Aurélio é “3. Arranjo que se faz no cabelo, ger. com uso de grampos, touca ou afins, com o intuito de alisá-lo ou prepará-lo para o penteado.” (FERREIRA, 2004, p. 1969).

Na peça, temos o momento em que o prato paraense é apresentado a ele juntamente com a exposição do cuidado exigido ao prepará-lo. Nela, temos as personagens e também o recurso da “narração” para darem conta de apresentá-lo:

MARINÊS: Imagina, Maniçoba é feita com a planta da mandioca. Você pega as folhas e depois de moídas e bota para cozinhar. O segredo é o tempo.
 MARGÔT: Leva uma semana para cozinhar, no mínimo.
 TERCEIRA NARRAÇÃO: “A maniçoba é uma iguaria de sabor peculiar e aspecto pungente. Falando com franqueza, lembra bosta de vaca. É um prato que quando bem preparado, costuma conquistar devotos ardorosos.” (AQUINO; TOLEDO. 2008, p.13-14)

O excerto da terceira narração é uma retomada do romance: “O segredo dessa iguaria de sabor peculiar e aspecto pungente (lembra, falando com franqueza, bosta de vaca) é a paciência, de acordo com dona Jane, paraense da gema, nativa de Marabá.” (AQUINO, 2005, p. 147).

Ao decidir deixar de viver, Marinês come o prato faltando cinco dias para o cozimento total e, conseqüentemente, ainda com o veneno fazendo efeito, já que a planta possui alto teor de ácido cianídrico e precisa de sete dias de cozimento para se tornar comestível. A personagem coloca fim à própria vida, assim como Anna Karenina da narrativa de onde foi retirada a epígrafe.

No romance, temos a figura do narrador; na peça, é preciso que as personagens falem de si e de seus sentimentos para que fique claro o que estão sentindo. Algumas personagens, como Margôt, assumem o papel de conduzir a trama fazendo com que a ação se desenrole. É ela, por exemplo, quem conta a Altino a história de Marinês e o noivo: “MARGÔT: A Marinês e o Carlos Alberto têm uma história de fotonovela. Quando a Marinês tinha três anos ele nasceu. A família dele já morava aqui na rua. A Marinês adora falar que carregou o Carlos Alberto no colo” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 11).

No romance, Altino fala da amada, por meio da narração de Cauby e relata seu sofrimento, sua morte: “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.” (AQUINO, 2005, p. 211); já na peça, é a própria Marinês quem fala sobre si e sobre sua castidade:

MARINÊS: O Carlos Alberto era um homem bom. Por quê, meu Deus? Por que aconteceu isso com ele! Ele não merecia isso. Eu queria ter morrido junto!
 ALTINO: Não fale assim, Marinês! É até pecado.
 MARINÊS: Pecado é tirar o meu marido de mim antes da nossa primeira noite! E agora? Eu esperei toda a minha vida por esse dia. Ele era um bom amigo, não era?

ALTINO: Era. Era, sim. Eu também vou sentir falta dele.

MARINÊS: Como é que vai ser? Como é que vai ser sem ele, Altino? Eu não vou aguentar.

ALTINO ABRAÇA MARINÊS. ELA CHORA. (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 28)

Temos a história de amor e sofrimento do romance mantida como fio condutor da peça. Tem-se uma mudança na ordem temporal dos acontecimentos com a antecipação da tragédia final, com a menção à mãe morta na primeira cena depois o enlouquecimento, o suicídio e a servidão de Altino até após a morte da amada.

O sofrimento é também visível no cartaz de divulgação da encenação da peça em 2011, com direção de Marcelo Galdino:

FIGURA 6 – Cartaz de divulgação da peça *Amor de servidão*, em 2011



Fonte: www.facebook.com/agencia.anaue/

Mencionando, no título, a história de um amor servil e focando apenas em quatro personagens, o cartaz possui o mesmo tom fúnebre e sombrio da peça. Em preto e branco, com tons predominantemente escuros, compõem uma situação mórbida, assim como a história do casal principal, e faz jus ao universo de angústia e sofrimento dos envolvidos, uma vez que, na peça, todos perdem: Carlos Alberto, a vida; Marinês, seu amor e a vontade de viver; Margô, a irmã e Altino, a esperança.

De acordo com o diretor da primeira montagem, Marco Antonio Braz, em reportagem do *O Estado de São Paulo*, em 18 de outubro de 2008, a concepção da peça daria o tom hostil ao ambiente em que aquele amor obsessivo se encontrava: “As angústias dos personagens, seus conflitos, poderão ser percebidos por meio de um palco nu, com um fundo infinito e desprovido de coxias laterais, revelando as paredes e os maquinários do teatro.” As quatro

personagens passam por todas as cenas sentadas em cadeiras, assim como aparecem no cartaz, denotando menos energia vital e mais morbidez, o mesmo que se pode notar nas expressões contidas em suas faces: cabeças baixas, olhares perdidos e nenhuma sensação de felicidade. Essa forma de apresentação também é abordada na reportagem: “Segundo ele [o diretor Marco Antonio Braz], quatro cadeiras criadas especialmente para o espetáculo se encaixam de forma a permitir a formação dos diferentes ambientes onde se passa a história, posicionadas de acordo com cada espaço sugerido na dramaturgia”.

FIGURA 7: Cartaz II de divulgação da peça Amor de servidão, 2011



Fonte: www.sympla.com.br

Este segundo cartaz, apesar de colorido, ainda registra o sofrimento das personagens. Os atores que representam Altino e Marinês se olham com profundidade no que parece ser a cena em que ela o toca no rosto e se entrega a ele. O momento de maior alegria é também marcado por muita angústia, ela já estava muito deprimida e ele sabia que o fim se aproximava. A posição de perfil, juntamente com a proximidade, sugere um beijo a vir, mas há certa tristeza nesse momento. Ela parece querer chorar e Altino parece surpreso.

As cores opacas não suavizam o momento, ampliando a sensação de morbidez que permeia toda a peça.

Para Ryngaert (1996, p. 14), “[...] certos autores talvez tenham deixado ao diretor, mesmo que inconscientemente, a decisão de distribuir a palavra entre os protagonistas ou de dirigi-la ao espectador, pensando que a cena, em última instância, sempre daria um jeito de

falar a alguém.” No texto em análise, os dramaturgos utilizaram-se do recurso da introdução de “narração” para sensibilizar o público. O martírio de Altino é apresentado pelas ações, falas, silêncios e “narração.”

Ainda segundo o dramaturgo francês (RYNGAERT, 1996, p.17), o teatro moderno aceita todos os textos e especificidades, há uma liberdade maior no jogo cênico, deixando muitas vezes ao palco a responsabilidade de preencher as lacunas da teatralidade. Há uma fluidez no que diz respeito às regras do gênero. Em *Amor de servidão*, a peça não é dividida em atos, há linearidade temporal e as cenas são apresentadas apenas com números, menção ao local e personagens: “CENA 1 – CASA DAS IRMÃS. MARINÊS E MARGÔT” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 1); “CENA 4 – BANCO. MARGÔT, ALTINO E MARINÊS” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 2); “CENA 11 – CARLOS ALBERTO LEVA ALTINO PARA PESCAR” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p.11).

Na cena 23, há o recurso de áudio para a representação do rádio que Altino ouve sobre a fuga de Jango, conforme orientação da rubrica: “ENTRA GRAVAÇÃO ORIGINAL – CONGRESSO” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 27).

Mas há cenas em que a liberdade teatral permite que não haja descrição de lugar: “CENA 15 – ALTINO E CARLOS ALBERTO” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p.20), ou se apresente apenas o acontecimento: “CENA 22 – CASAMENTO” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 26). Os diretores e os leitores devem preencher com seu repertório a totalidade das cenas e construir o palco à sua maneira. Outra cena que foge ao padrão mencionado, apresenta o local, as personagens e o prato escolhido por Marinês para tirar a própria vida: “CENA 29 – CASA DE MARINÊS E MARGÔT. MANIÇOBA.” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 32).

No final da cena 28, dois recursos narrativos ajudam a compô-la em sua dramaticidade: a luz e a narração. Quando Marinês revela a Altino que se entregaria a ele e pede para que ele não tenha mais nenhuma mulher em sua vida, ele não responde, e o texto utiliza-se de outros elementos para garantir o efeito dramático:

MARINÊS: Você promete?

LUZ CAI.

Oitava narração: “O Altino vai sempre se lembrar daquela noite, como é que não ia lembrar? Saiu da casa de Marinês e, no caminho para a pensão, escutou uma coruja piar. Três vezes. Foi um sinal” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 32)

Na cena seguinte, Marinês está comendo a maniçoba, há um corte e a menção ao cenário da próxima cena informa o que decorreu: “CENA 30 – CEMITÉRIO. ALTINO E MARGÔT” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 32).

5.1.4 Tempo e espaço

Com relação ao tratamento do tempo, a característica principal, como dito, é a linearidade na apresentação das ações. Determinadas rubricas remetem à temporalidade como em: “PASSAGEM DE TEMPO” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 3); “PASSAGEM CURTA DE TEMPO. MARINÊS VOLTA” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 10); até mesmo quando marcam o casamento: “MARINÊS: 31 de março, aniversário da mamãe” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 26). Também situa a peça no momento histórico como em: “ALTINO ESTÁ OUVINDO RÁDIO, NOTÍCIAS SOBRE A FUGA DE JANGO. PRIMEIRO DE ABRIL DE 1964” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 26-27). A última citação é importante para a montagem como aponta a matéria de *O Estado de São Paulo* supracitada: “Como a história se passa em 1964, o vestuário é adequado à época, com pequenas adaptações.”

E a última rubrica, quando estão no cemitério: “ALTINO E MARGÔT VELHOS” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 33) indica a passagem do tempo por meio do adjetivo.

As informações sobre o espaço são também sucintas nas rubricas. Há, entretanto, somente três descrições do lugar: uma na cena 3, em que é mencionado que na casa tem um piano no qual era tocada a valsa ensinada pela mãe, inclusive na hora da morte de Marinês. Na cena 11, em que Carlos Alberto lista coisas boas de Belém conforme pedido de Altino: “CARLOS ALBERTO: O Mercado Ver o Peso, aqui é verão o ano inteiro... e a nossa culinária! Aonde no Rio você come um Pato no Tucupi, heim? E muçã? Você já comeu muçã? (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 13); e na primeira narração, apresentando-o como um lugar fora das grandes cidades: “Ela se chamava Marinês. Foi por causa dela que Altino empacou neste fim de mundo e nunca mais foi embora.” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 3).

