

FABRINA MARTINEZ DE SOUZA

**SILÊNCIO, VIOLÊNCIA E
MELANCOLIA EM MARÇAL AQUINO:
UMA LEITURA DE *EU RECEBERIA AS PIORES
NOTÍCIAS DE SEUS LINDOS LÁBIOS***

**TRÊS LAGOAS – MS
2013**

FABRINA MARTINEZ DE SOUZA

**SILÊNCIO, VIOLÊNCIA E
MELANCOLIA EM MARÇAL AQUINO:
UMA LEITURA DE *EU RECEBERIA AS PIORES*
*NOTÍCIAS DE SEUS LINDOS LÁBIOS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões

TRÊS LAGOAS – MS

MAIO/2013
MEMORIAL
DEZEMBRO, 2012

1. INTRODUÇÃO

Entrei no jornalismo pelas mãos do maior clichê da profissão: queria ler e escrever. Sobretudo livros e sobre livros. Em dez anos de profissão – tendo como partida minha graduação na Universidade de Marília (Unimar) em 2000 e como ponto final o início das aulas no mestrado em Letras da UFMS em 2010 –, escrevi sobre tudo. Quase tudo. Raramente sobre literatura. Essa falta me motivou a tentar uma vaga no mestrado da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2004. Mas meu projeto não foi aceito. Minha proposta era estudar a configuração da internet e da comunicação digital a partir de conceitos literários. Ainda acho uma ótima proposta, mas não para uma pós-graduação em comunicação. Nessa década de trabalho, publiquei em jornais regionais (*Jornal do Povo* e *Hojems*), fui correspondente do jornal *O Estado MS* e da *Agência Interior*, de São Paulo. Na condição de *freelancer* publiquei em diversos veículos, entre eles, a agência internacional de notícias *Reuters*. No terceiro setor, trabalhei como arquiteta de conteúdo e co-editora do site *Caminhos*, dedicado à prevenção da violência sexual contra crianças e adolescentes que resultou da parceria entre o curso de jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e da então Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República.

Cada uma dessas experiências deixou ótimas lembranças, mas eu teria que ser muito hipócrita para admitir – ainda mais por escrito – que foram apenas coisas boas. Com o tempo, escrevia cada vez mais e lia cada vez menos. Os dias eram exaustivos. A exaustão tinha muitas causas e justificativas. A tensão constante de uma redação, os assuntos cada vez mais pesados e a dura certeza de que para ter um bom dia de trabalho alguém precisaria ter tido um péssimo dia me afastaram do jornalismo e me reaproximaram da literatura. Eu precisava ler mais. Não mais livros, mas ler melhor. A cada dia havia a certeza de que eu precisava voltar pra universidade. Eventualmente acessava o site do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), campus de Três Lagoas, e analisava o calendário de aulas. Conciliar as disciplinas com minha vida na redação parecia impossível. Ausências não são negociáveis no jornalismo. Troquei o trabalho cotidiano do jornal pela prestação de serviços em assessoria de imprensa. Troca que me permitia assistir uma disciplina como aluna especial. Assim, no segundo semestre de 2010, inscrevi-me na disciplina Poéticas do conto, ministrada pelo prof. dr. Rauer Ribeiro Rodrigues. Feita a experiência, decidi prestar o processo seletivo e fui aprovada em primeiro lugar em todas as etapas. Com auxílio da bolsa da Capes-Reuni pude então me dedicar exclusivamente ao mestrado.

2. FORMAÇÃO E APRENDIZADO

No primeiro semestre de 2011 fiz três disciplinas: Teorias do gênero poético (Conceito B); Seminário de dissertação (História, Literatura e Sociedade (Conceito A). No segundo semestre de 2011, cursei quatro disciplinas: Teorias do gênero narrativo (Conceito A); Tópicos de Literatura Brasileira A - A Poesia brasileira (Conceito A); Tópicos de Literatura Brasileira B – Literatura, metáfora e fraseologia (Conceito A) e A ficção brasileira contemporânea (Conceito A). Poderia facilmente listar o que aprendi em cada uma das disciplinas, mas acredito que o aprendizado transcendeu o conteúdo metodológico. Poderia falar sobre os autores, críticos e pensadores que fui conhecendo ao longo do período, mas o fato é que ao final desse ano, percebi que havia aprendido a ler. Por isso, narrar o conteúdo dado em sala de aula é uma restrição inadmissível.

Dessas disciplinas retirei o modelo de professora e pesquisadora que quero ser, o tipo de experiência que quero proporcionar aos meus alunos em sala de aula e no ambiente institucional. Aprendi que o ofício de professor possui uma função social e é preciso considerá-la. Aprendi a reconhecer meus erros, falhas e limites. E, com isso, pude reconhecer minhas virtudes e acertos e usá-los para defender e enriquecer minha pesquisa. Entendi que quero seguir adiante num futuro doutorado e pós-doutorados. Aprendi que o mestrado, como tudo na vida, é feito de escolhas. E, a partir dessas escolhas, agreguei pessoas valiosas à minha vida profissional e pessoal. Aprendi a dizer sim e a dizer não. Muitas coisas não foram fáceis, simples ou necessárias. Mas elas aconteceram. E com elas, também aprendi. Diante de tudo que aprendi, escolhi ser professora, crítica literária e pesquisadora. Escolhi a literatura.

3. ATIVIDADES ACADÊMICAS REALIZADAS ENTRE 2010 E 2012

Embora as atividades iniciais do mestrado estivessem previstas para começar no ano de 2011, comecei a trabalhar em novembro de 2010, quando fui responsável pela transcrição do áudio da entrevista que o escritor Luiz Vilela havia concedido aos acadêmicos e professores da UFMS, sob responsabilidade do professor doutor Rauer Ribeiro Rodrigues, e que deverá ser publicada em livro, ainda sem data definida. Em abril do ano seguinte, também sob supervisão do professor Rauer, fiz a editoração do volume especial da Revista Guavira com o artigo “A formação do pesquisador em literatura: proposição de um itinerário” de Roberto Acízelo de Souza que foi apresentada na Aula Magna do Mestrado em Letras da UFMS.

Enquanto orientanda do professor Rauer, em maio de 2011, apresentei a comunicação “Amor e Mônada em Tremor de Terra” na 4ª Semana Luiz Vilela, realizada em maio de 2011 na cidade mineira de Ituiutaba. Em agosto do mesmo ano, apresentei a comunicação “Amor e Mônada nos contos No Bar e Tremor de Terra de Luiz Vilela” no Gelco Regional, realizado no campus I de Três Lagoas da UFMS. Posteriormente, o artigo foi ampliado e publicado nos anais do evento. Em outubro, apresentei a comunicação “A ascensão do microconto brasileiro na primeira década do

século XXI” na Universidade do Minho, em Braga Portugal. O artigo foi selecionado e publicado nos anais do evento e como capítulo do livro *Microcontos e outras microformas*, organizado pelas pesquisadoras Cristina Álvares e Maria Eduarda Keating, da Universidade do Minho. O livro, publicado em 2012, foi editado pela Húmus Editora em parceria com a Universidade do Minho, a Copete, Quadro de Referência Estratégico Nacional, Fundação para a Ciência e Tecnologia e o Fundo de Desenvolvimento Regional da União Européia.

Em novembro, apresentei a comunicação “Fronteiras entre público e privado na literatura da primeira década do Século XXI” no Simpósio Nacional e Internacional de Letras e Linguística (Silel), realizado Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia. O artigo resultante dessa comunicação foi publicado no volume 4 do periódico Carandá, do campus Pantanal, da UFMS. Já em 2012, em abril, apresentei a comunicação “Incomunicabilidade e amor-paixão em *Graça*, de Luiz Vilela” no IV Colóquio da Pós-Graduação em Letras, realizado na Universidade Estadual Paulista, campus de Assis. Em junho, apresentei a comunicação “‘Lindas pernas’: espaço, foco narrativo e mônada em Luiz Vilela” no 2º Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários (CIELLI) e 5º Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários (CELLI), que aconteceu na Universidade Estadual de Maringá (PR).

Já sob orientação do professor doutor Ricardo Magalhães Bulhões, conforme resolução N°83 de 7 de agosto de 2012 do Colegiado de Curso do Programa de Pós-Graduação em Letras, apresentei a comunicação “A recepção crítica do romance *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, de Marçal Aquino”, em setembro de 2012, no VII SEMP – Pesquisa e ensino em Letras: outras linguagens. No mês seguinte, apresentei a comunicação “A desconstrução das personagens: apontamentos sobre o romance contemporâneo *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, de Marçal Aquino” no VI Encontro Nacional do GELCO/ IV Colóquio Regional da ALED. Ambos os eventos foram realizados na UFMS, sendo o primeiro no campus de Três Lagoas e o segundo no campus de Campo Grande.

Foram realizadas outras atividades que não estão diretamente ligadas à minha pesquisa ou às atividades rotineiras e esperadas do mestrado, mas que não podem deixar de ser listadas aqui uma vez que exigiram tempo, trabalho e dedicação. Entre maio de 2011 e junho de 2012, fui membro ativo do Grupo de Pesquisa Luiz Vilela (GPLV) realizando atividades como criação, elaboração, planejamento e alimentação do blog do grupo; revisão e editoração da revista Digital Luiz Vilela; do seu funcionamento em diversos suportes (blog e celular, por exemplo), das constantes reuniões para definir o andamento do grupo, a divisão de tarefas entre os membros e as atividades futuras. Em julho do mesmo ano, participei como ouvinte do Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), realizada no campus da Universidade Federal do Paraná, em Curitiba. Em abril de 2012, auxiliei a coordenação do programa na pesquisa de artigos publicados por alunos e ex-alunos do programa para a inserção no relatório anual enviado à Capes.

Em relação ao estágio de docência, entre os meses de março de junho de 2012, em parceria com a mestrandia Rosana Araújo da Silva, sob supervisão do professor Rauer Ribeiro Rodrigues, ministrei o curso Metodologia Científica para alunas do primeiro ano do mestrado (turma de 2012) como parte do estágio de docência. A disciplina ofereceu suporte para o aprimoramento na elaboração de documentos científicos, para a aplicação de metodologia e normas próprias, além de técnicas de escrita. Adotamos como procedimento de ensino a leitura e análise de textos ficcionais e teóricos; exposição oral das atividades produzidas pelos mestrandos e debate sobre as atividades científicas produzidas durante a disciplina. A experiência de ensino foi enriquecedora, principalmente, no que diz respeito ao exercício da profissão. Ao entrar em sala de aula, percebi que essa é uma função com a qual me identifico e pretendo exercer com seriedade e responsabilidade.

4 A PESQUISA

A pesquisa que apresento no momento, “Violência, silêncio e melancolia em Marçal Aquino: uma leitura de *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*” representa, em vários níveis, conceitos que fazem parte do meu plano acadêmico. O gênero romance, a narrativa brasileira contemporânea, a teoria literária e, em especial, o estudo da categoria do espaço são conceitos que formam o arcabouço de minha carreira como pesquisadora. A partir desses conceitos, de suas histórias e rudimentos – que tanto me fascinam – escolherei um caminho a ser percorrido no doutorado e pós-doutorado.

FABRINA MARTINEZ DE SOUZA

**SILÊNCIO, VIOLÊNCIA E MELANCOLIA EM MARÇAL
AQUINO: UMA LEITURA DE *EU RECEBERIA AS PIORES
NOTÍCIAS DE SEUS LINDOS LÁBIOS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

COMISSÃO EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Magalhães
Bulhões – UFMS

Prof. Dr. Roberto Reis de Oliveira -
UNIMAR

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino -
UFMS

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto
Santos - UFMS

Prof. Dr. Antônio Rodrigues Belon -
UFMS

Três Lagoas, 12 de junho de 2013

Ao Lucas, por me mostrar as pontes. À Isa, por me fazer sorrir quando isso não parecia mais possível. À Rosa, por ser a mãe quando eu não estava presente. Obrigada.

AGRADECIMENTOS

A conclusão do mestrado é resultado de uma longa caminhada por um trajeto que nunca percorri sozinha. Por isso, ofereço minha honesta gratidão aos que participaram do processo, independente do momento e da intensidade de sua presença. À Capes, pela bolsa de estudos que permitiu que eu me dedicasse exclusivamente a esse projeto. Aos amigos André Benatti, Carin Louro, Camila Ferreira de Lima, Raquel Dias, Jorge Balestero, Daniela Francisco, Haydê Costa Vieira, Rosana Silva Araújo, Laura Massunari, Ana Maria Barbosa, Luciana Mendes, Renata Prandini e Ana Dória: obrigada. Por tudo e, acima de tudo, pela amizade. No âmbito da UFMS, tenho a obrigação de agradecer ao senhor Claudionor e à Camila, bem como, aos funcionários da Biblioteca do Campus I de Três Lagoas em função do profissionalismo e do respeito com que me receberam por todo esse período. Aos professores, obrigada. Cada qual, à sua maneira, exerceu um papel fundamental para a minha formação intelectual, profissional e pessoal. Agradeço, em especial, ao professor Éverton Barbosa Correia, pela crença. À professora Rosana Cristina Zanelatto Santos e ao professor Wagner Enedino Corsino meus mais sinceros agradecimentos pela generosidade, pelo crédito, pelo suporte e, sobretudo, pelos ensinamentos. Por último, e justamente por sua extrema importância, agradeço ao professor Ricardo Magalhães Bulhões que, na condição de orientador, aceitou percorrer comigo este caminho. Obrigada.