Há também a menção ao espaço “fora de cena” (Ryngaert, 1996, p. 86), que ocorre em referência ao Rio de Janeiro, cidade natal de Altino, em alguns momentos. Ao se apresentar a Marinês, logo no início, informa de onde veio e, depois, fala sempre com saudosismo da cidade fluminense: “MARGÔT: Gostou do nosso café? ALTINO: Éeee... não é como o da Cidade Maravilhosa, mas tá bom.” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 6). E em uma das poucas cenas descritivas, enquanto fala sobre o estádio do Maracanã e reafirma sua ideia de voltar a viver na cidade: “CARLOS ALBERTO: Que engraçado, Altino. Você fala como se ainda morasse no Rio. ALTINO: É, mas eu vou voltar para lá. Isso aqui é provisório.” (AQUINO;

TOLEDO, 2008, p. 12). Posteriormente, a cidade é citada quando tenta sua transferência, mas, na sexta narração, há a reafirmação de que ficaria no Pará: “Sexta narração: O povo costuma dizer que a cidade reserva uma maldição para os forasteiros: quem bebe a água do rio, falam, nunca mais consegue ir embora.” (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 27), conforme o romance.

5.1.5 Linguagem

A estrutura dialogal do texto caracteriza-se pelas falas curtas das quatro personagens. A conversação, conforme dito, conta com o apoio de outros recursos cênicos para que seja compreendida em sua totalidade.

Como característica própria de Marçal Aquino, as falas trazem alguns aspectos da oralidade, incluindo palavrões, como se pode ver nos excertos abaixo:

Puta que nos pariu (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 7)

Marinês, onde é que você enfiou o laquê? (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 8)

Vamos, vamos mexer o esqueleto no forrobodó. (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 9)

Do que você está falando, Margôt, ela tá roubando [no jogo de cartas]? (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 16)

Me encheu tanto o saco para jogar e agora quer parar? (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 17).

Quando as personagens estão trabalhando como caixa no banco, os diálogos são entrecortados com os as falas dirigidas aos clientes, que não aparecem, são apenas mencionados, dando agilidade e verossimilhança às cenas:

MARINÊS: Com a Dona Cotinha é sempre a mesma coisa: retirada.

ALTINO: Prazer, Dona Cotinha. (PARA MARINÊS) Eu não conheço ninguém aqui na cidade... você gostaria de ir comigo à festa?

MARINÊS: (PENSA POR UM INSTANTE): E por que não? Vamos juntos!

ALTINO: (SEM CONSEGUIR DISFARÇAR A FELICIDADE) Claro! Infelizmente Dona Cotinha o seu saldo é negativo. A conta está sem fundo. Fale com a sua gerente. (AQUINO; TOLEDO, 2008, p. 5).

Dona Cotinha participa como interlocutora de um período de fala longa, o único de toda a peça, no qual Marinês, muito abalada pela morte do marido, narra a morte dele e a dor que a acomete em um monólogo de muito sofrimento. E é a partir dessa tragédia que mudou a vida dela que os diálogos e toda a peça passam a ter um tom mais sombrio, as personagens se enredam à dor da viúva e as conversas passam a ter um único tema:

MARINÊS: Eu me preparei tanto para esse dia. O dia do meu casamento!
 MARGÔT: Eu já sei, Marinês. Você já me contou mais de mil vezes. Mas você tem que reagir. Você tem que comer, tem que tomar banho. A vida continua. Eu sinto muito por tudo, também sinto falta do Carlos Alberto, mas você tem que seguir em frente.
 MARINÊS: A minha vida não continua. Ela parou no dia que ele morreu.
 (ALTINO; TOLEDO, 2008, p. 30)

A mudança no tom da linguagem inclui expressões e frases como “coruja piar” (AQUINO, TOLEDO, 2008, p. 32), “alegria malsã, meio macabra” (AQUINO, TOLEDO, 2008, p.33), “Para que viver?” (AQUINO, TOLEDO, 2008, p.28), “Eu não vou aguentar.” (AQUINO, TOLEDO, 2008, p.28), “Não tem mais sentido.” (AQUINO, TOLEDO, 2008, p. 30).

O amor aparece nas narrações, mas é pouco mencionado pelas personagens. A servidão, portanto, é representada pelos atos. Naturalmente, no romance, o amor cortês é narrado, por Cauby, que relata os diálogos na pensão de dona Jane.

5.2 O roteiro cinematográfico de *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*⁶

De acordo com Field (2014, p.275), os roteiros criados a partir de um material anterior são obras diferentes, originais, visto que a linguagem utilizada é diversa, uma obra transformada em outra.

Tanto a produção audiovisual quanto a dramática devem ser definidas por meio de um conflito essencial e sua condensação transubstanciada em palavra, é a *story line* que deve apresentar a história. Já Saraiva e Cannito (2004, p.34) chamam de intenção, o que se espera do público ao assistir a história apresentada

Partimos da premissa de que o romance em estudo originou-se do conto já analisado no presente trabalho, mantendo-se não apenas o tema central: o amor, visto da perspectiva erótica, como a história de uma relação triangular, havendo ainda aproximações no que diz respeito aos protagonistas, ao espaço, entre outras semelhanças.

5.2.1 A história

O roteiro do filme, escrito por Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca, cujo título foi retirado *ipsis litteris* do romance, mantém-se com a história do casal principal, Cauby e Lavínia, juntamente com o pastor Ernani, formando assim o triângulo amoroso, núcleo da narrativa.

⁶ O roteiro cinematográfico de *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* não foi publicado, mas concedido pelo autor Marçal Aquino.

A vida dos três forasteiros que chegam ao Pará, cada um com seu motivo, para viver uma nova vida, é tragada pela violência do local amalgamada ao amor e erotismo que permeiam suas relações.

Tal qual no romance, Cauby, fotógrafo, conhece Lavínia, já casada com o pastor, na loja de fotografias do chinês pedófilo Chang e apaixona-se por sua imagem em um retrato. A partir de então, ambos começam a viver uma paixão fundada no erotismo fora dos padrões morais do ambiente do romance, em um lugar inóspito até para quem havia nascido ali.

O protagonista-fotógrafo tenta ir embora e recomeçar a vida em outro lugar, mas é impedido pelos acontecimentos que mudam a direção de sua vida e a da amada: o pastor é assassinado, a culpa recai sobre os dois, ele é linchado pelos fiéis da igreja e ela havia sido internada em uma clínica psiquiátrica pelo marido a fim de conter um de seus surtos. O recomeço de suas vidas dá-se ali mesmo, ele, muito ferido e com sequelas, reencontra Lavínia no manicômio, sem nem ao menos reconhecê-lo. A história de amor do casal tem um novo início a partir da quase destruição de suas vidas.

5.2.2 Amor, erotismo e violência

O amor-paixão é o tema do roteiro, o que faz com que as ações do casal principal sejam pautadas pela relação erótico-amorosa. Todas as cenas e personagens estão ligadas ao fato de Cauby e Lavínia estarem vivendo uma paixão clandestina que arrebatou a vida de ambos. É a partir do momento em que Cauby conhece Lavínia que tudo o que ocorre depois está ligado ao sentimento que nutrem um pelo outro.

Cauby se apaixona ao ver a amada em um porta-retrato e se sente vulnerável logo em seguida, quando ela entra na loja. Quando ela visita o fotógrafo pela segunda vez, o ritual erótico de se despirem inicia-se após um beijo no quintal: “Cauby e Lavínia começam a se agarrar no tapete da sala-estúdio. Quando estão semidespidos, subitamente, Lavínia interrompe as carícias.” (AQUINO; BRANT; CIASCA. 2012, p.10). Com o passar dos dias, ela passa a visitar o amado com frequência, aumentando as cenas eróticas entre eles, como esta cena externa: “No quintal da casa, subitamente, Lavínia levanta o vestido e faz com que Cauby se abaixe. Ela não está usando calcinha.” (AQUINO; BRANT; CIASCA, 20012, p. 12).

Algumas cenas iniciam-se com o casal tendo relações sexuais e desenvolvendo-se depois do ato: “28. INT. – QUARTO DA CASA DE CAUBY – DIA. No quarto, Cauby e Lavínia estão transando de modo intenso. Ele chega ao clímax, exaurido. Ela quer mais.” (AQUINO; BRANT; CIASCA, 2012, p. 25). As cenas sexuais com o marido pastor também

estão presentes: “Lavínia então faz com que ele se levante. E o beija e começa a despi-lo. Fazem sexo. Lavínia guia as ações com uma lascívia jamais experimentada pelo pastor.” (AQUINO; BRANT; CIASCA, 2012, p. 39).

Vê-se que as menções ao erotismo aparecem em cenas descritivas, não há o narrador apresentando a partir de seu ponto de vista e sim a descrição de um ato que deverá ser transposto para o audiovisual com os recursos que a mídia tiver. Mas, alguns diálogos, apresentam a situação de amor e sofrimento que arrebatou o casal:

LAVÍNIA: Você está me abandonando.
 CAUBY aperta seu corpo e beija seu rosto, suas lágrimas, seu pescoço. Lavínia resiste. Quando ele tenta abrir o botão de seu vestido, ela detém suas mãos.
 LAVÍNIA: Não.
 CAUBY: Me pede pra ficar.
 LAVÍNIA: Eu não posso... (AQUINO; BRANT; CIASCA, 2012, p. 61)

O amor erótico e o arrebatamento levam o casal ao desespero, o medo de ter sido abandonado faz com que Cauby perca a vontade de viver e, quando decide ir embora, a fúria toma conta de Lavínia em seu último surto, bem como no romance. Outro sentimento que permeia a relação é o ciúme que o protagonista sente em relação ao marido da amada, tal qual na narrativa romanesca.

A violência também se faz presente no roteiro, como a relação pedófila de Chang com alguns meninos da cidade, que aparece como justificada para uma morte tão brutal: “Estão espalhadas pelos cômodos fotos rasgadas dos garotos que Chang fotografava.” (AQUINO; BRANT; CIASCA, 2012, p. 59). O fato de muita cidade dever ao chinês e outras suposições não aparecem aqui, muito possivelmente pela redução de personagens.