Eu ficava andando pelo salão, tirando os livros das estantes, lendo umas linhas, algumas páginas, depois pondo de volta. Então um dia peguei um livro, abri e lá estava. Parei por um momento, lendo. Então como alguém que achou ouro no lixo, levei o livro para uma mesa. As linhas rolavam fácil pela página, havia uma corrente. Cada linha tinha sua própria energia e era seguida por uma outra que nem ela. A própria substância de cada linha dava uma forma à página, a sensação de alguma coisa esculpida ali. E, aqui, afinal, estava um homem que não tinha medo da emoção. O humor e a dor estavam misturados numa esplêndida simplicidade. Começar aquele livro foi um selvagem e enorme milagre pra mim.
Charles Bukowski (sobre Pergunte ao Pó de John Fante)

SOUZA, Fabrina Martinez. *Violência, silêncio e melancolia em Marçal Aquino: uma leitura de Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

RESUMO

O objetivo da dissertação é expor como os elementos violência, silêncio e melancolia foram representados no romance *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, escrito por Marçal Aquino e publicado em 2005, tendo como plataforma de observação os operadores da narrativa: enredo; personagem; espaço e ambientação; foco narrativo e tempo. Em nossa leitura, exploramos várias camadas da obra analisando a organização textual do discurso narrativo por meio de pressupostos teóricos que consideraram técnicas próprias da narrativa ficcional, do jornalismo, da contemporaneidade e dos elementos temáticos supracitados. Contudo, consideramos que o estudo da estrutura narrativa seja o elemento central de nosso trabalho e os demais temas, desdobramentos correspondentes à leitura. Para cada operador da narrativa, foram acionados os textos que, a partir de nossa pesquisa, consideramos os mais adequados, entretanto, alguns se destacam em duas ou mais análises, como os trabalhos realizados pelos críticos Massaud Moises e Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Já outras análises foram subsidiadas praticamente num único pressuposto teórico como no caso do tempo e do ponto de vista, em que privilegiamos Gerard Genette e Norman Friedman, respectivamente. Já na análise do espaço, foram acionados vários teóricos como Osman Lins, Gaston Bachelard e Antonio Dimas, entre outros. Nos desdobramentos temáticos, acionamos os trabalhos das pesquisadoras e jornalistas Cremilda Medina e Cristiane Costa para abordar a relação entre literatura e jornalismo; da pesquisadora Regina Dalcastagnè para tratarmos das características próprias da contemporaneidade; dos pesquisadores Ronaldo Lima Lins e Jaime Ginzburg para as leituras da representação da violência; de Eni Puccinelli Orlandi para a representação do silêncio; do psicanalista Sigmund Freud e do escritor Moacyr Scliar para a representação da melancolia, entre inúmeros outros pesquisadores, críticos e escritores. A escolha do *corpus* levou em consideração o período de publicação da obra – depois do ano 2000 – para que, entre os objetivos secundários, pudéssemos estudar a narrativa brasileira contemporânea e, dessa forma, dar nossa parcela de à crescente fortuna crítica de Marçal Aquino e do romance *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, bem como, aos estudos da literatura brasileira contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Marçal Aquino. Literatura Brasileira Contemporânea. Silêncio. Violência. Melancolia.

SOUZA, Fabrina Martinez. *Violência, silêncio e melancolia em Marçal Aquino: uma leitura de Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

ABSTRACT

The dissertation's purpose is to expose how the elements as violence, silence and melancholy are represented in the novel *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, written by Marçal Aquino and published in 2005, considering the operators of the narrative – plot, character, space and ambiance; focus and time – as viewing platform. In our reading, we explore multiple layers of the book, analyzing the textual organization of the narrative discourse considering the specific techniques of literature; journalism; contemporary narrative fiction; violence, silence e melancholy. However, we believe that the study of narrative structure is the center of our work and other issues, developments related to reading. For each operator of the narrative, we add the most appropriate critical texts, that were selected from our research. However, a few stand out in two or more analyzes, such as the work done by critics Massaud Moises and Vitor Manuel de Aguiar e Silva. However, other analyzes were subsidized almost in a single theoretical assumption as in case of the time and point of view, when we focus on Gerard Genette and Norman Friedman, respectively. In the analysis of space, were added several theoretical authors and Osman Lins, Gaston Bachelard and Antonio Dimas, among others. In thematic developments, it were included the work of researchers and journalists Cremilda Medina and Cristiane Costa to approach the relationship between literature and journalism; researcher Regina Dalcastagnè to treat the characteristics of contemporaneity; researchers Ronaldo Lima Lins and Jaime Ginzburg for the readings of the representation of violence; Eni Orlandi Puccinelli, for the representation of silence, the psychoanalyst Sigmund Freud and the writer Moacyr Scliar for the representation of melancholy, among numerous other researchers, critics and writers. The choice of corpus took into account the period of publication of the work - after 2000 - so that, among the secondary objectives, we could studied the contemporary Brazilian narrative and thereby give our share of the growing critical fortune of Marçal Aquino and the novel *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, as well as to the study of contemporary brazilian literature.

KEYWORDS: Marçal Aquino. Contemporary brazilian literature. Silence. Violence. Melancholy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. O ESTADO DA ARTE.....	20
1.1 Como foi lido.....	22
1.2 Como lemos.....	25
2. MARÇAL AQUINO: ESCRITOR, ROTEIRISTA, JORNALISTA	27
3. OPERADORES DA NARRATIVA.....	44
3.1 Enredo.....	44
3.2 Personagem.....	58
3.3 Espaço e ambientação.....	71
3.4 Foco Narrativo.....	86
3.5 Tempo.....	105
4. CONCLUSÃO.....	122
REFERÊNCIAS.....	127

INTRODUÇÃO

A proposta deste estudo surgiu de uma questão crucial: quem são os novos ficcionistas no cenário literário brasileiro? Com que temáticas e estilos dialogam e que visões apresentam? Qual o mundo por eles representado? Para responder essas perguntas, ou ao menos tentar, começamos a traçar os caminhos do trabalho. A primeira escolha foi pelo gênero romance, que permite ao escritor trabalhar com mais profundidade as características da personagem ou espaço, por exemplo. O primeiro critério na escolha do *corpus* era que a obra tivesse sido publicada a partir do ano 2000. Após o levantamento dos títulos, concordamos que o romance *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, de Marçal Aquino, publicado em 2005 pela editora Companhia das Letras, nos oferecia condições de analisar os operadores de leitura da narrativa e características próprias da contemporaneidade, como a multiplicidade do autor, as influências que outros gêneros como cinema e jornalismo exerceram na história e no discurso narrativo, além de outras referências externas à literatura. Outros títulos e autores foram avaliados, mas após pesquisas e debates, optamos pela obra de Marçal Aquino, por considerarmos que ela possui inúmeras camadas o que, conseqüentemente, nos possibilitaria inúmeras abordagens. Desde o princípio, nosso objetivo sempre foi priorizar os estudos literários como o cerne do trabalho, por meio da análise de seus operadores. *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* é essencialmente um romance sobre o amor.

O primeiro passo, no entanto, nos parece definir o conceito de contemporâneo. Para isso, consideraremos a definição proposta por Karl Erik Schollhammer, em *Ficção brasileira contemporânea*, de que “graças a uma diferença, uma defasagem ou anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo.” (2011, p. 09). E com isso, ele poderá representar um mundo muito próximo de si mesmo seja “por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo.” (2011, p. 09-10). Portanto, nosso conceito de contemporâneo não se restringe ao elemento temporal ou, melhor dizendo, ao calendário civil. Mas considera o autor e sua relação com o seu tempo e como isso se reflete em sua obra. Escolha que nos permitiu enriquecer a leitura de várias camadas do romance. De fato, não é possível

dizer que o livro de Aquino – aqui mantemos nosso olhar exclusivamente sobre o objeto de estudo – ignore a realidade. Pelo contrário, considera o que há de mais duro e cruel do ser humano e o reproduz sem atenuantes, seja nas ações de suas personagens, seja no espaço em que elas se movimentam ou no tempo em que elas estão inseridas. Mas, sobretudo, nas vozes dos seus narradores que se mostram, em muitos momentos, extremamente à vontade com a violência descrita. Devemos dizer que todas essas considerações são analisadas nos capítulos seguintes.

Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios é uma narrativa sobre o amor e suas consequências, nos conta a história do relacionamento entre Cauby e Lavínia. Ele é um fotógrafo paulistano, com pouco mais de quarenta anos, solteiro, apreciador de filmes de arte e música clássica, que trabalha fotografando as prostitutas que (sobre) vivem em torno do garimpo, seja produzindo fotos artísticas para um livro financiado por uma agência francesa ou fazendo fotos que são vendidas para os caminhoneiros que passam pelos bordéis locais. Lavínia, pouco mais de 20 anos, é uma garota que, após sucessivos abusos sexuais do padrasto, foge de casa, se prostitui e, depois de um exorcismo, casa-se com o pastor evangélico Ernani. Cauby e Lavínia se conhecem numa cidade do interior do Pará, na loja de fotografias de um chinês pedófilo, e passam a manter um caso – que eles acreditam ser mais secreto do que realmente é – com duração pouco maior de um ano. Todas as personagens amargam graves consequências desse relacionamento. O romance é narrado a partir das memórias de Altino, um bancário aposentado que vive em função do amor que sente por Marinês, sua colega de trabalho que morreu tempos atrás. Valendo-se das lembranças de Altino, Cauby conta sua história enquanto faz uma reflexão sobre seu relacionamento e, conseqüentemente, sua vida e suas escolhas. A história possui dois narradores, sendo Cauby o narrador-protagonista e um narrador onisciente intruso que nos apresenta a vida de Lavínia e Ernani. Os eventos estão centralizados numa cidade do interior do Pará que vive um momento de crescimento econômico resultante da retomada das atividades de mineração. Há episódios pontuais de violência envolvendo a vida das personagens e que, de maneira direta e indireta, determinam os caminhos da história. O impacto desses eventos é, de certa maneira, dilatado na vida dessas personagens, já que todas são estrangeiras. Isso afeta significativamente o modo como elas se relacionam com o espaço. Portanto, considerando que esse é um trabalho de estudo literário, não

nos parecia possível estudar esse romance senão por essa ótica, metodologia que evidenciou três elementos marcantes: violência, melancolia e silêncio. Conceitos que foram estudados, mais uma vez, priorizando as técnicas próprias da literatura.

O trabalho está dividido em quatro capítulos que pretendem demonstrar o caminho que percorremos para tornar possível a leitura crítica do romance, apresentando os estudos, pressupostos teóricos, as análises e todo material científico que nos permitiu construir uma leitura de *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*. O primeiro capítulo – **O estado da arte** – é dividido em duas partes. Na primeira, apresentamos uma breve descrição dos trabalhos acadêmicos inscritos no Banco de Teses da Capes, realizados entre os anos de 2005 e 2011. Foram encontradas duas dissertações e uma tese que abordam, ainda que de maneira transversal, o livro de Marçal Aquino. Dos três trabalhos, apenas em um deles o livro faz parte do *corpus*, por assim dizer, oficial. Nos outros dois, o romance era apresentado como um instrumento de apoio à leitura do *corpus* principal, o que, de forma alguma, inviabiliza a leitura crítica apresentada nas pesquisas. Em seguida, na segunda parte do primeiro capítulo, delineamos a leitura que fizemos do romance tendo como suporte textos clássicos dos estudos literários e dos escritos críticos de pesquisadores contemporâneos, cuja obra está em processo de construção. No segundo capítulo – **Marçal Aquino: escritor, roteirista, jornalista** – debatemos sobre o tratamento que deve ser dado a um autor que não é canônico, mas também não é desconhecido. Sobretudo, a um autor que declaradamente, como mostramos no capítulo, transporta técnicas de um gênero a outro, obtendo um resultado interessante, com cores distintas, mas que continua respeitando a essência romanesca de sua obra. Para tanto, nos apoiamos nos trabalhos da pesquisadora Cristiane Costa que traçou um perfil coeso dos profissionais que conciliaram o trabalho em redações jornalísticas e a função de escritor, como Marçal Aquino. Em seguida, nos aprofundarmos na relação entre literatura e jornalismo, referenciamos os trabalhos da pesquisadora e jornalista Cremilda Medina, dos escritores Italo Calvino e Nelson Rodrigues e de críticos literários como Antonio Candido e Nelson Oliveira.

Ao olharmos para a construção do texto literário de *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* nos questionamos como estão organizados os elementos internos do texto e, em especial, como o autor se valeu dos operadores para intensificar o conflito dramático em sua narrativa? Como a violência, o silêncio e a melancolia

foram representados quando consideramos a leitura do espaço e da ambientação? Como os elementos constitutivos da narrativa foram organizados no discurso literário? E, por fim, como eles são apresentados quando consideramos a ótica de um narrador que ora se aproxima e ora se distancia das imagens captadas? Para respondermos essas perguntas, nos propomos a fazer a análise desses operadores e colaborar à crescente fortuna crítica de Marçal Aquino e do romance *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, bem como, aos estudos da literatura brasileira contemporânea.