A violência, além de presente na cidade, também se encontra na relação, no surto final de Lavínia quando, na tentativa de contê-la, Cauby deu-lhe um tapa e, o marido, na mesma tentativa, interna-a em uma clínica. Ali perdeu-se Lavínia e criou-se Lúcia. Ao reencontrá-la, Cauby estabeleceu uma nova relação amorosa, um novo reencontro, finalmente assumido, fora da clandestinidade. A cena 100, final, começa descrevendo o beijo entre os dois: “Ao se despedirem, os dois se beijam pela primeira vez depois de muito tempo. É um beijo ligeiro, quase casto, mas suficiente para provocar um tremor em Lavínia.” (AQUINO, BRANT; CIASCA, p. 88). E segue-se por meio do diálogo:

LAVÍNIA: Eu queria que você trouxesse essa foto que eu tirei de você.
 CAUBY: Pode deixar, eu trago uma cópia.

LAVÍNIA: Não esquece, hein? Eu quero mostrar o meu namorado para todo mundo.
 Ela sai do carro.
 LAVÍNIA: Não demore para voltar. Eu vou sentir saudade. (AQUINO, et al. 2012, p. 88)

Como vimos, o amor é o eixo central dessa roteirização, visto que, das cem cenas apresentadas, apenas cinco são de violência: a quatro, quando Cauby é levado para fotografar cadáveres no lugar do fotógrafo principal da cidade, também morto no episódio; a décima, na qual Cauby fotografa na delegacia índios que mataram uma índia, mãe de um filho com um garimpeiro; a sexagésima terceira em que é narrado um conflito armado entre garimpeiros e policiais; a sexagésima sexta na qual Chang aparece morto e estripado; a octogésima oitava em que Cauby é atacado a pedradas.

O tema central permanece construído também no roteiro por meio da história do casal principal, mola da narrativa, mesmo que esteja em um ambiente violento e se passe em um ambiente cuja violência, em algum momento, faça parte do amor vivido por eles. Vale lembrar que esse sentimento também é o do o pastor Ernani, formando um triângulo amoroso com erotismo, amor e sofrimento.

5.2.3 Estrutura do roteiro

O roteiro aqui analisado inicia-se com duas introduções: uma que apresenta Cauby em um prostíbulo na cidade na qual se passa a história, e sua relação como fotógrafo das prostitutas, e outra na loja de Chang, quando são vistas as fotos de Lavínia. Elas aparecem tal qual descritas no romance: sem seres humanos ou animais, apenas objetos ou lugares com muitos facho de luz iluminando o assunto selecionado.

A localização e o cenário são apresentados por meio de rubricas, como é comum: “4 – EXT. – ESTRADA DE TERRA – DIA. Uma viatura da polícia está estacionada à beira de um barranco. O DELEGADO, o investigador POLOZZI e CAUBY, carregando seu equipamento, se aproximam do local onde estão jogados os três cadáveres.” (AQUINO, BRANT; CIASCA, 2012, p.7).

As duas primeiras introduções do roteiro são explicativas com a apresentação de Cauby, como foi dito, em um prostíbulo, a descrição do local aparece apenas como “cidade de garimpo” “do interior do Pará” e a relação dele com as prostitutas e a fotografia. Já na outra, temos a loja de Chang, a apresentação do chinês a chegada de Lavínia. Todo o diálogo e as demais descrições são pautadas pelas fotos e pela beleza da protagonista e seu mistério.

O reencontro e a relação entre ambos se estabelecem na casa de Cauby de maneira discreta até a página 15, quando temos o primeiro turno de virada, a chegada do jornalista Viktor Laurence que vê o casal clandestino e obtém com isso uma informação valiosa, já que não tem apego às pessoas.

Sem a presença do narrador, como é comum no cinema, as próprias personagens apresentam a história. A protagonista, por exemplo, é quem conta sua relação com o padrasto: “LAVÍNIA: Aí um dia, ele me trouxe um brinco, desses vagabundos, de camelô. Eu nunca usei. Foi nessa noite que ele apareceu no meu quarto pela primeira vez.” (AQUINO, BRANT, CIASCA, 2012, p.35). E há, a partir do diálogo, a interlocução que constrói a narrativa, antes feita somente pelo narrador: “ERNANI: Você não contou pra sua mãe? LAVÍNIA: Conte, mas não adiantou nada. Minha mãe vivia o tempo inteiro bêbada. Ela chegou a falar pra eu arrumar outro homem, que aquele era dela...” (AQUINO, BRANT, CIASCA, 2012, p.36).

O trecho do romance em que Cauby, como em todo o livro, é narrador, “Tínhamos falado também de astrologia. Sabíamos que naquele dia, a Lua visitava a conjunção de Marte e Urano, favorecendo as transformações. Algo iria ser posto em marcha. Algo grande, descontrolado.” (AQUINO, 2005, p.38) aparece diluído no roteiro, em um diálogo, o que não é incomum em adaptações audiovisuais:

LAVÍNIA: Você acredita em astrologia?
 CAUBY: Às vezes, quando é a meu favor. Por quê?
 LAVÍNIA: Hoje, a Lua está em conjunção com Marte e Urano.
 CAUBY: E o que isso significa?
 LAVÍNIA: Significa que alguma coisa vai acontecer.
 CAUBY: Que tipo de coisa?
 LAVÍNIA: Alguma coisa descontrolada. (AQUINO; BRANT; CIASCA 2012, p. 9-10)

Há o segundo ponto de virada quando Cauby revela que vai deixar a cidade e, conseqüentemente, Lavínia. Nas cenas que se desenvolvem a partir desse momento, ela se desespera, tem um surto grave, quebra a casa do amado, anuncia que está grávida e é internada pelo pastor que é assassinado logo em seguida. O desfecho da trama se dá no ato III, com esse assassinato, o sumiço de Lavínia e a tentativa de linchamento de Cauby e, posteriormente, com os esclarecimentos a respeito dos crimes e o reencontro dos protagonistas.

De acordo com Comparato (2005, p. 130-131), ação das personagens deve ser condizente com o que elas sentem, representando os sentimentos por meio dos atos e dos diálogos, bem como exibir a motivação que leva ao conflito: tudo deve estar bem esclarecido

pelos personagens. No roteiro de *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, temos todos os sentimentos engendrados pela trama amorosa. A motivação, o conflito e as ações das personagens correspondem ao amor-paixão que leva à ruína.

A atividade fotográfica de Cauby é nos apresentada na primeira cena em que há a descrição da personagem e de suas funções na história, depois, consolida-se nos diálogos com Lavínia e nas imagens feitas por ele que decoram as paredes de sua casa. Também fotografa a amada e a si mesmo, registrando seu sofrimento em um momento de abandono. O erotismo aqui, presente nas fotos que fez da amada nua, corrobora para o desfecho trágico da narrativa.

Além da redução de personagens, Altino, Dona Jane e o menino não estão presentes na adaptação, os espaços também são diminuídos, e a pensão não está presente. Como as personagens são reduzidas, ficam somente Cauby, Lavínia, Ernani, Chang, Viktor Laurence, o delegado Polozzi, Chico Chagas e Magali (esta em apenas uma cena). Há personagens, entretanto, que não aparecem no romance, como uma travesti, um diretor da mineradora e um médico do hospital no qual Lavínia fora internada. Naturalmente, as cenas são reduzidas, mas há também novas. É por meio do diálogo entre Cauby e o médico que temos a explicação do que aconteceu com Lavínia em sua internação, daí a criação da nova personagem, diferentemente do romance em que temos a informação narrada por Cauby.

Uma outra situação a se analisar são cenas criadas no roteiro. Há algumas muito longas em que não temos diálogo, apenas a descrição de como uma ação deve ocorrer, como a cena três, em que se mostram algumas fotos à Lavínia e há a informação: “Em princípio, essa foto não será vista, mas apenas descrita pelos comentários que Cauby faz.” (AQUINO; BRANT; CIASCA, 2012, p. 6). Outro exemplo é a cena externa vinte e quatro, em que Cauby vai até o galpão onde o pastor Ernani prega, na qual temos várias vezes a menção do que o protagonista estava vendo:

Ali, ele se debruça para espiar o rio. [...] Cauby e o vigia da embarcação trocam um olhar. [...] Cauby vê que os dois homens se levantam [...]. Nesse momento, ele também vê que terminou o culto [...]. Cauby volta para a frente do galpão, a tempo de ver o pastor Ernani caminhando, entre fiéis, até seu carro. (AQUINO; BRANT; CIASCA, 2012, p. 22)

Há também cenas descritivas que apresentam o lugar, como a setenta e nove (que não está no romance nem no filme), que narra uma festa de casamento em que Cauby vai como fotógrafo e na qual temos uma rápida explicação sobre como é o local onde vivem: “Um clima festivo domina o ambiente, o que mostra que, apesar da atmosfera de conflagração do

lugar, as pessoas procuram levar suas vidas rotineiras da melhor forma possível.” (AQUINO; BRANT; CIASCA, 2012, p. 72). E também a noventa e quatro em que há a descrição do sanatório, de Cauby e Lavínia, ambos com sequelas do que lhes aconteceu: o clima de apatia do lugar combina com a nova personalidade de Lavínia, agora Lúcia.

Tais criações descritivas/narrativas tratam de representar, por meio de outra linguagem, a temática proposta na transposição do discurso literário para o roteirizado, visando uma produção audiovisual. Porém, o roteiro já é um produto completo e não algo a ser finalizado com a produção de um filme, novela ou minissérie.

5.2.4 Tempo e espaço

Além das características já apresentadas, um roteiro deve apresentar local e tempo em que a história se passa. Sendo assim, temos aqui, já na primeira cena, a localização: “cidade em região de garimpo no interior do Pará.” (AQUINO; BRANT; CIASCA, 2012, p. 1) e também a indicação de que não se trata de um lugar perto da capital:

CHANG: Você vai pra Belém?

CAUBY: Não. Por quê?

CHANG: Se você fosse, eu ia pedir pra me trazer umas coisas de lá...

CAUBY: Não, eu não vou tão longe... (AQUINO; BRANT; CIASCA, 2012, p. 56-57).