São essas perguntas que tentamos responder no terceiro capítulo – **Operadores da narrativa** –, dividido em cinco partes: enredo, personagem, espaço e ambientação, foco narrativo e tempo. Alguns trabalhos de estudos literários refletem na análise de dois ou mais operadores, em geral, trata-se de autores cujos trabalhos críticos podem ser considerados clássicos, como Antônio Cândido, Massaud Moisés, Vitor Manuel de Aguiar e Silva, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes. Além disso, durante a análise dos operadores foram referenciados textos próprios de cada elemento, considerando pesquisas adequadas ao que está sendo analisado. Durante nossa leitura do enredo, nos detivemos na leitura da representação da violência, silêncio e melancolia em toda história, mostrando como esses estados estão registrados no romance e qual o impacto por elas gerado. Para tanto, nos baseamos no trabalho de Ronaldo Lima Lins, George Bataille, entre outros, no que diz respeito à violência; para embasar nossa leitura do silêncio, foram apreciados os pressupostos teóricos de Eni Puccinelli Orlandi e, por fim, a leitura da melancolia foi feita a partir do trabalho do psicanalista Sigmund Freud, do escritor Moacyr Scliar e do pesquisador Jaime Ginzburg. O estudo da personagem é feito, basicamente, com os ensaios reunidos na obra *A personagem de ficção* e abrange as personagens de teatro, cinema e romance, bem como, suas relações com a literatura. Examinar outras formas de construção desse operador tornou-se necessário em função da maneira como Marçal Aquino articula as técnicas de produção do texto literário, combinando gêneros como literatura e jornalismo. Focamos na importância que as personagens têm para o conflito dramático, o grau de densidade psicológica delas e o que representam dentro da narrativa, mesmo aquelas que, numa primeira leitura, parecem contribuir muito pouco com a história.

As categorias do espaço e ambientação foram examinadas tendo como base o trabalho de Osman Lins e, a partir disso, referenciamos Gaston Bachelard, Antonio

Dimas, Oziris Borges Filho, Maria Zilda Ferreira Cury, entre outros. A análise da focalização foi embasada na tipologia de Norman Friedman, que estabeleceu oito tipos de focos narrativos. *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* tem dois narradores, um em primeira e outro em terceira pessoa, sendo este responsável por apenas um dos quatro trechos do livro. A diversidade de narradores é uma característica do gênero romanesco e, como mostramos na análise, tem a função de enriquecer a narrativa dando ao relato a sensação de pluralidade. Por fim, a análise do tempo foi realizada considerando os pressupostos teóricos de Gerard Genette e, dada a importância de sua contribuição para os estudos literários, não poderíamos ignorar seu trabalho. O tempo foi o operador escolhido para fechar o trabalho por entendermos que ele é o elo entre as histórias, as personagens, as vozes, os espaços e os significados encontrados no discurso narrativo. É na intensa movimentação do fluxo temporal, que muda sem qualquer tipo de transição, que percebemos a vida existente no livro e a generosa quantidade de possibilidades de leitura que ele nos oferece.

Agora, uma pequena confissão: a nossa maior dificuldade em todo processo de elaboração do trabalho foi ter que escolher a leitura a ser feita. A cada escolha tínhamos que fazer uma renúncia. Muitas abdições foram feitas nos meses em que nos dedicamos à pesquisa, algumas mais fáceis, outras mais difíceis. Mas o desapego foi necessário para que pudéssemos nos manter focados e terminar o trabalho respeitando nosso objetivo principal: mostrar como a violência, o silêncio e a melancolia foram expressos no texto literário tendo como plataforma de leitura os operadores da narrativa. Nada mais coerente que o crítico se valha dos códigos existentes para ler adequadamente o texto literário e as respectivas criações. Não podemos desconsiderar a materialidade dos elementos e reduzi-los à meras representações da realidade. Faz-se necessário ponderar e respeitar o ofício do escritor que está concretizado na organização interna da narrativa. Posição que resultou no enriquecimento do trabalho. Por exemplo, inicialmente, em nossa hipótese de trabalho, acreditávamos que a focalização funciona como o *zoom* de uma máquina fotográfica: ora se aproximando, ora se afastando dos fatos alterando a forma como os fatos são narrados e, conseqüentemente, como o leitor recebe essas histórias. No entanto, a partir das leituras e da pesquisa, percebemos que esse movimento também acontece no tempo. Por fim, no quarto capítulo – **Conclusão** – apresentamos uma reflexão sobre os resultados de nossas leituras. Nesse capítulo final,

reunimos as linhas de força das análises e apresentamos as considerações que amarram o trabalho, mostrando que, através da manipulação do discurso narrativo, Marçal Aquino nos apresenta uma ficção em que as personagens, muitas vezes silenciadas, existem num contexto de extrema violência, aprisionadas em seu passado e vivenciado um presente coberto por um denso manto de melancolia.

CAPÍTULO 1

O ESTADO DA ARTE

As leituras críticas do romance *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*¹ exercem, neste trabalho, uma função de ponto de apoio. Não nos interessa discutir se consideramos os posicionamentos críticos apresentados ou rebater possíveis críticas negativas, uma vez que consideramos que nem Marçal Aquino ou sua obra precise de qualquer espécie de defesa. Sobretudo, por não considerarmos que esse seja nosso papel enquanto leitores críticos. Contudo, o estado da arte do objeto de estudo não pode ser ignorado por uma questão prática. Aquino não é um autor canônico, tampouco desconhecido. Sua produção literária destaca-se entre os contemporâneos, e o romance escolhido como objeto deste trabalho está fora da tradição do romance policial que o autor vinha seguindo até então. Mudança esperada e, porque não dizer, bem vinda de um autor cuja obra se encontra em processo de construção. Aqui, caberia inclusive, uma discussão sobre seu projeto estético, o que de fato seria muito pertinente. Mas renunciamos desse papel por considerarmos que essa leitura demanda tempo e poderá, inclusive, ser realizada num trabalho mais aprofundando como uma tese de doutorado. *ERPNSLL* é uma história de amor. E, justamente por ocupar dignamente essa zona de desconforto, consideramos – como os outros leitores aqui apreciados – que essa obra mereça destaque na narrativa brasileira contemporânea.

Refletir sobre a fortuna crítica de uma obra de ficção é consequentemente refletir sobre o ato de fazer crítica. Em *Literatura e sociedade*, Antonio Candido afirma que a “análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel” (1976, p. 05). Considerando as leituras críticas pregressas do romance *ERPNSLL* propomos não apenas uma nova configuração de entendimento da obra, mas um entendimento consciente e aprofundado do ofício do escritor e do crítico. Massaud Moisés, em *A criação literária*, explica que

a crítica não esgota jamais a análise de seu objeto, pois haverá sempre um ângulo nele, ou no espírito do crítico merecedor de análise e consideração. Por isso, a crítica corresponde a um esforço contínuo, progressivo, no sentido

¹ A partir desse momento, ao invés do título completo, usaremos a sigla *ERPNSLL*.

de uma verdade praticamente inalcançável pela razão mesma de se tratar da arte, com todo seu cortejo de ambigüidades e relativismos. (1975, p. 319).

Dessa forma, um trabalho não pode esgotar todas as possibilidades de leitura de uma obra de ficção. Sempre haverá um ângulo novo a ser apreciado, seja por ser a palavra um organismo vivo e em constante mutação, seja pela inscrição da obra nas vertentes literárias que ela pertenceria, sua relação com a vida do autor ou seus contemporâneos, ou as perspectivas sociais, históricas ou psicológicas. Sempre haverá uma nova possibilidade de leitura e, conseqüentemente, a possibilidade de inscrever essa leitura na fortuna crítica, tanto do autor quanto da obra. Ponderamos, ainda, que ao nos voltarmos para o estado da arte, poderemos acioná-la como instrumental de leitura do livro, uma vez que, essas múltiplas apreciações funcionam como diretrizes de análise e interpretação do texto. Não pretendemos agir à revelia desses críticos, afinal, na prática, muitos deles podem impulsionar e respaldar o desenvolvimento do nosso discurso, contudo mantemos no horizonte o que Moisés aponta como um fantasma da crítica: o gosto pessoal. “Por mais diligências que façam os críticos contra esse fato, seu trabalho radica em suas preferências pessoais, confessadas ou não.” (MOISÉS, 1975, p. 319). Portanto, ao apresentarmos as leituras críticas do romance *ERPNSSL*, focaremos no que há de consistente nas considerações. Quando escolhermos a palavra consistente, ela se refere aos pressupostos teóricos dos estudos literários, que consideramos ser o arcabouço de qualquer leitura. Acima das predileções pessoais, está a obra literária e a forma como ela foi manuseada considerando os pressupostos teóricos. Essa posição, por mais imparcial que pareça, já aciona o princípio básico da crítica: o julgamento.

Neste capítulo, relatamos como cada leitor trabalhou a metodologia do gênero em questão, tendo em vista as características fundamentais da obra e não questões pessoais como preferências ou preconceitos, por exemplo. O critério utilizado para este trabalho determinou que seriam consideradas as pesquisas inscritas no Banco de Teses da Capes entre o ano de 2005 (quando o romance foi publicado) e o mês de dezembro de 2011. A pesquisa foi realizada em setembro de 2012 e encontramos o registro de duas dissertações de mestrado, sendo uma realizada numa universidade brasileira e outra numa instituição portuguesa e uma tese de doutorado. Foram muitos os temas colocados em primeiro plano pelos pesquisadores. Brutalidade; violência social e familiar; angústias; representação da realidade; literatura contemporânea e regionalismo

são algumas das características que, num primeiro momento, ficam evidentes quando nos voltamos para a fortuna crítica do romance *ERPNSLL*, escrito por Marçal Aquino e publicado em 2005, pela editora Companhia das Letras. As pesquisas serão apresentadas respeitando a cronologia de sua realização.

1.1 COMO FOI LIDO

O primeiro trabalho, dentro dos critérios, que analisou o romance foi feito pela pesquisadora Catia Valério Ferreira Barbosa. Sua tese de doutorado, *Representações da realidade em romances brasileiros contemporâneos: a literatura da angústia* – apresentada em 2006 na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – analisou o fazer poético, considerando a forma como os autores que compõem o *corpus* representam a realidade, dando origem ao que ela chama de literatura da angústia. O *corpus* é composto pelas obras *O Bruxo do Contestado* (1996), de Godofredo de Oliveira Neto; *O falso mentiroso* (2004), de Silviano Santiago, *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato; *O autor mente muito* (2001), obra escrita por Carlos Sussekind em parceria com Francisco Daudt da Veiga; e, por fim, *ERPNSLL*. Para sua leitura, ela se valeu dos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin, Linda Hutcheon, Gaston Bachelard, Roland Barthes, Georges Bataille, Zygmunt Bauman, entre outros.

Em sua tese, a pesquisadora afirma que o romance *ERPNSLL* possui tons trágicos ainda que não possa ser lido como uma tragédia clássica, uma vez que as personagens não seriam seres de caráter elevado. Contudo, o romance pode ser avaliado como uma tragédia moderna ao mostrar, segundo a tipologia de Raymond Williams citado por Barbosa (2006, p. 198), um homem destruído pelo sofrimento e o conflito entre o ser e os limites que o impedem de vencer. A existência de ressonâncias de temas românticos seria, de acordo com Barbosa, uma comprovação da dissolução do eu, presente na construção da personagem Lavínia e na sina do inadaptado, encontrada na maioria das personagens, mas em especial no narrador-personagem, Cauby. Ambos poderiam ser considerados estrangeiros tanto quando pensamos no espaço físico onde se dá a trama quanto à sua posição social e emocional. “Cauby e Lavínia são personagens

marcados pela ausência, isto é, percorrem toda narrativa buscando saciar um desejo inalcançável: a felicidade.” (BARBOSA, 2006, p. 251), mas estariam longe dela, uma vez que “lograram transformar seus contextos sociais opressores; segundo porque buscam verdades absolutas, num mundo de relatividades.” (BARBOSA, 2006, p. 251). Outro ponto destacado pela pesquisadora é o ato de fotografar. Tanto para Cauby quanto para Lavínia, esse ato funciona como uma espécie de filtro da vida utilizado de maneiras distintas. Enquanto Cauby se dedicava a fotografar pessoas com o intuito de entendê-las, Lavínia se ocupava de objetos inanimados, fato que a pesquisadora considera “muito sintomático num ser tão atormentado por dramas existenciais” (BARBOSA, 2006, p. 206). Na conclusão, Barbosa afirma que “Marçal Aquino aposta na valorização do enredo para situar-se nesse *entrelugar* do imaginário e do real.” (2006, p. 252). Finaliza afirmando que a literatura da angústia está ligada às “estratégias da representação da realidade” (2006, p. 252) que resultam numa tentativa de interpretação do caos característico da vida contemporânea.

Antes de seguir para a próxima pesquisa, é necessário falar que Cauby e Lavínia se conheceram numa cidade no interior do Pará que vive um momento de crescimento econômico em função da retomada das atividades de uma mineradora. Essa retomada também reacendeu os conflitos entre garimpeiros e mineradores, mantendo os moradores sob uma constante tensão. A categoria do espaço foi privilegiada na dissertação *A literatura contemporânea e a tradição regionalista: interseções na obra de Marçal Aquino*, realizada pela pesquisadora Ana de Almeida Tezza, da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2010. A proposta do trabalho é “remontar a tradição regionalista do romance brasileiro desde suas origens no romantismo para confrontá-la com a produção contemporânea do escritor Marçal Aquino” (TEZZA, 2010, p. 06) e responder se existe uma literatura regionalista na contemporaneidade. Para responder a essa dúvida, o *corpus* é formado pelas obras *O invasor* e *Cabeça a prêmio*, publicadas, respectivamente, em 2002 e 2003, além do romance *ERPNSSL*. A pesquisa concentra-se em analisar e interpretar a relação do espaço com a ação narrativa na obra romanesca, bem como a importância que o território físico teve para a formação da literatura brasileira. Tezza considera os trabalhos de vários críticos, entre eles, Antonio Dimas, Osman Lins, Guilhermino Cesar, Luiz Costa Lima, Sérgio Buarque de Holanda e José Guilherme Merquior, como fios condutores de suas análises e interpretações. Em seu

trabalho, ela afirma que a literatura produzida por Aquino pode ser regionalista e contemporânea, desde que consideremos que o autor “filia-se diretamente a uma tradição urbana do romance policial. [...] Esse novo rural é bárbaro, profundo, e instintivo, quase tribal, em que é imprescindível a adaptação para a sobrevivência.” (TEZZA, 2010, p. 06). Especificamente sobre o romance *ERPNSLL*, ela afirma que o deslocamento das personagens se dá do centro para o interior, inversamente às obras anteriores de Aquino. “As personagens provenientes do centro que se deslocam para o periférico, para o garimpo, cuja lógica se configura muito mais próxima da barbárie” (TEZZA, 2010, p. 82). Dessa forma, Aquino faria o que ela nomeou como “regionalismo às avessas” (TEZZA, 2010, p. 94). Na maioria dos casos, as ações não se desenrolam no ambiente de origem das personagens, mas em outros lugares. No caso das personagens Cauby, Lavínia e Ernani, essa movimentação resultaria em completo desacordo entre a pessoa e o lugar. Esses são indivíduos que moram naquele lugar, mas não pertencem a ele à medida que o local não pertence a eles.

A violência também foi o tema estudado pela pesquisadora Maria de Lurdes dos Santos Rodrigues Meneses na dissertação *Violência social e familiar nos contos de Marçal Aquino*, apresentada na Universidade de Aveiro (Portugal) em 2011. O trabalho se propôs a analisar as antologias *Famílias terrivelmente felizes* e *O amor e outros objetos pontiagudos*, lançados em 2003 e 1999, respectivamente. Ainda que sua pesquisa seja centrada nas narrativas curtas, a pesquisadora faz uma breve análise do romance *ERPNSLL* e, dado o critério estabelecido para este capítulo, avaliamos como pertinente sua inclusão. Para realizar a análise, a pesquisadora considerou a tradição realista da literatura brasileira e apoiou sua análise em entrevistas de Marçal Aquino para a imprensa; em obras da literatura brasileira como Graciliano Ramos e Jorge Amado; críticos literários como Antonio Candido, Alfredo Bosi, Karl Erik Schollhammer; e filósofos como Jean Paul Sartre. Para tratar especificamente da violência no ambiente familiar, foi considerada a obra *Casa-Grande & Senzala: a formação da Família Brasileira sob o regime patriarcal*, escrita por Gilberto Freyre e publicada em dezembro de 1933. É a partir do trabalho de Freyre que a pesquisadora delinea a complexa rede de relacionamentos que forma a família brasileira desde sua colonização até a contemporaneidade, para então estudar a desconstrução que Marçal Aquino faz da família em sua ficção. Esse relato do impacto da violência, pautado pela

auto ironia, está presente em todo o enredo de *ERPNSLL*, bem como na obra de Marçal Aquino. Meneses afirma que “amor, paixão, dor, traição, incerteza, e finalmente a loucura alimentam a trama amorosa que se metamorfoseia de tal modo que o *caos* assume o comando” (2011, p. 24), conduzindo-os então, continua a pesquisadora, a uma “vertiginosa corrida em direção ao abismo da existência onde nada parece ser o que é. O final trágico com a morte física do marido traído e com a morte psicológica da mulher – a insanidade.” (2011, p. 24). Processos literários que, segundo a pesquisadora, demonstram que a literatura de Aquino é construída a partir da realidade, uma vez que os finais infelizes e seus dissabores carregam o leitor para uma “viagem às ruas da sua ‘amarga’ literatura” (MENESES, 2011, p. 99) através do discurso narrativo. Considerando os trabalhos acadêmicos aqui apresentados, percebemos algumas linhas de força no estudo do romance de Marçal Aquino, sendo a violência predominante. O tema aparece de várias formas: como motivador das ações, cenário, fatalidades ou como, em muitos momentos de *ERPNSLL*, cenário de vidas comprometidas com a infelicidade.

1.2 COMO LEMOS

Nossa leitura foi baseada, num primeiro momento, nos estudos teóricos e críticos referentes aos estudos literários e, a partir deles, foram incluídos os referenciais relativos aos temas violência, silêncio e melancolia. Nosso primeiro passo foi traçar um perfil de Marçal de Aquino considerando seu trabalho como escritor, jornalista e roteirista. Para tanto, referenciamos os trabalhos de pesquisadores da área de comunicação social como Cremilda Medina e Cristiane Costa para examinar as influências do trabalho jornalístico de Aquino em sua obra. Ainda nesse momento, foram consideradas as memórias de Nelson Rodrigues e o trabalho de críticos literários como Sérgio Sá. Em seguida, prosseguimos com as análises dos seguintes operadores da narrativa: enredo, personagem, foco, espaço e tempo. Alguns pressupostos teóricos foram referenciados em mais de um operador, como no caso de Antonio Candido, Massaud Moisés e Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Outros, em momentos mais

específicos, como por exemplo, Osman Lins e Gaston Bachelard no que diz respeito ao espaço; Norman Friedman em relação ao ponto de vista e Gerard Genette na análise do tempo. Para o estudo da obra, em relação à sua contemporaneidade, nos baseamos em diversos trabalhos da pesquisadora Regina Dalcastagnè. Feitas as análises, nos aprofundamos no estudo dos elementos. Os trabalhos de George Bataille – e a relação do erotismo com a violência – e dos pesquisadores Ronaldo Lima Lins e Jaime Ginzburg garantiram o suporte necessário para entender a forma como a violência é representada na obra. No que diz respeito ao silêncio, nos orientamos pelo trabalho de Eni Puccinelli Orlandi. Por fim, o trabalho do psicanalista Sigmund Freud sobre a melancolia foi o ponto de partida para o estudo desse elemento. No entanto, a forma como a melancolia se inscreve na literatura, conforme mostrada pelo escritor Moacyr Seliar e pelo pesquisador Jaime Ginzburg, deram o direcionamento determinante. Em nossas análises, reunidas no Capítulo III, demonstramos como Marçal Aquino se vale do discurso narrativo para construir uma história que em as personagens – algumas delas constantemente silenciadas – são reféns de um passado que os mantém em constante estado melancólico; da violência extrema e recorrente.

CAPÍTULO 2

MARÇAL AQUINO: ESCRITOR, ROTEIRISTA, JORNALISTA

Como dito anteriormente, Marçal Aquino não é um autor canônico, mas não pode ser tratado como desconhecido. E esse meio termo pode ser o primeiro problema deste trabalho: qual o melhor tratamento a ser dado a um autor que ainda está construindo sua obra e gradativamente conquistando seu lugar na literatura brasileira? A pesquisadora Regina Dalcastagnè explica que ao “acolhermos um autor/autora dissonante, temos de fazer um investimento –, o que tem seus custos. É um investimento simbólico diante de nossos pares” (2012, p. 10). Investimento que é alicerçado pelas pesquisas progressas e pelo histórico do autor, processos necessários nessa pesquisa para mostrar que o livro *ERPNSLL* pode ser avaliado a partir dos rígidos critérios dos estudos de literatura. No entanto, esse investimento não pressupõe que Marçal Aquino seja o grande nome dessa geração. Colocá-lo nessa posição, assim como qualquer outro autor com a obra em construção, seria depor contra os métodos científicos. Sobre isso, a pesquisadora Cristiane Costa em *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904 a 2004* afirmou que “ainda não se pode dizer com certeza quem é o grande nome, talvez nem tenha sido escrito o grande romance da geração que se firmou a partir dos anos 90” (2005, p. 301).

Escritor, jornalista e roteirista, Aquino é um operário das palavras. Foi repórter, redator e revisor no extinto *Jornal da Tarde* e n’*O Estado de S. Paulo* e, até o momento, trabalha como redator *freelancer*, publicando seus textos em vários veículos de comunicação brasileiros. Além disso, é possível ver seu nome registrado nos créditos de alguns dos mais importantes filmes produzidos pelo cinema brasileiro nos últimos anos. De acordo com o *site Internet Movie Database*², especializado em registrar informações técnicas da indústria cinematográfica, Marçal Aquino escreveu os roteiros dos filmes *Os matadores* de 1997; *Ação entre amigos*, de 1998; *O invasor*, de 2002; *Nina*, de 2004; *O cheiro do ralo*, de 2006, entre outros. Fato interessante sobre *O invasor* é que a história seguiu por um caminho diferente do habitual. O argumento criado por Aquino foi desenvolvido, primeiramente, na forma de roteiro – por ele, Beto Brant e Renato Ciasca – e só posteriormente adaptado para o gênero romanesco e então publicado.

² As informações foram encontradas no site especializado em cinema *Internet Movie Database* – IMDB, no endereço <<http://imdb.com/name/nm0032645/>>. Última consulta em 31 de outubro de 2012.

Autor premiado, Marçal Aquino recebeu, em 1991, o Prêmio V Bienal Nestlé de Literatura na categoria Conto com o livro *As fomes de setembro* e, no ano de 2000, ganhou o Prêmio Jabuti por *O amor e outros objetos pontiagudos*. Publicou ainda *Cabeça a prêmio* e *Famílias terrivelmente felizes*, ambos de 2003, além de títulos infanto-juvenis e poemas, mas foi na literatura policial – declaradamente influenciado por Rubem Fonseca – que ele se estabeleceu. Na matéria “O espectro de Rubem Fonseca está sumindo na Literatura Brasileira?” publicada inicialmente na revista *Bravo!* em setembro de 2008 e reproduzida no *Portal Literal*³, Aquino (2008) afirma que “Ele foi de fundamental importância na minha formação como escritor. Na minha opinião, qualquer autor brasileiro contemporâneo que incursionar pelo universo da narrativa policial deve algo a ele”. Precisamente por isso, *ERPNSLL* se destaca. Aquino traçou um longo e consistente caminho na literatura policial. A violência sempre esteve presente em sua prosa, mas ao contrário dos outros romances, em *ERPNSLL* a violência deixa o centro da história e se estabelece na periferia. Mudança que faz desse romance um marco na obra de Aquino.

Se pensarmos em termos de geração, Aquino inscreveu seu nome em dois momentos representativos da última década do século XX. O primeiro entre os roteiristas do chamado Cinema de Retomada e o segundo entre os escritores reunidos por Nelson Oliveira na antologia *Geração 90: manuscritos de computador* (2007). Ele explica que essa é a “primeira geração de escritores cuja infância foi bombardeada pelo veículo de comunicação mais agressivo do planeta: a televisão.” (2007, p. 09) e que essa influência é perceptível nos textos desses escritores.

Se o leitor procurar com cuidado vai encontrar no imaginário dessa moçada, e conseqüentemente nos seus textos, pinceladas rupestres aplicadas pela tela da tevê: cenas de Vila Sésamo, Jornadas nas estrelas, Os três Patetas, Repórter Esso e Beto Rockefeller, recortadas, rasuradas, recicladas. (2007, p. 09).

Referências à televisão são muito presentes no texto de Aquino, mas em *ERPNSLL*, a influência aparece de outras maneiras. O texto é imagético e as frases são curtas e diretas, em alguns momentos lembrando a oralidade de roteiros

³ A matéria foi reproduzida no *Portal Literal*. Disponível em: <http://literal.com.br/acervodoportal/o-espectro-de-rubem-fonseca-esta-sumindo-da-literatura-brasileira-1693/>. Última consulta em 25 de março de 2013.

cinematográficos ou televisivos, em outros, a objetividade do texto jornalístico. Há todo tipo de referência no romance *ERPNSLL*, no entanto, elas são mais sofisticadas, muitas vezes, indicando o estrato social das personagens e distanciando-as umas das outras. Por exemplo, sobre o padrasto de Lavínia, “mulato rude e trabalhador” (AQUINO, 2005, p. 118), o aparelho de televisão foi usado como um indicativo de sua personalidade. Ao dizer que “Ele passava a maior parte do tempo vendo televisão na sala ou trancado no quarto com a mãe.” (AQUINO, 2005, p. 118), o narrador nos mostra que se trata de um homem distante e alheio à interação social que não seja sexual. Em outro momento do texto literário, há novamente a citação do aparelho de televisão para mostrar diretrizes das personagens. “À noite, Ernani se recolhia ao seu quarto no hotel. Desligava a TV assim que terminavam os noticiários – achava apelativa a programação de todos os canais – e depois lia até pegar no sono.” (AQUINO, 2005, p. 83). Ernani é um viúvo, advogado, funcionário público aposentado e pastor evangélico. Portanto, o ato de assistir a programação televisiva pode ser lido, neste caso específico, como uma diferenciação entre esses homens e a classe social que eles pertencem. Além dessas evidências, existem as referências aos clássicos da literatura universal e brasileira, música erudita e filmes europeus, sempre citados por Cauby. Ao falar da adolescência de Lavínia (período em que ela se descobre sexualmente e paralelamente passa a ser assediada pelo padrasto), por exemplo, Cauby se refere a esse período como “seus dias de Lolita” (AQUINO, 2005, p. 119), numa clara citação do romance de Vladimir Nabokov, publicado em 1958, que narra a paixão do professor de francês Humbert Humbert por sua enteada de doze anos, Dolores Haze, a quem ele apelidou de Lolita.