As menções referentes ao lugar mostram-no como hostil, como uma estrada de terra em que Cauby está, à beira de um barranco com o delegado e o investigador para fotografar dois sindicalistas assassinados (AQUINO, BRANT; CIASCA, 2012, p. 7) e os demais lugares, como delegacia, cadeia, manicômio e o bordel da cidade.

Para a criação de cenas, os lugares aparecem caracterizados, como a casa de Cauby: “Trata-se de uma construção modesta, com dois quartos (um deles usado como laboratório de revelação de fotos), uma sala que é improvisada como estúdio, cozinha, banheiro e quintal.” (AQUINO; BRANT; CIASCA, 2012, p. 4). Em outra cena, Cauby está andando sozinho pela cidade à noite e surge apenas a imagem vista por ele, sendo mais um dado do local onde vive: “Cauby transita pela cidade deserta. Ao passar pela beira do rio, vê uma draga da mineradora deslizando rio abaixo em chamas. É uma imagem onírica, sem nenhuma outra testemunha além de Cauby.” (AQUINO; BRANT; CIASCA, 2012, p. 76). As imagens aparecem no roteiro como possíveis cenas a serem criadas na transposição para o audiovisual. Em outro momento, é Cauby quem dá mais uma informação sobre o local: “A cidade dorme cedo.”

(AQUINO; BRANT; CIASCA, 2012, p. 20), revelando um aspecto de falsa tranquilidade em um lugar no qual ocorrem assassinatos, troca de tiros, permeado por um clima de tensão constante entre a mineradora e os habitantes da região.

Com relação ao tempo, temos poucos elementos para descrevê-lo. A narrativa apresenta a história de maneira cronológica e apenas quando a relação de Lavínia com o pastor é mostrada, temos a mudança de local e o momento em que ocorreu: “34. EXT. RUA DE VITÓRIA – NOITE” e a relação com o momento em que ocorreu: “Cinco anos antes.” (AQUINO; BRANT; CIASCA, 2012, p. 30). Há, ainda, a vida pregressa do pastor até conhecer Lavínia e se mudar para o Pará.

Também, já na cena 1, a informação de que Cauby está de passagem pela cidade “exilado temporariamente” (AQUINO; BRANT; CIASCA, 2012, p.1), mas, no decorrer da narrativa, descobrimos que não conseguiu partir. A mudança do tempo é apontada com as indicações de dia e noite em cada cena apresentada, juntamente com a menção interna ou externa no que se refere aos locais em que serão gravadas.

Percebemos que, por se tratar de um roteiro, as menções ao tempo são menores que as relacionadas ao lugar: estas possuem descrições longas na tentativa de criar imagens que possam ser apresentadas no audiovisual. O tempo não aparece indicado com datas exatas, o que temos é a apresentação das personagens com as respectivas idades e a menção de Cauby de que já ficou tempo demais em um local do qual nunca conseguiu ir embora.

5.2.5 Linguagem

No que concerne à linguagem, conforme já dito com relação ao erotismo, o discurso amoroso também se apresenta por meio dos diálogos, nas cenas de amor tórrido entre o casal.

A violência, em menor proporção, está presente, por meio do discurso, que traz, ainda, marcas da coloquialidade nos diálogos entre as personagens em uma tentativa de aproximá-los do texto e da linguagem falada no dia a dia, o que já foi indicado aqui como marca do autor.

5.3 Versão audiovisual de *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*

Para tratar do filme em pauta, lembremos que, de acordo com Syd Field (2014, p. 272), adaptar romances em roteiros, é omitir, adicionar e alterar cenas e personagens para seguir a linha narrativa escolhida de acordo com a história principal. Para isso, é preciso “fazer com que o roteiro funcione visualmente – e não literariamente.” A transposição de um suporte a outro, portanto, faz-se com escolhas significativas, procurando manter ou alterar o

que de fato seja considerado o mais importante, portanto, o roteiro já não é o romance e o romance é uma das possíveis encenações do roteiro.

Com direção de Beto Brant e Ranto Ciasca, o longa, lançado em 2012, tem no elenco: Camila Pitanga (Lavínia), Gustavo Machado (Cauby), Zecarlos Machado (Ernani), Gero Camilo (Viktor Laurence), Adriano Barroso (Pollozi), Antonio Pitanga (Pastor Isaías), Magnólio Oliveira (Chico Chagas) e Simone Sou (xamã).

Conforme apresentamos até aqui, a história de um conto centrado na narrativa de um triângulo amoroso é expandido em um romance; dele, desdobram-se uma peça teatral, um roteiro cinematográfico, em que as cenas de violência vão diminuindo e, um filme, no qual a redução da violência é ainda maior.

A transposição do romance para o roteiro e, posteriormente para o filme conta com manutenção importante do título, que se mantém fiel à obra original. Naturalmente, o texto em análise, tem relação com o conto examinado, visto que, de acordo com o que mostramos até aqui, a história, em seu núcleo, nasce lá. No penúltimo parágrafo do conto, o protagonista está em um prostíbulo em Tucuruí com uma prostituta vinda de Belém e que conta a ele que estava querendo se mudar para uma cidade de garimpo; no romance, não faltam cenas e menções aos dois lugares, enquanto o roteiro cinematográfico tem início com “1. INT. PUTEIRO EM CIDADE DE GARIMPO – DIA” (AQUINO; BRANT, CIASCA, 2012, p.1). Já no filme, a relação do protagonista com as prostitutas não se faz presente, mas a questão referente à mineradora e aos trabalhadores aparece nas pregações do pastor Ernani e em uma organização de trabalhadores pelos seus direitos; ambas, em contrapartida, não aparecem no roteiro.

Um outro ponto de diálogo entre o filme e o conto é a questão ambiental. Na narrativa de 1990, a inauguração de uma usina hidrelétrica que alagaria uma região indígena e acabaria com a fauna e flora locais é colocada em discussão entre as personagens. A guerra entre garimpeiros, mineradores e madeireiros explorando o meio ambiente é observada no romance e no roteiro e, no filme, surge em cortes entre uma cena a outra, como quando Cauby vai ao galpão do pastor Ernani, e, até chegar à casa de Viktor Laurence, depara-se com um barco cheio de madeira. Há ainda uma cena de dois minutos retratando a paisagem com a vegetação e os rios amazônicos, que aparece entre os momentos em que Cauby visita os escombros de sua casa e a sua ida ao sanatório, onde Lavínia está internada.

Mas, no filme, o que prevalece é a história de amor erótico do casal, fazendo com que muitos personagens e lugares não estejam presentes, como o vizinho Decião, o médico do sanatório, o advogado, a prostituta Magali, e até mesmo cenas completas, como o encontro

inicial de Cauby e Lavínia na loja de Chang, o enterro de Viktor Laurence e o encontro com o corpo do chinês Chang.

O filme inicia-se com Cauby exercendo sua profissão, uma maneira de apresentar o protagonista e a fotografia. Este é um dos poucos momentos de violência, no qual fotografa um grupo de índios acusados de matar uma índia que teve um caso com um garimpeiro. A conversa com a explicação dá-se entre o protagonista e um policial e as imagens das fotos são apresentadas com closes, como mostram as imagens a seguir:

FIGURA 8: Índio 1 fotografado por Cauby



Fonte: Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios, 2012

FIGURA 9: Índio 2 fotografado por Cauby



Fonte: Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios, 2012

Temos o olhar do fotógrafo-protagonista transposto de palavras para imagens. No romance, o narrador menciona os registros que fez pelo mundo, como a velhinha de Granada

que, diz ele, conseguiu fotografar na Espanha depois de muita insistência. Essa informação também está no roteiro, contudo, no filme, a idosa é tida como avó do protagonista.

FIGURA 10: Fotografia da avó de Cauby, feita por ele



Fonte: Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios, 2012

Especialmente, o olhar erótico-apaixonado pela amada também aparece no discurso imagético. Muitos closes fotográficos de Lavínia são representados em cena, como as fotografias feitas por Cauby. Na figura 11, a luz do sol entrando pela janela torna a visão poética.

FIGURA 11: Lavínia fotografada por Cauby



Fonte: Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios, 2012

A personalidade de Lavínia, muitas vezes selvagem, também aparece nas fotografias, como se observa na figura 12. No caso, temos a imagem de uma fotografia e não o ato de fotografar como na anterior:

FIGURA 12: Fotografia de Lavínia, feita por ele



Fonte: Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios, 2012

A atuação de Camila Pitanga, no papel de Lavínia no longa, ganha destaque com a dupla personalidade da protagonista: a recatada esposa do pastor, definida como “nublada” por Cauby, no romance, e representada na Figura 13; e a Lavínia sensual, cheia de lascívia, que, no romance, gostava de ser chamada de Shirley, como pode ser vista na Figura 14.

FIGURA 13: Lavínia recatada



Fonte: Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios, 2012

Lavínia sensual, cheia de lascívia, que, no romance, gostava de ser chamada de Shirley, revelando uma personalidade diferente da retratada anteriormente. Notamos que não só pela nudez temos a diferenciação, mas o olhar, a postura, o sorriso, o modo como se fala e se porta, trazendo sensualidade do amor-erótico retratado na narrativa com sua pulsão de vida:

Figura 14: Lavínia-Shirley, fotografada por Cauby



Fonte: Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios, 2012

Observando as duas imagens, notamos que não só pela nudez temos a diferenciação, mas também pelo olhar, postura, sorriso, modo como fala e se porta, trazendo a sensualidade do amor-erótico retratado na narrativa.

Vale lembrar que Camila Pitanga ganhou quase todos os prêmios aos quais foi indicada como Melhor Atriz por conta de sua atuação no filme, entre eles o Festival do Rio e o Amazonas Film Festival, em 2001, e o Festival CineSesc, em 2013.