A influência de outros meios não aparece apenas nas obras publicadas por Aquino, mas também, e talvez especialmente, em sua capacidade de trabalhar a palavra em diversos suportes. Exemplo disso é que Aquino também trabalhou na adaptação de *ERPNSLL* para o cinema, lançado em 2012. A mobilidade de meios não é privilégio dele, mas sim uma constante de sua geração. Oliveira, ao falar sobre os contistas reunidos em sua antologia, afirma que o texto de Aquino e Fernando Bonassi são marcados por uma “economia cinematográfica” (2007, p. 11): frases curtas e rápidas. Paulo Emílio Salles Gomes, em “A personagem cinematográfica”, afirma que podemos “definir o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado” (2002, p. 106), uma vez que o “cinema seria pois uma simbiose entre teatro e romance” (2002, p. 106),

já que ambos, conforme apontado por Décio de Almeida Prado em “A personagem no Teatro”. “narram uma história, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a certo número de pessoas.” (2002, p. 83). Dessa forma, é preciso considerar que a construção dessas narrativas foi influenciada por inúmeras manifestações artísticas e que se trata de uma constante quando olhamos para os escritores da literatura brasileira contemporânea. Por exemplo, assim como Aquino, Bonassi é escritor, roteirista e jornalista. Vale lembrar ainda que Fernando Bonassi trabalhou com Aquino no roteiro de *Os matadores*.

A pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”, realizada a partir do segundo semestre de 2003 e coordenada pela pesquisadora Regina Dalcastagnè da Universidade de Brasília (UNB), mostra que o perfil do escritor brasileiro contemporâneo é de um “homem, branco, aproximando-se ou já entrando na meia-idade, com diploma superior, morando no eixo Rio - São Paulo.” (2005, p. 33). A descrição é praticamente um retrato falado de Aquino. Se somarmos a isso o fato de que ele atua como jornalista e roteirista, poderíamos dizer que ele sintetiza o perfil do escritor contemporâneo brasileiro. A maioria desses autores exerce funções ligadas à produção de discurso, em especial, na imprensa e nas universidades, conforme podemos ver na tabela referente à pesquisa⁴.

Jornalista	60	36,4%
Professor universitário	27	16,4%
Escritor	22	13,3%
Tradutor	16	9,7%
Roteirista	14	8,5%
Outros	42	25,5%

O *corpus* da pesquisa incluiu 165 autores e, de acordo com os critérios, os entrevistados poderiam marcar respostas múltiplas sobre as funções desempenhadas. Essa medida tornou possível considerar que a “fonte de renda não se resume às obras ficcionais, incluindo também a redação de ‘orelhas’, apresentação de coletâneas e outros textos sob encomenda, bem como, a presença em eventos de circuitos culturais” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 32), mostrando que existe um processo de

⁴ Fonte da **Tabela 2: Profissão dos autores**: ela integra a pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo” e foi publicada como parte do artigo “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”, de autoria de Regina Dalcastagnè (2005, p. 32).

profissionalização do escritor. Em *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido explica que, considerando a literatura brasileira, somente ao fim do século XVIII foi possível “avaliar como se esboçam os elementos característicos do público e da posição social do escritor” (1976, p. 78). Até então, “o escritor não existia enquanto papel social definido; vicejava como atividade marginal de outras, mais requeridas pela sociedade pouco diferenciada: sacerdote, jurista, administrador.” (1976, p.78), ou seja, o ofício da escrita era exercido na informalidade e a remuneração variava de acordo com o local e a época. A profissionalização é, aponta Candido, “tendência no mundo moderno, mas não fator essencial para estruturar um grupo de escritores”. (1976, p.75).

Contudo, precisamos reconhecer que o acúmulo de funções não é necessariamente uma novidade. Machado de Assis, Olavo Bilac, Nelson Rodrigues e Gilberto Freyre são alguns poucos exemplos de uma longa lista de escritores que exerceram a função de jornalista enquanto escreviam. De fato, o excesso de trabalho na imprensa foi apontado por alguns escritores como um problema para a produção de textos literários. Em carta de 29 de setembro de 1928, o poeta Manuel Bandeira confidencia ao amigo Mário de Andrade sua insatisfação e cansaço com o trabalho jornalístico: “– Ai, que fadiga! Com essa coisa de escrever um artigo por semana para *A Província* e uma coisa ou outra para a *Ilustração* e *Para Todos* fico pregado. Só faço isso porque pagam bem.” (MORAES (Org.), 2000, 407). E completa: “Escrevo o diabo do artigo e num instante a outra semana chega!” (Moraes (Org.), 2000, 407). A dupla jornada também foi duramente critica pelo escritor João Antonio:

Nem pode haver ocupação mais provinciana. Os redatores gostariam de ser intelectuais em letras, fortes pensadores, como julgam ser os lá de fora: um Malraux, um Camus, um Sartre. Os repórteres, alguém parecido com Jack London ou Hemingway, que julgam terem vivido grandezas aventureiras. Os diagramadores adorariam chegar a artistas plásticos, famosos e ricos, além de disputados. Já os fotógrafos sonham com Buñuel e Bergman. Todos. (*in* COSTA, 2005, p. 150).

Extremamente crítico em relação aos colegas de redação, João Antônio não fez diferente. Publicou livros e frequentou redações. A relação entre essas funções – estamos pensando na função de jornalista e escritor especificamente – é tão antiga que foi narrada por Honoré de Balzac em *Ilusões Perdidas*. Escrito no século XIX, o romance narra a vida de um poeta que tenta escrever literatura enquanto trabalha na imprensa diária. Não por acaso, o livro acabou se tornando uma espécie de guia do

escritor-jornalista, do profissional que segue dividido entre dinheiro e arte. Ou simplesmente envolvidos pela literatura. Jornalismo e literatura sempre mantiveram relações muito próximas e não são poucos os pesquisadores que estudaram as fronteiras entre esses gêneros. E as formas como elas se influenciaram mutuamente.

Todos sabem – para dar mais um exemplo – a influência decisiva do jornal sobre a literatura, criando gêneros novos como a chamada crônica, ou modificando outros já existentes, como o romance. Com a invenção do folhetim romanesco por Gustave Planche na França, no decênio de 1820, houve uma alteração não só nos personagens, mas no estilo e na técnica narrativa. É o clássico “romance de folhetim”, com linguagem acessível, temas vibrantes, suspensões para nutrir a expectativa, diálogo abundante com réplicas breves. (CANDIDO, 1976, p. 33).

A influência do jornal sobre o romance, apontada como decisiva por Candido, não pode ser considerada novidade, nem na literatura brasileira, muito menos se considerarmos a literatura universal. De fato, os estudos sobre a formação e ascensão do gênero romance apontam essa relação, ainda que existam muitas perguntas a serem respondidas. Ian Watt, em *A ascensão do romance*, de 1957, questiona se “o romance é uma forma literária nova?” (2010, p. 09) e afirma que tanto o jornal quanto o romance “estimulam um tipo de hábito de leitura rápida, desatenta, quase inconsciente” (2010, p. 51), gerando uma espécie de satisfação fácil. A opção pela prosa em detrimento da poesia se deve a uma questão econômica: os escritores recebiam por página escrita e a prosa, mais fácil de ser produzida, garantia o aumento dos seus rendimentos e da sua popularidade junto ao público leitor. Contudo, é o único relato que mostra o dinheiro interferindo diretamente no texto. Cristiane Costa conta que o hábito de Ernest Hemingway de cortar palavras foi aprimorado na prática jornalística, o que era contraditório, afinal ele era remunerado de acordo com a quantidade de palavras escritas. “Na verdade, a economia de palavras se devia ao alto custo de transmissão da mensagem. Por isso, era comum os jornalistas omitirem preposições, artigos e adjetivos de seus telegramas, secando-os ao máximo.” (2005, p. 102).

Adaptar-se aos novos meios de comunicação não é exclusividade dos autores contemporâneos. Embora esse não seja o foco principal do trabalho – investigar as fronteiras de gênero e forma na narrativa de Marçal Aquino – não podemos ignorar esses fatos, uma vez que eles direcionaram seus vários ofícios, afinal, o romance

influenciou “poderosamente, quase um século depois, sobre a nova arte do cinema, que se difundiu em grande parte, na fase muda, graças aos seriados, que obedeciam mais ou menos aos mesmos princípios, ajustados à tela.” (CANDIDO, 1976, p. 36).

É possível dizer que a relação entre literatura e jornalismo tenha se estreitado, ainda mais, na década de 1960, com o nascimento do Novo Jornalismo nos Estados Unidos. Assim como o surgimento do romance, estudiosos das áreas de comunicação e jornalismo se dedicam a estudar esse período e o seu impacto sobre a imprensa e a literatura. Em *A turma que não escrevia direito*, de 2005, Marc Weingarten narra o nascimento desse novo gênero jornalístico e explica que “se trata de um jornalismo que se lê como ficção e que soa como a verdade do fato relatado” (2010, p. 16). Aos fatos das notícias somavam-se técnicas literárias. Uma reportagem não era mais o relato frio dos acontecimentos, mas o perfil de um fato, de uma pessoa, de um lugar, de uma época. A partir desse momento e graças a jornalistas como Gay Talese, Tom Wolfe ou Hunter S. Thompson, a reportagem passou a ser vista como uma peça de literatura. Algumas eram publicadas na íntegra nos jornais e revistas, enquanto outras seguiam o estilo do folhetim e eram publicadas por capítulos. No entanto, a distinção entre as funções do jornalista e do escritor se distinguia pela missão de “narrar o acontecimento” (COSTA, 2005, p. 209). Diferença de postura que não gerava conflitos. Em *Povo e personagem*, a pesquisadora Cremilda Medina afirma que o

artista e o comunicador convivem muito bem, até na mesma pessoa, mas na hora de assumir seu papel de escritor ou de trabalharem uma redação jornalística, são dois autores diferentes. Basta entrevistar um escritor jornalista, um escritor-publicitário, um escritor-relações públicas, um escritor-editor que, de pronto, eles próprios pontuam a diferença. Nem mesmo um repórter especial, um autor de um texto interpretativo ou opinativo (um crítico, por exemplo) esquecem seus papéis, configurados dentro da indústria cultural ou da comunicação social. (1996, p. 213).

Considerando o trecho acima, diríamos que comunicador e artista convivem extremamente bem e essa convivência possui fronteiras claras e distintas, com instrumentais próprios que são acionados de acordo com cada necessidade. Essa clareza existe, sobretudo, na consciência desses profissionais e na forma como eles realizam suas funções, seja em textos informativos, objetivos, opinativos, poemas ou prosa de ficção. O que não muda é o olhar, a forma de perceber o mundo, muitas vezes, moldada

pelo jornalismo e a necessidade de percepção do que nem sempre é óbvio. Cremilda Medina explica que “o ato jornalístico exige um olhar sutil e indiscreto do leitor cultural; uma visão complexa apta a recolher a polifonia e a polissemia do contexto sócio-cultural” (1996, p. 33). Tanto quanto na literatura, o jornalismo exige sensibilidade para traduzir aos leitores todas as nuances e camadas da história que está sendo contada. No exercício do jornalismo, a matéria prima permanece sendo a notícia –narrada com precisão – continua sendo o objeto mais valioso. Assim como na literatura, o jornalismo possui procedimentos legítimos (e próprios) de criação que não se assemelham às outras áreas. No entanto, assim como a literatura, mostra-se receptivo para receber e absorver influências. Isso acontece porque, conforme explicado por Medina, “jornalista e escritor se veem desafiados pelo esforço criador” (1996, p. 214). Mesmo esforço ao qual o roteirista e o crítico, por exemplo, são desafiados no exercício de suas funções. E, por mais que se queira, não é possível que o esforço seja ignorado, da mesma forma, como é preciso considerar que “a palavra jornalística é, em geral, empobrecedora perante o real imediato. A palavra literária é, nas obras logradas, reveladora de vivências profundas” (MEDINA, 1996, p. 214). É necessário considerar ainda que assim como existem pontos de aproximação entre esses gêneros, há pontos de distinção que não podem ser ignorados. Ainda que haja indícios, influências e referências da literatura no jornalismo e do jornalismo na literatura é preciso reconhecer que cada qual possui sua própria esfera de existência, com suas semelhanças e, sobretudo, diferenças que residem, essencialmente, na ficção. O leitor de romance espera que o escritor lhe entregue uma prosa de ficção, expectativa que não será preenchida durante a leitura de um jornal, por exemplo. No entanto, a forma como essa notícia será narrada pode conter elementos do discurso literário, tal como aconteceu no Novo Jornalismo. Fato é que, assim como aconteceu nos Estados Unidos, as redações brasileiras estavam repletas de escritores-jornalistas, que exerciam simultaneamente ambas as funções. E não estamos falando apenas de correspondentes ou cronistas, mas daqueles que vivenciaram essa experiência intensamente.

Nesse caso, talvez não haja exemplo mais apropriado – e consolidado – da influência mútua entre vários gêneros que Nelson Rodrigues. Jornalista, escritor e dramaturgo, ele começou a trabalhar na redação do jornal *A manhã*, que pertencia ao próprio pai, com pouco mais de 13 anos. Para começar na função, ele comprou calças

compridas para garantir que fosse mais respeitado pelos colegas mais velhos e pediu para começar a produzir matérias na editoria de polícia. Ruy Castro, em *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*, de 1996, conta que segundo Nelson, “com um ano de ‘*métier*’ o repórter de polícia adquiria uma experiência de Balzac” (*apud* CASTRO, 1996, p. 47). O trabalho diário do repórter de polícia era, basicamente, narrar crimes que em sua maioria “envolviam paixão e vingança” (1996, p. 47), temas recorrentes nas peças, contos, romances e folhetins escritos por ele e, que fizeram sua história. “Maridos matavam mulheres por uma simples suspeita, sogras envenenavam genros porque estes não lhes tinham dado bom dia aquela manhã e casais de namorados faziam pactos de morte como se estivessem marcando um encontro” (CASTRO, 1996, p. 47). Como negar essa influência? A breve descrição dos crimes narrados por Nelson Rodrigues em seus anos de jornalismo se parecem com um sumário de sua obra. Influência que foi relatada por ele em suas memórias.

Vocês que não conhecem os subterrâneos de jornal, não imaginam como uma redação é povoada de seres misteriosíssimos. Procurem visualizar uma paisagem submarina. Há peixes azuis, escamas cintilantes, águas jamais sonhadas. De vez em quando, sai de uma caverna um monstro de movimentos lerdos, pacientes, etc. E passa um peixe sem olhos, que emana luz própria. Eis o que eu queria dizer: - quando entrei pela primeira vez, numa redação, acabava de fazer dez anos. Com a trágica inocência das calças curtas, tive a sensação de que entrava numa outra realidade. As pessoas, as mesas, as cadeiras e, até, as palavras tinham um halo intenso e lívido. Era, sim, uma paisagem tão fascinante e espectral como redatores, mesas, cadeiras e contínuos fossem também submarinos. Com o tempo, houve uma progressiva acomodação óptica entre mim e os vários jornais que trabalhei. E as coisas passaram a ter a luz exata. Sempre restou em mim, porém, um mínimo do deslumbramento inicial. Até hoje, os seres da redação ainda me parecem de um certo dramatismo e têm não sei que toque alucinatório. [...] Nós, de jornal, também estamos meio-tom acima da rígida normalidade. (RODRIGUES, 2008, p. 612).

A importância do jornalismo e do jornal na vida e obra de Nelson Rodrigues é notória. A leitura do trecho acima demonstra que o fazer jornalístico não apenas influenciou o que e como ele escrevia, mas também quem ele era, a formação de sua personalidade e, principalmente, como ele se via. Ao se descrever como um ser de redação que está meio-tom acima da normalidade, Nelson Rodrigues, ilustra e, talvez justifique, a forma como ele se relaciona com o mundo, suas hipérboles. É evidente a forma como ele coloca os jornalistas e, conseqüentemente a si mesmo, como criaturas

submarinas. Seres que vivem à parte do mundo, numa realidade abaixo e fora do alcance das pessoas, mas que quando vistas despertam curiosidade por suas bizarrices. Um novo mundo de criaturas díspares. Mundo que, de alguma forma, estava por ser abalado. A aplicação de técnicas próprias que baniram a subjetividade das páginas do jornal, a partir da década de 1950, transformou o jornal. Foi quando iniciou o processo de substituição da “influência francesa, prolixa e opinativa, pela americana, concisa e objetiva” (COSTA, 2005, p. 124). Não havia mais espaço para licenças poéticas. A ordem do dia era: textos diretos, objetivos e neutros. Mudança que não foi bem vista por Nelson Rodrigues, que considerou a objetividade uma doença. “Na velha imprensa, as manchetes choravam com o leitor” (2008, p. 96) e a partir de então, explicou que os “jornais foram atacados de uma doença grave: – a objetividade. Daí para o idiota da objetividade seria um passo.” (2008, p. 95), o que ele chamou de “desumanização da manchete” (2008, p.96), uma vez que o “repórter mente pouco, mente cada vez menos” (2008, p. 274) o que teria deixado a reportagem de polícia “mais árida do que uma paisagem lunar” (2008, p. 274). Essa neutralidade, com o passar dos anos se tornou o grande objetivo da profissão: informar apresentando somente os fatos. O espaço da subjetividade se tornou restrito às crônicas, críticas e editoriais.

A partir da década de 1980 chegamos ao que Cremilda Medina chama de jornalismo do autor, que seria uma “forma híbrida de certas liberdades fundamentadas e um amplo espectro de informações investigadas trazem a marca individualizada de quem produz a narrativa” (1996, p. 217), permitindo a identificação de quem o escreveu por meio do estilo ou da voz de quem a escreveu. A pesquisadora afirma que se analisarmos um texto desse período, “seja uma peça de 80 a 100 linhas, seja um livro de grande reportagem, certamente será difícil distinguir literatura e jornalismo. Principalmente se, para confronto, escolhermos um romance da atualidade” (MEDINA, 1996, p. 217). Assim como ocorreu na literatura contemporânea e na indústria cinematográfica, conforme relatado no início desse capítulo, a década de 1990 foi de extrema importância para o jornalismo brasileiro. Nesse período, conforme narrado por Cristiane Costa, a prática da profissão foi influenciada pela popularização das faculdades de comunicação social, o que fez com que o jornalismo deixasse de ser exercida por egressos dos cursos como medicina, direito ou por profissionais sem formação teórica. A partir de então, o jornalismo passou a ser exercido por pessoas que

foram treinadas “desde o início para o exercício de um modelo específico de texto” (COSTA, 2005, p. 173). Isso é um indício consistente de que a maioria dos escritores jornalistas da literatura brasileira contemporânea seja egressa de faculdades de jornalismo, “fator que certamente contribui para fazer com que a ficção se transforme no principal espaço da subjetividade e liberdade formal” (COSTA, 2005, p. 173).

Após décadas de repressão e de censura, resultado da ditadura militar que se iniciou com o golpe militar em 31 de março de 1964 e se arrastou até 15 de março de 1985, os jornais puderam, enfim, abrir suas páginas às experimentações linguísticas, dilatando os limites da linguagem e, conseqüentemente, do jornalismo, aproximando-o novamente da literatura e, conseqüentemente, do ideal jornalístico apontado por Nelson Rodrigues. Cristiane Costa afirma que ao escolher o jornalismo como profissão, muitos escritores consideram que ele estaria mais próximo da vida real, objeto primordial da literatura. Além disso, é importante considerar que a liberdade experimentada por essa geração vai além da liberdade de expressão, mas de reflexão sobre o mundo real. Para o escritor e jornalista Arthur Dapieve trata-se de “liberdade de expressão. Não apenas de pensamentos, mas também de sentimentos” (*in* COSTA, 2005, p.174). Já para Marçal Aquino, a influência do jornalismo pode ser percebida de diversas formas na sua ficção, bem como, em seu processo de criação.

Pessoalmente, acho que o jornalismo me ajudou no que diz respeito a uma certa depuração da linguagem. Prezo o texto curto, incisivo, direto, sem floreios – o velho Graça tem altar aqui em casa. O jornalismo obriga à concisão. Foi benéfico. Mesmo na fase maravilhosa do *Jornal da Tarde*, quando ousadias eram admitidas (escrevi reportagens em que apareciam diálogos e usei até travessão como índice de fala), havia a preocupação com o texto enxuto. É possível, porém que o escritor dado a barroquismos se sinta tolhido por essa exigência do jornalismo. A esse só resta comentar que pratique a literatura opulenta na qual acredita (longe da qual é mantido em seu cotidiano profissional) até mesmo como uma vingança contra a magreza do texto jornalístico. (AQUINO *in* COSTA, 2005, p. 181).

O texto curto, incisivo, direto e sem floreios – como citado por ele acima – é uma descrição ideal dos textos literários escritos por Aquino. Exemplos de objetividade e clareza do discurso em *ERPNSLL* são inúmeros, assim como os diálogos marcados pela oralidade e as descrições que privilegiam a construção de imagens e a marcação das personagens em cena. Frequentemente, ele cruza as fronteiras entre os gêneros. Tomemos como exemplo o roteiro do filme *O invasor*. “IVAN pega o telefone e liga

para GILBERTO, que está em outra sala na empresa. Enquanto isso ANÍSIO, na maior calma, examina uma pintura que decora a parede e depois senta-se na cadeira em frente à mesa de IVAN.” (AQUINO, 2002, p. 179). Em *ERPNSLL*, a construção das cenas é feita de maneira similar quando consideramos o léxico. “Dona Jane o conduz para o interior da casa. Ele me examina uma última vez antes de entrar. Um olhar neutro. Não tem como saber que estou um pouco frustrado.” (AQUINO, 2005, p. 20). A descrição continua. “A luz na varanda pisca uma, duas vezes. Alguém ligou o chuveiro. O careca resmunga.” (AQUINO, 2005, p.20). Frases curtas, objetivas e privilegiando a ação. No roteiro temos três personagens, quatro ações indicadas pelos verbos (pegar, ligar, examinar e sentar) e dois espaços distintos (a sala onde estão Ivan e Anísio e a sala onde está Gilberto). Se seguirmos o mesmo padrão de análise da descrição romanesca percebemos que a construção do discurso é similar. Quatro personagens (um homem não nomeado, o narrador-personagem Cauby, Dona Jane e o careca) que estão reunidos na varanda da pensão, refletindo sobre suas condições, suas misérias pessoais. Os diálogos e as descrições indicam um visível flerte com a precisão jornalística.

Outro ponto relevante da fala de Aquino é sobre o “velho Graça”. Graciliano Ramos trabalhou em redações jornalísticas na função de copidesque, profissional responsável pela edição dos textos, pelo corte no excesso. A função que Nelson Rodrigues, entusiasta dos excessos, considerou o responsável pelo desaparecimento da emoção e pelo “impessoal tom informativo” (2008, p.95). Contudo, é relevante considerar que Aquino acredita que a influência do jornalismo está mais evidente na linguagem e na temática, não tanto na estrutura do discurso.

O jornalismo influenciou de diversas maneiras minha ficção. Mais na linguagem e na temática, menos na estrutura. Como já disse, o universo e os personagens do jornalismo policial passaram a me interessar como escritor a partir do meu contato como jornalista. Procuro escrever num registro muito próximo ao real. Daí que os personagens do dia-a-dia e, em igual medida, sua fala me fascinam e intrigam. E me fazem escrever. O exercício do jornalismo me ensinou a olhar, a observar. Sou um escritor que anda pelas ruas atento ao inusitado que o humano produz de modo incessante. Aprendi isso no dia-a-dia de jornalista. (AQUINO *apud* COSTA, 2005, p. 180).

Frases curtas, pontuais e sem adjetivações são marcas estilísticas do texto jornalístico. Observando como o autor avalia seu processo criativo e elenca os níveis em que sua produção é influenciada pelo fazer jornalístico, temos uma dimensão real do

alcance que esses gêneros têm um sobre o outro. Rotina é uma palavra com significado diferente quando pensamos no ofício do jornalista. Ela se aplica à série de ações que quando realizadas resultam na divulgação da notícia. Há a reunião de pauta, as entrevistas, a checagem das informações, a elaboração da notícia, considerando as técnicas específicas do veículo e a publicação. Há um método de produção, muitas vezes exaustivo e massacrante, que se torna pequeno diante do contato com histórias das mais diversas naturezas. E talvez seja essa a beleza da rotina jornalística. Permitir o contato com histórias que, não raro, desafiam o senso comum e desafiam nosso senso de realidade. Aquino admite que o contato e a observação com essa realidade é muitas vezes a matéria-prima de sua literatura. Contudo, veículos de comunicação que publicavam peças jornalísticas que se apropriavam de técnicas literárias (por exemplo, o travessão como índice de fala) e da metáfora por meio da analogia se tornaram cada vez mais raros. O crescente número de profissionais, o alto custo de manutenção do jornalismo diário e as crises econômicas e sociais enfrentadas no período afetaram o trabalho cotidiano, reduzindo a quantidade de matérias investigativas e de fôlego, fazendo com que o trabalho ordinário das redações jornalísticas ficasse cada vez mais objetivo. Para os autores contemporâneos, “a literatura não é mais sinônimo de liberdade de pensamento, mas, sim, de experimentação formal e reflexão sobre o real.” (COSTA, 2005, p.174), uma vez que inovar na construção do discurso jornalístico ou crítico seja feito basicamente a partir de fórmulas de produção de texto. O fechamento do *Jornal da Tarde* em 2012, após 46 anos de sua fundação, motivado por questões financeiras, mostra que o espaço jornalístico como local de apropriação da literatura está reduzido. Para Costa, esse momento, mais precisamente a virada do século, marca um novo processo para os autores brasileiros contemporâneos. As relações trabalhistas na imprensa estão cada vez mais problemáticas “enquanto o escritor se profissionaliza” (COSTA, 2005, p. 189), trabalhando de inúmeras formas para o mercado editorial, como “tradutor, adaptador, revisor, *ghost writer*, parecerista etc” (COSTA, 2005, p. 189). Após tantas mudanças sociais ou culturais é natural que existam reflexos.