O erotismo e a sensualidade que levam as personagens a correrem riscos aparecem em muitas cenas nas quais as relações sexuais se dão de maneira tórrida e intensa. As cenas eróticas do romance e do roteiro aparecem aqui em imagens de exploração da nudez dos corpos em muitos momentos. Na Figura 15, por exemplo, temos a junção do casal com o retrato de Lavínia ao fundo, pelo qual Cauby se apaixonou, juntamente com a visão da casa com a rede, roupas e uma janela para o quintal:

FIGURA 15: Lavínia e Cauby e o porta-retrato

Fonte: Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios, 2012

A representação de Lavínia como Lúcia, totalmente desconectada da realidade também é feita de maneira altamente convincente pela atriz. Uma personagem sem brilho nos olhos, apática, fora do tempo e espaço, não respondendo aos estímulos do mundo ao redor. Além da representação da atriz, temos a roupa, o cabelo e a maquiagem corroborando a diferenciação das Lavínias anteriores. O recurso cinematográfico de aproximação da câmera conforme a personagem vem caminhando ao encontro do amado serve também para apresentar o local em que se encontra: o manicômio para o qual foi levada depois do último surto, como se observa na Figura 16:

FIGURA 16: Lavínia, Cauby e uma enfermeira no manicômio

Fonte: Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios, 2012

As cenas de sexo permeiam o roteiro e o filme, incluindo as cenas eróticas entre Lavínia e o pastor Ernani. Até mesmo quando Cauby e Lavínia viajam para uma cidade afastada, no roteiro há um piloto de lancha e um tiroteio entre os garimpeiros, que impedem a passagem na estrada, e a polícia federal; no audiovisual, porém, há somente as cenas de erotismo com o casal afastado de tudo e de todos.

Também a cena do ritual do qual Cauby participa no romance, só há o casal principal nu e uma mulher tocando instrumentos de percussão como um xamã, possivelmente metaforizando o processo místico pelo qual o protagonista passou no romance anterior e que conta com a trilha sonora como recurso intensificador da relação dos dois.

Uma outra cena que não aparece no filme possui um detalhe importante. No romance, há uma fala homofóbica por parte de Cauby: o assessor de um político é classificado como alguém de “modos afetados, meio aveadado” (AQUINO, 2005, p.71) e, por não parar quieto, irrita o narrador. Por estar olhando a casa com muita curiosidade, o protagonista inventa que há um cachorro bravo, causando uma reação estereotipada do rapaz: “Na mosca: ele deu um pulinho para trás, pôs a mão diante da boca. Só faltou o gritinho.” (AQUINO, 2005, p.72). No roteiro, escrito sete anos depois, há um cuidado maior com esse tipo de linguagem preconceituosa: a mesma personagem é descrita de outra maneira e a reação perante a presença de um possível cão bravo é descrita como uma atitude normal:

Sem tirar o olho do ASSESSOR, um tipo curioso, que começa a investigar a casa. Temendo que ele vá ao quintal – e veja LAVÍNIA -, CAUBY apela.
 CAUBY: Cuidado que o cachorro tá solto.
 O efeito desejado é atingido. O ASSESSOR recua para a sala. (AQUINO, et al. 2012, p.24)

Percebemos que, na transposição de um suporte a outro, as mudanças nas cenas, em personagens e lugares se fazem presente inevitavelmente, mas, por conta da passagem do tempo e de um olhar mais atencioso, algumas cenas merecem um cuidado maior também no que diz respeito ao preconceito.

5.3.1 Amor, erotismo e violência

O filme ganhou a 35ª mostra Internacional de Cinema de São Paulo como o melhor longa-metragem de ficção em 2011 e o Cólón de Ouro, prêmio máximo do 37º Festival de Cinema Ibero-Americano de Huelva (Espanha). No filme há cenas não apresentadas nos textos que o precedem, como citações de textos literários feitos por Viktor Laurence. Sempre falando sobre amor e sua relação com a destruição, a personagem declama para Cauby um

trecho de seu longo poema escrito durante muitos anos. No romance, temos apenas o título “A baba servida ao grande público em taças de cristal”, e a menção de que saiu no último número do jornal de Laurence, sua obra póstuma, em que divulga as fotos nuas de Lavínia apresentando à cidade a paixão proibida do casal:

“Com que traço se desenha o corpo e a tesura e beleza dessa mulher?
 Talhada na luz penetrante da costela
 Respirando a memória da pele
 O tom que desenvolve a textura que desperta
 Num olhar cacimbado de um fundo
 Nos hipnotiza e nos lançamos ávidos
 Pra beber da carne dessa dona
 A mulher da terra úmida e delirante
 Do útero axis mundi
 O trópico radiante do mármore
 Do rio composto, volume, buceta amazônica”. (Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios, 2012, 58min47)

Nos versos da personagem, temos o erotismo na nudez do corpo feminino e o desejo sexual de possui-lo. “Beber na carne” de uma mulher de “terra úmida” e “buceta amazônica” apresenta-nos o desejo erótico despertado pelo corpo que, segundo Bataille (2017, p. 41), é a porta de entrada do erotismo.

Em outro momento, Viktor lê um trecho de *O mito de Sísifo*, do ensaio filosófico de Albert Camus, 1941:

Porque o amor de que aqui se fala aqui é enfeitado com as ilusões do eterno. Todos os especialistas em paixão no-lo dizem, não há amor eterno a não ser contrariado. Não existe paixão sem luta. Tal amor só encontra fim na derradeira contradição que é a morte. É preciso ser Werther ou nada. (Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios, 2012, 19min18)

No trecho de Camus, temos a relação do amor com a morte, a luta para vivê-lo e a ilusão de que não haverá sofrimento, mas que é preciso se entregar, tal como Werther, personagem do romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Johann Wolfgang von Goethe, que não aguentou as dores da paixão e cometeu suicídio. Tal exemplo vai ao encontro da paixão vivida no filme, sofrimento, pulsão de morte e destruição.

A mesma personagem recita também o poema “Guitarra”, de Cecília Meireles, publicado em *Viagem*, 1939, no qual a poeta apresenta um punhal que fere e mata pelas mãos de alguém que é o causador de tamanho sofrimento; a punhalada dá-se no peito, numa alusão ao sentimento amoroso.

Punhal de prata já eras,
punhal de prata!
Nem foste tu que fizeste
a minha mão insensata.

Vi-te brilhar entre as pedras,
punhal de prata!
— no cabo, flores abertas,
no gume, a medida exata,

a exata, a medida certa,
punhal de prata,
para atravessar-me o peito
com uma letra e uma data.

A maior pena que eu tenho,
punhal de prata,
não é de me ver morrendo,
mas de saber quem me mata. (Eu receberia as piores notícias de seus
lindos lábios, 2012, 32min)

Vemos aqui, nos discursos proferidos por Viktor, o halo de morte (BATAILLE, 2013, p. 44). Não há sentimento amoroso sem sofrimento, sem que esteja ligado à dor que a relação traz. Arrebatamento que leva o sujeito ao aniquilamento, à imprudência, correndo riscos (KONDER, 2007, p.9) imbuído do desejo da paixão.

Nessas declamações de Viktor, temos o amor erótico e a violência amalgamados. O corpo, o impulso e a morte pelo ser amado ou pelo desejo que aquele sentimento lhe causou. Na conversa entre o poeta e Cauby, também há elucubrações sobre o amor, como esta cena, no minuto 33:31, que também não está no romance nem no roteiro:

CAUBY: Os livros? É o teu verdadeiro amor?

VIKTOR: Ai, Cauby, como você é romântico. O amor não existe, Cauby.

CAUBY: Não? É uma ilusão? É uma espécie de ópio que os homens inventaram pra suportar a existência? (Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios, 2012)

Temos o erotismo como apresentado no romance e no roteiro, o impulso de Eros que causa sofrimento, o sentimento de abandono sem o ser amado e sua ligação com a morte. O fascínio que tal desejo provoca leva o sujeito a não pensar nas consequências dos seus atos, como a cena do filme em que Cauby tenta beijar Lavínia no meio da rua à luz do dia.

Temos também no filme a cena em que Cauby anda sozinho por uma rua à noite, cruza com um homem que tem um olhar hostil; a escuridão da cena retratando o vazio da cidade à

noite é misturada com a narração ao fundo de Viktor declamando um trecho do poema em prosa *A asa e a serpente* do poeta paraense Vicente Franz Cecim:

E assim caímos, ou volta à tona o texto, no momento exato em que o Nazareno está regressando para começar a sua segunda vida, na qual ele recusará todo o horror e as cruzes de vidro que o dia de ontem alimentou no seu ventre com rações de violência. Não teremos mais seus dentes à mostra. Eu falo de um homem que dirá adeus às cidades e penetrará num rio com vegetais vermelhos, em busca da felicidade, com uma provisão de mistérios em cada lábio. (Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios, 2012, 34min20)

Utilizando-se de recursos do audiovisual, a cena transcorre com a gravação da voz ao fundo, aumentando o clima de tensão. No trecho declamado, temos a violência anunciada contra um homem que a sofrerá e, na imagem, temos Cauby:

FIGURA 17: Cauby cruza com um estranho na rua deserta



Fonte: Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios, 2012

Na sequência, o olhar assustado de Cauby apresenta-nos sua tensão:

FIGURA 18: Cauby olha com apreensão

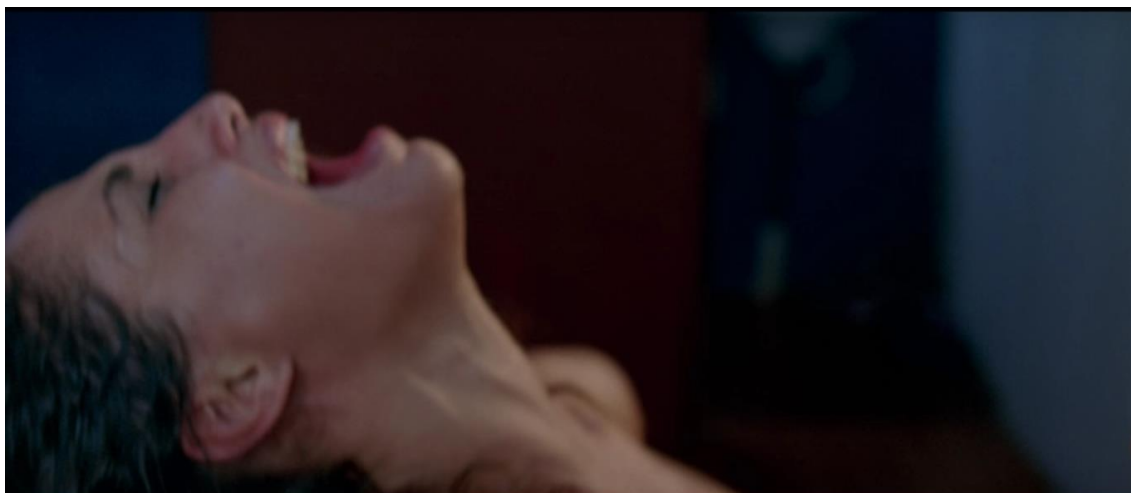


Fonte: Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios, 2012

Comparado ao romance e ao roteiro, as cenas de violência, no filme, apresentam-se em menor quantidade. No roteiro, conforme já dito, das cem cenas escritas, apenas cinco são de violência. No filme, além da sugestão de violência por meio dos discursos de amor e morte, temos a primeira cena desse teor na delegacia em que Cauby faz as fotos e quando está preso, mas em questão de segundos, Cauby já é mostrado sendo solto. Como o chinês Chang não está na versão do filme, sua morte também não é retratada. A única cena com ação violenta propriamente dita é a do apedrejamento em que Cauby perde um olho e, comparada ao romance, é muito menos agressiva. Na narrativa de 2005, o fotógrafo quebra muitos ossos da face, tem muitas cicatrizes no rosto e falhas de cabelo na parte lateral da cabeça, onde foi preciso fazer pontos e passa a andar de muletas pois teve o tornozelo quebrado.