Em *ERPNSLL* podemos perceber essas tintas em muitas das personagens. A história de Lavínia, por exemplo, parece mais uma entre tantas outras notícias publicadas nas páginas policiais. Filha de pais alcoólatras, a menina cresceu em meio à fome e à vergonha de frequentar as filas de distribuição de sopa em companhia da avó

idosa que sustentava a casa com o salário mínimo que recebia como pensão. O pai saiu de casa e morreu sem que a família soubesse, a mãe se casou com um homem que conheceu nas reuniões dos Alcoólicos Anônimos. A avó morre, os irmãos passam a cometer crimes, a mãe volta a beber e o padrasto passa a abusar sexualmente de Lavínia. Ela foge de casa, vai viver nas ruas, começa a beber, usar drogas e, por fim, a se prostituir. A partir desse sumário percebemos que a história de Lavínia não é muito diferente de milhões de outras tantas que frequentam o noticiário diário. Desventuras que, possivelmente, tenham sido colhidas no período em que Aquino, assim como Luiz Ruffato, trabalhou com o “*hard news*, com eventuais passagens pelas editorias de Polícia e Geral” (COSTA, 2005, p. 167) enquanto a maioria de seus colegas de profissão se encaminhara para as editorias ligadas às atividades culturais. Nesse aspecto, o que torna especial a história de Lavínia é a forma como Aquino conta essa história.

Sérgio de Sá, em ensaio publicado inicialmente no suplemento “Pensar” do jornal Correio Braziliense entre maio de 2003 e agosto de 2007 e reproduzido no livro *A reinvenção do escritor – Literatura e mass media*, de 2010, afirma que o desafio de Marçal Aquino era escrever uma história de amor e que a partir de sua experiência jornalística, ele compreendeu que “o texto não precisa ser derramado. Se for preciso cortar na carne, corte. Na veia. Além disso, aprendeu com o cinema a dar um contorno claro a cada cena” (2010, p. 226), Sá vai além e afirma que o mais impressionante, no contexto técnico, “é a naturalidade com que as cenas se cruzam, sem qualquer separação visual na página, para superpor pelo menos três tempos diferentes na narrativa.” (2010, p. 227), histórias que, em muitos momentos, dizem respeito à vida pregressa de personagens diferentes. Não raro, os conflitos de uma determinada história servem de trampolim para outra e então para uma terceira. Para o crítico, o mérito da obra está condensado na criação das personagens, um “desfile de tipos inesquecíveis, principais ou secundários” (SÁ, 2010, p.227) formado por um “pastor, um pistoleiro, um pedófilo, um investigador da polícia, uma dona de pensão, um *voyeur*, um colunista social, um menino que deseja ser escritor” (SÁ, 2010, p. 227), além de, continua ele, “um ex bancário e sua melancólica história paralela de amor perdido pela companheira de trabalho. Sem falar na mãe alcoólatra e no padrasto bolinador. Seres estranhos, muito estranhos.” (SÁ, 2010, p. 227). Todos esses personagens, reduzidos a uma única e definidora característica são a representação da realidade percebida por Aquino durante

o exercício do jornalismo, como dito por ele anteriormente. Essa percepção, que Cremilda Medina chama de leitura cultural, é a leitura que “partir das relações entre literatura e realidade [...] recepciona o romance sobre o fundo real, o que possibilita, dialeticamente, estudar a realidade sobre o fundo do romance.” (1996, p. 29). Ou seja, por meio da leitura cultural que o jornalista, no caso Marçal Aquino, faz da realidade, podemos estudar a representação da realidade na literatura por meio da leitura da realidade pelos olhos de um escritor jornalista. Esse excesso de funções, por assim dizer, é algo considerado produtivo, bem visto e até esperado na literatura se considerarmos as palavras de Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*, quando ele aborda a multiplicidade do autor contemporâneo.

A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além das possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função. No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo. (1990, p. 127).

Escritor, jornalista, roteirista de cinema, roteirista de televisão, dramaturgo, redator, revisor. Todas as funções desempenhadas por Aquino mostram que ele não estaria, de acordo com a definição de Calvino, limitado a uma única atividade e que essa “excessiva ambição de propósitos”, como definido por ele, reflete positivamente em sua obra, o que, de fato, acreditamos acontecer. Essas experiências, somadas à sua vocação, permitiram que ele construísse um romance com histórias que não apenas se cruzam, mas que se explicam, se ilustram e se complementam, mostrando que ao escrever *ERPNSLL* Aquino conseguiu construir o texto literário unindo as técnicas desses profissionais e preservando as especificidades do texto literário. Ou simplesmente, porque, como dito por Antonio Candido, “escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos.” (1976, p. 76).

Ainda sobre os impactos da multiplicidade, Calvino explica que “alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade” (1990, p. 138), mas que isso não seria possível, já

que aconteceria o oposto considerando que “quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações?” (1990, p. 138). Portanto, como distanciar o gênero jornalístico do gênero literário, quando pensamos no romance *ERPNSLL*, se o próprio autor admite essa proximidade? Contudo, assim como o autor separa em si as funções a serem exercidas nos momentos propícios, temos em nosso horizonte que por mais que o jornalismo e a literatura estejam próximos, há entre eles diferenças evidentes que não podem ser esquecidas. Assim como um “jornalista tem sempre presente uma preocupação – ser preciso. Disso decorre, em grande parte, a credibilidade da notícia. A indefinição poderá ser a grande virtude de um texto literário.” (MEDINA, 1996, p. 213). Talvez, por isso, Calvino tenha dito que ao imaginar futuras produções literárias, ele gostaria que fosse “uma literatura que tome para si o gosto da ordem intelectual e da exatidão, a inteligência da poesia juntamente com a da ciência e da filosofia.” (1990, p. 133). Em resumo, uma literatura mais abrangente às outras disciplinas e ciências.

Cremilda Medina afirma que “a crítica deve se adequar ao objeto, se situar conforme o ângulo do autor, sua posição deve ser de extremo respeito pela integridade de criação.” (1996, p. 29). E, exatamente por isso, neste trabalho nos ocupamos do texto produzido por Marçal Aquino na condição de escritor, mas sem desconsiderar suas outras funções e, conseqüentemente, as possíveis influências encontradas no texto. Fechar os olhos para isso seria, no mínimo, improdutivo e resultaria numa análise incompleta. Cristiane Costa explica que entre as décadas de 1960 e 1980, o jornalista deixa de ser um coadjuvante na literatura e passa a protagonizar a narrativa brasileira contemporânea. Considerando que o narrador de *ERPNSLL* é um fotógrafo com experiência em grandes redações e que é mantido financeiramente por uma agência francesa para a produção de um livro fotográfico; o confidente de Cauby é o editor de um jornal local e, que o grande conflito da história é exposto nas páginas desse mesmo periódico. Como ignorar o jornalismo e suas ligações com a literatura diante de uma personagem assim? Como ignorar a experiência do autor diante destes fatos? Não consideramos isso possível, pois assim como Italo Calvino, acreditamos que “cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.” (1990, p. 138).

O escritor jornalista Sérgio Alcides apresenta uma possível explicação para essa tendência. De acordo com ele, “o jornalista é, então, um ótimo conhecedor de outros jornalistas.” (*apud* COSTA, 2005, p.188). Assim como Nelson Rodrigues os viu como criaturas submarinas, a visão do jornalista também é passível de distorção, uma vez que todas as outras pessoas, que exercem outras funções, todo “mundo fora dela desaparece debaixo de uma curiosa instrumentalização profissional (o mundo e os outros só existem enquanto objeto de ‘pauta’”, (*in* COSTA, 2005, p.188). Ou seja, outros indivíduos existem para alimentar os textos jornalísticos. Para a literatura, que exige maior reflexão, o escritor considera o jornalista como uma boa personagem. De certa maneira, em si mesmo. Por fim, guiaremos a leitura crítica do romance a partir da análise dos operadores da narrativa, ou seja, instrumentais próprios das letras e dos estudos da literatura. Ela é o foco desse trabalho e, ao que parece, o foco da vida de Marçal Aquino. “Mas que vida?” (*apud* Costa, 2005, p.166), pergunta Aquino para responder em seguida: “A nossa andou tão misturada com essa coisa da literatura que é impossível concebê-la de outra forma. E mesmo os que abandonam o barco continuam sonhando com o mar.” (*apud* COSTA, 2005, p.166). E é dessa vida e desse mar que nos ocuparemos agora.

CAPÍTULO 3

OPERADORES DA NARRATIVA

3.1 ENREDO

ERPNSLL é o terceiro romance publicado de Marçal Aquino. Lançado em 2005, a história do triângulo amoroso formado por Cauby, Lavínia e Ernani foi adaptada, pelo próprio autor, para o cinema e o filme homônimo lançado em 2012. O romance se destaca do conjunto da obra de Aquino por ser o primeiro romance focado numa história de amor e, mesmo carregado de violência, não integra a escola de romance policial que o autor vinha seguindo até então. O enredo de *ERPNSLL* é constituído de várias tramas que, em diferentes momentos, servem de escada umas às outras e, mesmo flertando com o jornalismo e o cinema, trata-se de um romance enquanto gênero narrativo. Em *ERPNSLL* é relatada a história do relacionamento do fotógrafo Cauby com a ex-prostituta e agora dona-de-casa Lavínia, casada com o pastor evangélico Ernani. Os acontecimentos se passam numa cidade inominada no interior do Pará que vive um momento de crescimento, da economia e da violência, provocado pela retomada das atividades do garimpo.

Conforme o projeto estético de Marçal Aquino, a violência ocupa um espaço privilegiado no discurso narrativo e está impregnada nos operadores da narrativa, em especial, no espaço e nas personagens. Fazendo uma momentânea análise, podemos dizer que *ERPNSLL* é um romance que aborda, essencialmente, o amor e os prejuízos que ele causa aos envolvidos. Todos imersos em silêncio, violência e melancolia. Temas que não são, e não podem ser vistos, como exclusividade da obra em questão, uma vez que são recorrentes na narrativa brasileira contemporânea, bem como, na literatura universal. Esses três conceitos são, considerando a hipótese desse trabalho, as linhas de força desse romance. A violência, seja física ou simbólica, não é apenas uma constante da obra de Marçal Aquino, mas da narrativa brasileira contemporânea. E sua relação com a literatura é antiga.

Jacques Leenhardt, no prefácio do livro *Violência e literatura*, escrito por Ronaldo Lima Lins, afirma que “a violência nasce onde não há acordo sobre regras e princípios, onde se apaga a ideia de corpo social” (apud LINS, 1990, p. 14), ou seja, a violência aparece quando a noção de direito e relevância do outro desaparecem e são substituídas pelo sentimento de exclusividade. Leenhardt continua e explica que violência “é o termo que aplicamos para designar na sociedade, fenômenos que se destacam do deslocamento da consciência coletiva”. (apud LINS, 1990, p. 14). Quando olhamos para a obra, percebemos que a noção de coletivo na cidade em que se passa a história, foi distorcida. Exemplo disso é a prisão do assassino do pedófilo Chang, amigo de Cauby. Após um longo período de fuga, Guido Girardi resolve se entregar. A notícia se espalha e logo as pessoas começam a se reunir na porta da delegacia, pedindo que ele fosse libertado. “O argumento da turba obedecia à lógica perversa do lugar: qualquer um teria feito o mesmo com o chinês, talvez pior.” (AQUINO, 2005, p. 148). O assassino confesso foi solto após prestar depoimentos e somente depois de sua saída, a população dispersou, mas não sem antes comemorar. “Soltaram até fogos. Quem viu conta que ele ficou meio constrangido com a festa. Um herói desajeitado.” (AQUINO, 2005, p. 148). Ao celebrarem um crime como um ato de heroísmo, a morte de Chang desloca *o que ela é* (um crime) para o que *acham que ela é* (um ato de justiça) e essa noção distorcida de justiça não apenas é acolhida pela população e pela polícia, como é aceita e festejada, provocando a revitimização de Chang. Reforçando a violência. O pesquisador Jaime Ginzburg no livro *Críticas em tempo de violência*, afirma que “podemos dizer que se formula uma crítica da violência nessas obras não apenas pela tematização, mas pelos modos como se relacionam tema e forma.” (2012, p. 135). Ao representar esses temas numa narrativa tão marcada pelo texto direto e objetivo, Marçal Aquino cria um discurso paralelo que vai além da presença da violência na narrativa, mas da nossa capacidade, enquanto leitores, de assimilar e interiorizar esse processo.

Sobre isso, Leenhardt afirma que o texto literário é um discurso e como “todo discurso sobre a violência, é, portanto, por essência, ambivalente: visa reduzi-la, recorrendo a uma ordem presente, ou justificá-la, recorrendo a uma ordem futura” (*in* LINS, 1990, p. 14), sendo, portanto, uma “representação e não uma descrição, mostrando-se, por essência, da ordem da ficção. É por essa via, enfim, que violência e literatura se acham tão intimamente ligadas”. (LEENHARDT *in* LINS, 1990, p. 14). Ao

construir sua representação do mundo, o autor proporciona uma reflexão sobre esse mundo e o que nele está inserido. Ginzburg afirma que “a violência ocorre como matéria-prima da vida cotidiana” (2012, p. 362) e, como mostramos no capítulo anterior, a narrativa de Marçal Aquino é influenciada pela realidade e, conseqüentemente, seus elementos constitutivos. Dessa forma, confiamos no pesquisador que diz compreender a “literatura como produção constituída historicamente, e não como objeto fechado em si mesmo, podemos formular a hipótese de que a enorme carga de violência que caracterizou a história brasileira tenha implicações nas obras literárias.” (GINZBURG, 2012, p. 362).