Não se pretende minimizar de modo algum a questão da violência, mas destacar que, se comparado ao que ocorreu no romance, ela ocupa segundo plano no filme. De acordo com Beto Brant, roteirista e diretor do filme em entrevista a *O Estado de São Paulo*, em 22/04/2012, o foco é a história de amor: “É uma história de amor, mas é colocado o amor num lugar que é de vínculo espiritual com a outra pessoa, é poderoso. Não é só a paixão física com uma vontade, uma cumplicidade de viver junto e tal, tem alguma coisa a mais ali que transcende.” E, no que concerne à violência, está ligada ao arrebatamento amoroso: “Apesar de o amor ser uma coisa violenta, muitas vezes porque é arrebatador, te faz sofrer, te faz se desesperar, no nosso caso ali do filme, por mais que exista esse lugar, dentro do filme, desse amor violento, a gente busca o espiritual, a gente quer aquilo.” É a violência do erótico, da pulsão de morte que une os corpos, inclusive na intensidade da relação sexual:

FIGURA 19: Lavínia em relação sexual com Cauby



Fonte: Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios, 2012

Amor e erotismo também aparecem nas imagens para divulgação do filme. Há dois cartazes utilizados para tal fim. Em um deles, que é também capa da versão em DVD, podemos notar a força expressiva, sobretudo do olhar, da atriz Camila Pitanga, podendo ser um ponto de atração para o espectador:

FIGURA 20: Cartaz de divulgação do filme



Fonte: <http://br.pinterest.com/pin/321796335845525625/>

Segundo Lúcia Teixeira (2004, p. 66):

Se a principal função do cartaz de cinema é antecipar as emoções, conflitos e contexto do filme, despertando no espectador o desejo de assisti-lo, é por meio da mobilização de correspondências semissimbólicas entre conteúdo e expressão que o cartaz antecipa também aquilo que se chama pouco precisamente de “clima”, e que poderíamos associar aos valores estéticos do filme.

O plano da expressão é o que causa as sensações, explorando os canais sensoriais para fazer com que os enunciatários se sintam tocados a ponto de assistir ao filme, sendo essa a função do cartaz. De acordo com Luiz Tatit (2018, p.5), “O significante ou o plano da expressão sempre foram definidos como instâncias de exteriorização de conteúdo, onde se manifestam as qualidades concretas das linguagens e os estímulos apreendidos por nossos órgãos sensoriais.” O clima criado pelo cartaz corresponde ao filme; a personagem aparece com o olhar profundo, os olhos parecem perdidos no horizonte, há até a sugestão de ter tido algum sofrimento. Os cabelos que parecem ao vento, podem sugerir também o interior. A questão cromática chama muito a atenção: o bronzeado de Lavínia remete à sensualidade e toda a capa é em tom laranja, com cores quentes predominando a imagem.

O rio abaixo do rosto, com cores de sol poente, traz a mesma profundidade do olhar da protagonista e também transmite as confusões que habitavam o seu interior, apresentado até com certa doçura, carregado de significado. O texto verbal, o mesmo título do romance, em letras cursivas, aparece abaixo dos lábios que poderiam ter dito “as piores notícias”. Mais uma vez, Lavínia mostra-se como a força dramática do plano de conteúdo, vista como a personagem sensual, enigmática e, muitas vezes, mal compreendida.

Cauby, o protagonista-narrador, como foi mostrado, somente é representado pela máquina fotográfica na capa do romance e pela frase título que teria sido dita por ele à mulher amada, como forma de expressar o quanto seria capaz de aguentar por aquele amor.

Já no segundo cartaz de divulgação do filme, está Cauby, representado pelo ator Gustavo Machado, e novamente a atriz Camila Pitanga, representando Lavínia. Com as personagens, o clima de amor tórrido também se faz presente:

FIGURA 21: Cartaz II de divulgação do filme



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202662/>

Nesta segunda imagem, nota-se em primeiro plano o casal em posição erótico-sensual. A mulher é colocada em posição superior, enquanto o homem parece dominado por ela, demonstrando-se a tensão sexual presente na relação. O desenvolvimento do plano de conteúdo dá-se a partir da linguagem verbovisual. A narrativa de duas pessoas dominadas pelos desejos sexuais se complementa com o título sugerindo que alguém ali seria capaz de tudo para viver aquela história. Não há a expressão frontal dos olhos e lábios de Lavínia, mas a força que emana deles permanece mesmo em uma posição lateral, sendo bem explorada pela fotografia.

Em segundo plano, temos o que parece ser uma parede em tom claro, azulado, que ressalta o rosto dos atores, e possivelmente um lençol mais abaixo, sugerindo a intimidade de um quarto. As cores são mais suaves, apresentando, talvez, um sentimento mais sublimado, diferenciando-se do primeiro cartaz no qual os elementos cromáticos fortes remetem ao tipo de relação vivida pelo casal.

Como podemos notar, nos dois cartazes estudados e na capa do romance, há diferentes planos de expressão para um mesmo plano de conteúdo, mas, em todos eles, o tema central é a história de amor ardente de Cauby e Lavínia, esta sobressaindo em dois deles, estando, inclusive, sozinha na divulgação da obra: na capa do livro e no primeiro cartaz analisado. Cauby, por sua vez, aparece sugerido como fotógrafo na primeira imagem e explicitamente na terceira.

Notamos que, no plano de conteúdo mantido, o idílio amoroso é representado também nas cores escolhidas e na manutenção do mesmo título na linguagem cinematográfica, já que ele faz referência direta ao envolvimento do casal. A sensualidade de Lavínia é apresentada ora pelas pernas, ora pelo olhar marcante e também pelos famosos lábios.

Nota-se que a reiteração de Lavínia nas três imagens representativas do livro e do filme pode indicar que a força erótico-dramática está centrada nela, como na terceira imagem em que ela aparece em um plano superior ao de Cauby. Ele é o receptor da sensualidade e da intensidade erótica ditadas por ela.

Em seu texto, Lúcia Teixeira fazendo referência a Floch para a importância do plano do conteúdo: “O autor mostra então que se deve dar atenção prioritária ao plano do conteúdo e sobretudo à economia geral da narrativa.” (TEIXEIRA, 2009, p.60).

Na capa e nos cartazes naturalmente, há a apropriação de uma nova linguagem, não só diferente do romance e do roteiro, mas também do filme. Elementos como imagens, cores e palavras aparecem aglutinados em novos planos de expressão. Como diz Teixeira (2009, p.58), “Nos textos sincréticos, a particularidade material das linguagens em um jogo se submete a uma força enunciativa coesiva, que aglutina as materialidades significantes em uma nova linguagem.” É o que se pode afirmar nos objetos examinados nesta parte da tese.

O plano de expressão visual, nos cartazes e na capa, persuade o enunciatário por meio de elementos estéticos que o sensibilizam. O sincretismo verbovisual dialoga com os códigos verbais, pois

O destinatário do texto tem, além da competência modal de saber ler ou de poder compreender o cartaz, a competência estética de sentir os efeitos expressivos, os jogos visuais que, mesmo escapando da interpretação intelectual, não deixam de afetar o sujeito. (TEIXEIRA, 2009, p.73-74)

Há, portanto, uma força enunciativa que engloba vários tipos de linguagem, contribuindo assim para que se mobilize o sensível nas imagens retratadas: somos tocados pelo olhar de Camila Pitanga e seus lindos lábios na segunda imagem, buscamos descobrir qual mensagem aquele semblante tão confuso tem a nos ofertar, criamos expectativas com a capa do livro e seus personagens: Quem tirou a fotografia? Qual a relação da fotografada com o fotógrafo? A sensualidade expressa no último cartaz nos atrai e nos leva a imaginar quais seriam as “piores notícias”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando as análises realizadas neste trabalho, podemos dizer que há recursos em comum nas narrativas de Marçal Aquino pouco estudados pela crítica. Podemos considerar, de maneira sucinta, que a crítica, em geral, analisa sua obra pelo viés policial e violento. Ao analisarmos o *corpus* selecionado, percebemos uma situação de violência e também uma ligação com o romance policial. Isso pode ser relacionado à trajetória do autor como jornalista que exerceu influência direta em sua obra, bem como os diálogos curtos e diretos. O elemento urbano e a presentificação, elementos importantes da literatura contemporânea, também aparecem com grande importância nas obras analisadas.

Com a leitura analítica do conto “Sete epitáfios para uma dama branca (que, descalça, media 1,65 e, nua, pesava 54 quilos)” (1999), do romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005) e dos roteiros *Amor de servidão* (2008) e *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2012) e do filme com o mesmo título, também de 2012, vemos que, além da violência e da trama policial, também se encontra em alto grau o tema da relação amorosa. Como escolhemos esse tema como ponto fulcral da tese, recorremos a estudiosos do amor de campos diferentes como apoio teórico.

Com a leitura de *O banquete* (2014), de Platão, tomamos contato com as primeiras conceituações amorosas, juntamente com *A arte de amar* (2013), de Ovídio, que elabora algumas sugestões acerca da relação amorosa como atitudes para conquistar, ser conquistado e até esquecer o ser amado.

Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), traça um panorama do amor através dos tempos e sua relação com a literatura; a arte literária amalgamada na arte de amar também é parte desse auxílio. Conceituações do amor de Eros e do amor cortês foram fundamentais para a análise do *corpus*, bem como o erotismo elucidado por Bataille em *O erotismo* (2017).

No que concerne ao amor cortês, além de Paz, contamos com os estudos de Maria Ema Tarracha Ferreira em *Poesia e prosa medievais* (1988) que apresenta os conceitos básicos da cortesia e sua comparação com o platonismo e de André Capelão em *Tratado do amor cortês* (2000) que, além de uma conceituação dessa relação amorosa, também apresenta um tratado com doze regras essenciais para vivenciá-lo. Ambos autores são fundamentais para a elucidação do amor de Altino e Marinês no item 4.3. da tese que, dentro do romance, é tratado como platônico e, com o estudo da fundamentação teórica sobre a temática amorosa,

fizemos a diferenciação dos dois tipos de amor e qual a melhor definição para a história em questão.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1990), de Barthes, contamos com conceitos em relação à temática amorosa que esclarecem alguns sentimentos como ciúme, angústia, medo da perda e arrebatamento, chamado de raptó, que fazem com que as pessoas se percam de si mesmas no momento em que estão apaixonadas, condição também abordada por Júlia Kristeva em *Histórias de amor* (1988).

Outros esclarecimentos acerca da temática amorosa nos foram dados pelo sociólogo Edgar Morin, em *Amor, poesia, sabedoria* (2011), e pelo psicanalista alemão Eric Fromm, em *A arte de amar* (2015).

Há também considerações importantes na obra de Denis de Rougemont (1988) que ajudaram a elucidar conceitos ligando o amor de Eros à destruição, ao arrebatamento e ao sofrimento. Segundo o autor, o desejo pelo ser amado leva ao endeusamento que, conseqüentemente, acaba em destruição e aniquilamento.

Tais conceitos foram importantes para compreendermos o aniquilamento pelo qual Cauby passou ao apaixonar-se por Lavínia. O narrador viveu e sentiu todos os sentimentos e as conseqüências deles: ciúmes, arrebatamento, sofrimento; mas considera que valeu a pena sentir a fúria de Eros em sua relação com a amada, ambos foram praticamente destruídos ao decidir viver o erotismo latente em suas vidas.

Paralelamente ao estudo da temática amorosa, abordamos também a violência na literatura brasileira contemporânea. Os estudos de Karl Erik Schollhammer em “Linguagens contemporâneas da violência” (2013) e “Os cenários urbanos da violência” (2000), juntamente com os apontamentos de Carlos Alberto Messeder Pereira em *Linguagens da violência* (2000) apresentam-nos a abordagem violenta presente nas artes representativas dos centros urbanos, tendo, em muitos casos, um papel social de dar voz aos marginalizados mas que, também, possui sua estética própria e sua representação não necessariamente precisa estar ligada às ações, há um fazer violento por meio da linguagem também.

Schollhammer e Renato Cordeiro Gomes em “Por um realismo brutal e cruel” (2012) coincidem no que diz respeito ao realismo presente na literatura e que sua representação está ligada à violência, principalmente a partir dos anos 70 e sua representatividade ganha espaço na prosa de Marçal Aquino e a geração de escritores dos anos 90, como afirma Tânia Pellegrini em alguns textos estudados aqui em *Realismo e realidade na literatura: um modo de ver o Brasil* (2018) que há uma relação de concomitância entre realismo e violência na contemporaneidade.

Os estudos da contemporaneidade também estão de acordo no que diz respeito à urbanização, à mudança de foco da literatura a partir da década de 60 para os grandes centros urbanos, a partir da crise migratória da população. Tais dados coincidem com os estudos de Antônio Candido em “A nova narrativa” (1979), Alfredo Bosi em “Os estudos literários na era dos extremos” e também Regina Dalcastagnè que, em um artigo, mapeou 258 romances entre 1990 e 2004 e constatou que 83% das personagens vivem em centros urbanos. Tais dados corroboram para a confirmação de que violência e centros urbanos caminham para o sentido de urgência, de presentificação no contemporâneo, todos presentes na narrativa de Marçal Aquino.

Apesar de constatar em sua obra o que foi mencionado nos parágrafos anteriores, quando Marçal Aquino fala de sua própria obra em entrevistas, é a temática amorosa seu grande tema. Temos a crítica afirmando se tratar de um escritor policial e violento e o autor se declarando como um escritor que fala de amor. Nas análises, podemos constatar que ambas temáticas coexistem, mas há a predominância das várias faces do amor.

Quanto aos resultados das análises, temos em “Sete epitáfios para uma dama branca (que, descalça, media 1,65 e, nua, pesava 54 quilos)” (AQUINO, 1999) um narrador autodiegético que narra sua história de amor por uma mulher casada enquanto trabalhava em uma obra no Paraná e, depois, Pará. Há a perspectiva amorosa do amor de Eros, juntamente com o arrebatamento e o ciúme. Também notamos que o narrador se abate após a separação traumática, quase perdendo o emprego e tendo uma destruição emocional após descobrir que a amada está morta. O erotismo que, de acordo com Bataille (2017, p. 44), está ligado com a morte, revela-se já no título do conto, mostrando-se em sua potência de arrebatamento e sofrimento.

No romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), Cauby, narrador autodiegético, narra sua história pautada pelo amor de Eros com uma mulher também casada. Vive um triângulo amoroso que o leva à destruição moral, física e financeira. O arrebatamento e o ciúme também fazem parte da narrativa. O erotismo e a violência estão presentes também no local onde vivem. De acordo com a análise, a hostilidade do lugar faz com que as relações tenham o mesmo teor de sofrimento. Curiosamente, Cauby frequenta todos os lugares heterotópicos da cidade: o bordel, a cadeia, a delegacia, o cemitério e o manicômio. A linguagem também é impactada pelo amor de Eros, porém, pela via da animalização.

Constatamos também que o olhar erótico-fotográfico do protagonista ganha força depois de conhecer Lavínia. O amor começa com uma imagem da amada e os protagonistas

quase são destruídos pela sociedade também por causa de fotografias, o erotismo de Lavínia nua nas imagens.

Mas a comparação entre o conto “Sete epitáfios para uma dama branca (que, descalça, media 1,65 e, nua, pesava 54 quilos)” e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* vai além do tema. A estrutura narrativa se assemelha fazendo com que a narrativa de 2005 pareça um desmembramento ampliado do conto de 1999. As personagens femininas são casadas, os narradores são forasteiros, os triângulos amorosos são perigosos e podem prejudicar o amante, visto que os maridos são homens importantes nas cidades em que vivem. Há a ruptura que deixa os narradores desesperados e o reencontro das amadas com os parceiros oficiais.

As mulheres de ambas as narrativas possuem comportamento instável, chegando a haver surtos e tentativa de suicídio por parte delas. O final das duas também possui parentesco com o trágico: a personagem do conto morre em um acidente e Lavínia, internada em um manicômio, tem sua personalidade totalmente apagada devido ao forte tratamento que recebe. Os homens também não escapam da infelicidade: enquanto o narrador do conto não consegue esquecer a amada, Cauby tenta sobreviver após ter sido devastado pela avalanche de situações ruins pelas quais passou, além, claro, de tentar se reconectar com a amada.

A caracterização do espaço também é semelhante: cidades do interior, sem nome citado, a presença de uma usina, uma hidrelétrica, águas barrentas e indígenas fazem parte da localização das histórias.

Há também a menção, na edição do livro em que se encontra o conto (1999), de que o conto estava sendo estudado para ser roteiro de filme, fato este acontecido somente em 2012 quando, depois de ampliado para romance, este ter sido roteirizado.

No roteiro cinematográfico e no filme de mesmo nome (2012), o amor do casal principal é o foco. O fotógrafo forasteiro amante da mulher do pastor da cidade tem suas imagens fotográficas transportadas para as imagens do audiovisual. A sensualidade de Lavínia e a paixão explosiva dos dois é potencializada em diminuição das cenas de violência, tanto no roteiro quanto no filme. A diminuição/criação de cenas e personagens contribui para as novas narrativas apresentando o amor de Eros como um dos protagonistas.

Mas há ainda a história secundária da qual Cauby é narrador e narratário: o idílio de Altino e sua amada Marinês. O relacionamento de ambos é chamado pelo narrador de platônico, mas, ao analisarmos os fatos relatados, encontramos traços do amor cortês, relação típica dos trovadores medievais, envolvendo a cortesia, a mesura e o *fin’amor* tão cultivados pela trova.

A postura servil e fiel de Altino está intimamente ligada ao amor cortês, tendo ficado preso às amarras de Marinês por toda sua vida, visto que ela alimentou a esperança de uma relação e se entregou a ele no fim de sua vida, travando uma oposição ao amor libertador do qual encontramos nos diálogos elaborados por Platão.

Tal história é a principal do roteiro teatral *Amor de servidão* (2008) que apresenta a servidão de Altino à Marinês e a relação desta com o noivo, Carlos Alberto. A peça passa-se antes dela enlouquecer após a morte do noivo. Margôt, a irmã, é criada apenas para a peça e participa do sofrimento amoroso, já que é apaixonada por Altino que, por sua vez, ama a irmã. Os três trabalham no banco e dividem com os clientes por meio dos diálogos as angústias de suas relações.

No romance, Altino está velho na pensão de Dona Jane rememorando sua história com a amada, na peça, temos o início de sua vida profissional e sua jovialidade, tendo sido tragado para a narrativa que o fez vivê-la até após a morte da amada. O roteiro teatral conta com o tom fúnebre da vida de Marinês que enlouquece e se suicida, sendo presenciado nos diálogos e comportamento das personagens envolvidas. Todos ali são envolvidos pelo sofrimento que se apresenta desde o título da peça, não há salvação no amor sentido/vivido pelos quatro: Carlos Alberto morre em um acidente, Marinês entra em sofrimento profundo, Margôt é apaixonada por Altino que se devotou à irmã até depois de sua morte.

Com as análises das narrativas, percebemos que as similaridades advindas com as teorias amorosas são perceptíveis em todas as obras analisadas, como enfrentamentos para viver o amor, o sofrimento pelo ciúme, pelo abandono e separação e a cortesia, sobrepondo-se à violência que também se fez presente, exceto no roteiro teatral, que apresenta o sofrimento do casal visível até nos cartazes de divulgação da peça.

Após o levantamento das evidências mencionadas, concluímos que tais narrativas de Marçal Aquino são centradas na temática amorosa e a tudo o que está relacionado a ela, como arrebatamento, ciúme, amor de Eros, cortesia e outros afetos estudados pelos teóricos mencionados neste trabalho, originando-se no conto e ampliando-se no romance que conta com outras histórias, tendo a de Altino e Marinês como maior importância, mas as demais contendo violência, amor e sofrimento, como algumas que também continham muita angústia e até um certo grau de tragicidade.

O germe do romance centrado no conto ajudou-nos a entender a narrativa contística e sua ampliação com maior clareza, bem como o estudo de seus desmembramentos, centrando os estudos nas particularidades abordadas em cada obra, não somente na temática, mas também na estrutura de cada história.

A escolha de viver o amor e suas consequências culminou no filme que transpôs em imagens a narrativa amorosa tão fortemente marcada pela coragem daqueles que ousaram viver amores pautados também na clandestinidade. A explosão da paixão e o erotismo é visível também nas capas dos livros que nos apresentam o amor de Eros pautado na nudez feminina e nos cartazes de divulgação do filme, deixando claro que é o amor erótico quem se sobressai nas narrativas ali apresentadas.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A aventura**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- ANACAONA, Paula. (Org.). **Eu sou favela**. São Paulo: Nós, 2015.
- Aquela canção**: 12 contos para 12 músicas. São Paulo: Publifolha, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- AQUINO, Marçal. **Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- AQUINO, Marçal. **O amor e outros objetos pontiagudos**. São Paulo: Geração Editorial, 1999.
- AQUINO, Marçal. **Miss Danúbio**. São Paulo: Página Aberta, 1994.
- AQUINO, Marçal. **Faroestes**. São Paulo: Ciência do Acidente, 2001.
- AQUINO, Marçal. **Flieh. Und nimm die Dame mit**. Trad. Kurt Scharf. Unionsverlag: Alemanha, 2013.
- AQUINO, Marçal. **Baixo esplendor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- AQUINO, Marçal. **Antônio Abujamra entrevista Marçal Aquino**. [19 de dezembro, 2008]. São Paulo: TV Cultura: Provocações. Entrevista concedida a Antônio Abujamra. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IEzCciiQ_4s&t=332s. Acesso em 5 jul. 2020.
- AQUINO, Marçal. Segundas intenções na BVL – Marçal Aquino. [14 de março de 2015]. São Paulo: Biblioteca Parque Villa-Lobos: Segundas intenções. Entrevista concedida a Manuel da CostaPinto. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BR9LEfHYLf0&t=653s>. Acesso em 5 jul 2020.
- AQUINO, Marçal; TOLEDO, Marília. **Amor de servidão**, 2008.
- ARISTÓTELES. Retórica. Trad. Manuel Alexandre Junior et al. 2 ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores).
- BALDAN, Ude. Oralidade na narrativa contemporânea. In: LEONEL, M. C.; GOBBI, M. V. Z.(org). **Modalidades da narrativa**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. p. 169-185.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortênsia dos Santos. 10 ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BÍBLIA SAGRADA: Pão Nosso. 26 ed. Rio de Janeiro, Vozes, 1996.

BOSI, Alfredo (org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

BOSI, Alfredo. Os estudos literários na era dos extremos. In: **Antonio Candido, pensamento e militância**. Organizado por Flávio Aguiar. São Paulo, Fundação PerseuAbramo/Humanitas, FFLCH, 1999.

BRAYER, Sonia. **A metáfora do corpo no romance naturalista**: Estudo sobre *O cortiço*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1973.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 51-81.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 111-129.

CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. v. 21. Brasília: janeiro/junho de 2003, p. 33-53.

DALCASTAGNÈ, Regina. Tendências da literatura brasileira contemporânea. In: **Anais do V Colóquio Internacional Cidadania Cultural: Jovens nos espaços públicos e institucionais da modernidade**. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

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.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1994.

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.

FERNANDES, Rinaldo. (Org.). **Contos cruéis**: as narrativas mais violentas da literatura brasileira. São Paulo: Geração editorial, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3 ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. **Poesia e prosa medievais**. 2 ed. Lisboa: Ulisseia, 1988.

FIELD, Syd. **Roteiro: os fundamentos do roteirismo**. Trad. Alice Leal. Curitiba: Arte e Letra, 2014.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Trad. Álvaro Ramos. 14 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. São Paulo: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

FRANZ, Marcelo. Zoomorfismo e hibridismo humano-animal na ficção: situações e significações. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, interações, convergências**. São Paulo: USP, 2008.

FREIRE, Marcelino (Org.). **Os cem menores contos brasileiros do século**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

FREIRE, Marcelino. **Nossos ossos**. Record: São Paulo, 2013.

FROMM, Erich. **A arte de amar**. Trad. Eduardo Brandão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

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**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOMES, Renato Cordeiro. Por um realismo brutal e cruel. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org.). **Novos realismos**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2012. p. 71-91.

KONDER, Leandro. **Sobre o amor**. São Paulo: Boitempo, 2007.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LOPES, Ivã Carlos; SOUZA, Paula Martins (orgs). **Estudos semióticos do plano da expressão**. São Paulo: FFLCH/USP, 2018.

LUCAS, Fabio. O conto brasileiro moderno. In: FILHO, Domício Proença (org.). **O livro do seminário**. São Paulo: L R Editores, 1983.

MANCINI, Renata. Os modos de engajamento do leitor de Grande sertão: Veredas em quadrinhos. In: **Todas as Letras**. v 21. n 1. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2019. p. 100-113.

MANUAL DIAGNÓSTICO E ESTATÍSTICO DE TRANSTORNOS MENTAIS: DSM- 5 [recurso eletrônico] / [American Psychiatric Association]. Trad. Maria Inês Corrêa Nascimento et al. 5 ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.

MENDES, Marques Fabio. **A linguagem da violência nos contos de Famílias terrivelmente felizes de Marçal Aquino**. 2014. 194 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Disponível em https://repositorio.unesp.br/handle/11449/122237?locale-attribute=pt_BR. Acesso em: 08 dez. 2020.

MENESES, Maria de Lurdes dos Santos Rodrigues. **Violência social e familiar nos contos de Marçal Aquino**. 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Portugal. 2011. Disponível em: <<http://ria.ua.pt/bitstream/10773/6086/1/Ficheiro%20%20Viol%20%20social%20e%20familiar%20nos%20contos%20de%20Mar%C3%A7al%20Aquino.pdf>>. Acesso em: 08 dez. 2020.

MOREIRA, Moacyr Godoy. **As entranhas do Brasil**. Via Atlântica, São Paulo, n.12, p. 215-217, 2007.

MORIN, Edgard. **Amor poesia sabedoria**. Trad. Edgard de Assis Carvalho. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

NAKAMURA, Dimitri Iuri Igor. **Formas e representações do amor: erotismo, narrativa e violência em Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios**. 2019. 106 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Araraquara – SP.

O ESTADO de São Paulo. Diálogos buscam a naturalidade. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 18 out. 2008. Cultura/Artes. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,dialogos-buscam-a-naturalidade,261992>. Acesso em: 19 ago. 2022.

OLIVEIRA, Ana Claudia; TEIXEIRA, Lucia (orgs). **Linguagens na comunicação desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

OLIVEIRA, Nelson de. (Org.). **Geração 90: manuscritos do computador**. São Paulo: Boitempo, 2001.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Histórias de amor e crimes. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 out. 2003, Caderno 2, p. D11.

OVÍDIO. **A arte de amar**. Trad. Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.

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

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. **Realismo e realidade na literatura**: um modo de ver o Brasil. São Paulo: Alameda, 2018.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et. al. **Linguagens da violência**. São Paulo: Rocco, 2000.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINTO, Manuel da Costa. **Literatura brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2004.

PIRES, Antônio Donizeti. Trilhas do romance brasileiro da segunda metade do século XX. In: **Itinerários** v. 7. Araraquara: Unesp, 2008. p. 47-64.

PLATÃO. **O banquete**. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2014.

POE, Edgar Allan. **Filosofia da composição**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 81-103.

PRINCE, Gerald. **Introduction à l'étude du narrataire**. Poétique 14, 1973. p. 179-196.

RAMOS, Mônica Miranda. **Os jogos narrativos e a violência da linguagem nas obras de Bonassi, Aquino, Moreira, Haneke e Von Trier**. M 2006. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras. UFMG, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ALDR-6WEKBT/1/versa_o_final_junho.pdf> Acesso em: 12 jan. 2012.

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

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. Perspectiva: São Paulo, 2005. p. 9-51.

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

SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de roteiro**: ou manual, o primo pobre dos manuais de cinema e TV. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Linguagens contemporâneas da violência. In: _____. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013. p. 103-155.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Linguagens da violência**. São Paulo: Rocco, 2000. p. 236-260.

SOARES, Uesla Lima. O animal humano: os paradigmas da **zoomorfização social e sua representação literária**. In: Anais do Festival Literário de Paulo Afonso – FLIPA. Bahia: Faculdade Sete de Setembro, 2017. p. 48-63.

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.

STACKE, A.A.P.S. **Violência estética e ética**: uma leitura de contos de Marcelino Freire e Marçal Aquino. 2014. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Frederico Westphalen, RS.

TEIXEIRA, Lucia. Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos. In: **Gragoatá**. n 16. Niterói: UFF, 2004. p.229-242.

OBRAS CONSULTADAS

- APULEIO. **O asno de ouro**. Trad. Ruth Guimarães. São Paulo: Editora 34, 2019.
- AQUINO, Marçal. **As fomes de setembro**. São Paulo: Estação Liberdade: Fundação Nestlé de Cultura, 1991.
- BOSI, Viviana *et al.* **Ficções: leitores e leituras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 26, p. 13-71, jul.-dez. 2005.
- FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.
- LUKÁCS, György. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Organização e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- MANCINI, Renata. Os modos de engajamento do leitor de *Grande sertão: Veredas* em quadrinhos. **Todas as Letras**, v 21. n 1, p.100-113. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2019.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Loyola, 2013.