A segunda linha de força em questão é a melancolia. Para tratar desse elemento é preciso considerar relação com a literatura e sua relação com o luto. O escritor Moacyr Scliar, no livro *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*, afirma que esse é um tema com “vasta representação na literatura brasileira. Trata-se em grande parte, de uma herança do romantismo europeu” (2003, p. 212). Scliar, no artigo “A melancolia na literatura”, aponta que os autores românticos brasileiros privilegiavam o tema. “Machado de Assis que, de romântico tornou-se realista, é um exemplo. São numerosas as referências à melancolia na obra machadiana.” (2009, p. 11) e cita como exemplo o desejo do narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* de inventar um emplastro anti-hipocondríaco que aliviasse a melancolia. Não por acaso, Scliar aponta que entre a literatura e medicina – em especial àquela destinada a cuidar das emoções – existem muitas semelhanças, uma vez que, “tanto literatura como medicina tem a ver com narrativa, no primeiro caso como obra de um escritor, no segundo como a forma pela qual o paciente fala de seus problemas” (SCLIAR, 2009, p. 01) e que essa narrativa é vista atualmente como uma forma de compreensão da individualidade do paciente e, segundo ele, “nada é mais revelador da condição humana do que a doença.” (SCLIAR, 2009, p. 01). As personagens de *ERPNSLL* vivem em constante estado melancólico. Em cada uma delas, há um trauma, uma perda, uma ferida não superada. Processo que as mantém em constante estado melancólico. Dona Jane, a proprietária pela pensão onde mora Cauby, por exemplo, vive melancólica em função de um amor mal sucedido que lhe deixou feridas e uma tatuagem no antebraço esquerdo. “*Antonio*. Um aventureiro que andou pela cidade há alguns anos, com quem ela fugiu. Um vigarista. Parece que foi abandonada sem dinheiro no Rio.” (AQUINO, 2005, p. 19). Depois do abandono,

ela retorna para o interior do Pará onde administra uma pensão. Sem novos relacionamentos, sem novos vínculos. Apenas os homens para quem aluga os quartos e que, assim como ela, viveram histórias frustradas de amor. Assim como a violência, Ginzburg acredita que em “alguns casos de presença na melancolia na literatura brasileira do século XX seriam, nesse sentido, indicações da dificuldade de superação de perdas individuais e coletivas.” (GINZBURG, 2012, p. 186). No caso de Dona Jane, a melancolia é resultado de uma perda individual, mas como veremos adiante, há registros de melancolia provocados pela perda coletiva.

Freud distingue duas atitudes possíveis diante de uma experiência da perda. [...] O sentimento de luto pressupõe a aceitação de que a perda é irreversível; o sofrimento vivido dura certo tempo, e após esse período ele procura o reequilíbrio afetivo, com deslocamento da demanda, procurando substituir o objeto perdido por outro. Diferentemente no caso da condição melancólica, o sujeito não admite a sua perda. O melancólico pode expor sua própria precariedade. Perde o interesse pelo mundo externo, inibe suas atividades e diminui os sentidos de autoestima. Considerando dialeticamente as relações entre trauma individual e experiência coletiva, a presença da melancolia nessas obras seria indicação de perdas coletivas, não superadas, configuradas em imagens de experiências de desarticulação interna, conflito constante e precariedade. (GINZBURG, 2012, p. 183).

Em sua leitura do trabalho do psicanalista Sigmund Freud, Ginzburg mostra que a diferença entre luto e melancolia reside na capacidade de aceitação e vivência da perda. O luto é originário da aceitação da perda e, conseqüentemente, da impossibilidade de reverter a perda, da vivência das dores que ela gera e da superação da dor com o reequilíbrio afetivo. Enquanto isso, a melancolia é resultado da não aceitação da perda. O sujeito se debate em sua dor e a revive constantemente, num processo contínuo de conflitos externos e internos, (auto) degradação e afastamento social. O processo melancólico é narrado de muitas formas em *ERPNSLL*, mas o processo de luto não. Na verdade, quando nos voltamos para o texto literário, não é perceptível encontrar uma personagem que tenha vivido o luto. O que mais se aproxima desse conceito de aceitação de perda é quando Ernani, após conhecer Lavínia e perceber o despertar de seu desejo por ela, aceita a morte de Ieda, sua esposa que foi vítima de um atropelamento, após o exorcismo de Lavínia. Até então, vivera uma vida melancólica, de solidão extrema, comemorando datas festivas na presença imaginária da esposa. Contudo, após o exorcismo, “o pastor não pensava em demônios nesse

momento, e sim no rosto tranquilo de Ieda visto no sonho. Em seu sorriso. Como um sinal de aprovação”. (AQUINO, 2005, p. 101). A aprovação veio por sonho assim que Ernani deslocou seu afeto de Ieda para Lavínia e ele pode, enfim, seguir adiante.

É preciso considerar (sempre) que a “literatura faz bem mais do que refletir sobre o problema da consciência ou retratar a tragédia de um homem incapaz de ajustar-se.” (LINS, 1990, p. 48), portanto, seria um erro considerar que o romance *ERPNSLL* trata-se apenas de um retrato ou uma reflexão de e sobre pessoas marcadas pelas características sociais de uma época. Lins explica que, no século XX e, por consequência, no século XXI, a representação da realidade “implica numa totalidade de percepção à qual não escapa a comunicação em si, na forma como se dá em nossos dias, e a violência do impasse na qual se situa a inteligência de nossa época.” (1990, p. 48).

A violência foi a primeira linha de força a ser apresentada uma vez que é, por nós, considerada uma espécie de matriz dos outros elementos. Em *ERPNSLL*, as perdas são geradas, em sua maioria, por ações violentas. Perdas que resultam na melancolia das personagens, uma vez que elas não as aceitam e, portanto, não vivenciam o luto e não seguem adiante. Ficam em constante estado de (re) sentimento. Essa circunstância é provocada pela comunicação interrompida entre as personagens, condição que é elaborada no silêncio. No romance encontramos personagens que *estão* em silêncio, caso de Cauby, e aquelas que *são* silenciadas, como acontece com Lavínia. O escritor Bernardo Carvalho, no ensaio “A comunicação interrompida: estão apenas ensaiando”, defende que “para o indivíduo, a catástrofe, na vida, é de fato a interrupção de uma comunicação (alguém próximo morre)” (2000, p. 238) e que a narrativa seria uma forma de retomar essa comunicação. De fato, esse é o movimento feito por Cauby, o narrador-protagonista de *ERPNSLL*. O romance começa com ele falando diretamente ao leitor. “Não adianta explicar. Você não vai entender” (AQUINO, 2005, p. 11). Cauby fala, mas anuncia que sua comunicação não será compreendida, que não haverá, por parte do receptor, o entendimento de sua mensagem. Ele conta a sua história descrente de que ela será ouvida, mas continua. Carvalho defende que, possivelmente, o prazer do receptor – no nosso caso, o leitor –, com a representação da catástrofe venha da possibilidade de ela “ser uma retomada, sob uma mediação dramática diferida, de uma comunicação interrompida, ou de tentar transmitir de uma forma análoga, e portanto apaziguadora, uma interrupção radical e incompreensível da comunicação.” (*in* NETROSVSK;

SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 238). Portanto, todas as histórias narradas em *ERPNSLL* são retomadas de uma comunicação interrompida e, talvez, a mais significativa delas, seja a história de amor entre Altino e Marinês. “Já ouvi a história, pedaços dela, mas digo que quero. Sei que ele está louco para contá-la.” (AQUINO, 2005, p. 33), expõe Cauby. Conhecer os pedaços já mostra que não houve apenas um momento em que ela foi contada e que esse ato não teve a atenção necessária para que ela fosse completamente compreendida. E, quando ele reconhece que Altino está ‘louco’ para falar, demonstra a necessidade de retomar sua história. Retomar a comunicação com Marinês, que morreu de tristeza. A comunicação interrompida e, em alguns momentos, a incomunicabilidade entre as personagens é, segundo Lins, uma violência de alto nível e “corresponde a um recuo cuja consequência última significaria uma retirada da vida, algo que o suicídio sem dúvida contém.” (1990, p. 34).

O silêncio aparece basicamente de duas formas: o silêncio *sobre* e o silêncio *de*. Ainda nos mantendo na história de Altino, há o silêncio do garoto. Ele não tem nome, não tem descrição. É um garoto que não mora na pensão, mas que se mostra disposto a ouvir Altino e registrar sua história num livro. Sua única frase – “Ô, seu Altino, conta a história de novo.” (AQUINO, 2005, p. 33) – é recebida com surpresa por Cauby – “[...] o menino fala, de repente, para meu espanto”. (AQUINO, 2005, p. 33). A frase não deixa claro se o que o surpreende é o fato do menino falar de repente ou dele, simplesmente, falar. Depois disso, no entanto, o garoto se cala. Sua função é ouvir a história de Altino em silêncio. Assim como Cauby, que usa essa história como escada para refletir sobre sua experiência com Lavínia. A pesquisadora Eni Puccinelli Orlandi, no livro *As formas do silêncio*, explica que o “silêncio significa de múltiplas maneiras e é o objeto de reflexão de teorias distintas: de filósofos, de psicanalistas, de semiólogos, de etnólogos, e até mesmo os linguistas se interessam pelo silêncio, sob a etiqueta da elipse e do implícito.” (2007, p. 42) e, ela continua, “há silêncios múltiplos: o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota da vontade etc.” (2007, p. 42). Portanto, quando consideramos as colocações acima, percebemos que o romance em estudo possui, em seu discurso literário, uma história que é (re) contada através de distintas formas de silêncio. Compreendê-lo “é explicitar o modo pelo qual ele significa”. (ORLANDI, 2007, p. 42) e pensar no silêncio das personagens é “pensar na

solidão do sujeito em face dos sentidos, ou melhor, é pensar na história solitária do sujeito em face dos sentidos.” (ORLANDI, 2007, p.48), é considerar que entre tudo o que está dito no texto, existe o não-dito que o recorta e que precisa ser lido para o entendimento das possíveis camadas do texto. Orlandi defende que o silêncio possui significado próprio e que não pode ser considerado apenas um acessório da linguagem, uma vez que o “silêncio é. Ele *significa*.” (ORLANDI, 2007, p. 31). E, para que esse elemento seja lido nas análises, é preciso nos guiar por pistas e traços, já que para Orlandi, ele não possui marcas formais.

Considerando apenas as personagens que integram o triângulo amoroso da trama principal podemos enumerar outros relacionamentos: Cauby e Lavínia; Lavínia e Ernani; Lavínia e Alfredo; Ernani e Ieda. Os relacionamentos são todos marcados pela frustração, perda, violência e danos de inúmeras espécies. Duas histórias podem ser consideradas os pilares da arquitetura da narrativa. A primeira história, que serve de escada para a segunda, conta o amor do bancário Altino por Marinês, sua colega de trabalho. A partir dessa narrativa, Cauby reflete sobre a evolução de seu relacionamento com Lavínia. Outro ponto de contato entre as duas narrativas é que nenhuma diz respeito a relacionamentos convencionais. Altino era apaixonado por Marinês, mas ela era noiva de Carlos Alberto e mantinha-se virgem para o casamento. Após a morte do noivo num acidente de carro, ela é tomada pela melancolia e na véspera de sua morte, perde a virgindade com Altino. Desde então, ele espera pela morte para ser enterrado ao lado dela no cemitério local. Já Cauby era amante de Lavínia e costumava se encontrar com ela durante a tarde, tanto que a apelidou de “Bela da Tarde”, em referência ao filme de 1967, dirigido por Luis Buñuel⁵. Portanto, em ambos os casos, a convivência íntima era reduzida ou inexistente e, justamente por isso, era tão idealizada.

Quando pensamos na unidade do romance, podemos dizer que há unidade interna na narrativa. Unidade, nesse caso, é pensada, conforme o conceituado por Massaud Moisés no *Dicionário de termos literários*, como a “combinação harmônica das partes secundárias da obra de arte a um tema, ideia, assunto” (MOISÉS, 2004, p. 457) no projeto estético de um autor. Embora existam eventos aparentemente gratuitos,

⁵ *Bela da tarde (Belle de jour)* conta a história de Séverine, uma rica e linda mulher que, infeliz com o casamento, escolhe se prostituir durante as tardes num discreto prostíbulo e, à noite, volta para sua rotina de esposa. Por isso, a expressão *belle de jour* passou a ser considerada, com o tempo, um eufemismo para prostituta. Além disso, é uma flor que desabrocha apenas durante o dia.

como a descrição do relacionamento de Lavínia com Alfredo, eles cumprem sua função na construção do efeito de sentido. No caso desse trecho, a função é reforçar a necessidade de Lavínia por cuidados que excedem os limites de um relacionamento e a obsessão que os homens nutrem por ela. Depois da primeira noite com Lavínia, ficou “obcecado por ela, morria de ciúmes de todos os homens de Vitória. Se pudesse, não hesitaria em mantê-la trancada.” (AQUINO, 2005, p. 127). Apesar desses pequenos exageros – é evidente o poder dela sobre os homens considerando apenas as relações com Ernani e Cauby –, podemos dizer que a trama do romance cumpre sua função, conforme apontado por Franco Junior, e revela “o trabalho de criação do escritor, as escolhas textuais que ele fez para contar a história” (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 36). Na unidade do enredo de *ERPNSLL*, percebemos a existência de um projeto estético e o desenvolvimento dos operadores da narrativa.

Os movimentos narrados no romance *ERPNSLL* estão divididos em quatro capítulos que se estendem ao longo de 230 páginas. Adotar termos como introdução, desenvolvimento e conclusão tornaria inviável a leitura do enredo, uma vez que a narrativa é talhada pelo ir e vir do tempo cronológico. Portanto adotaremos o termo ‘movimento’ que nos parece mais apropriado. Ao fazer essa escolha, tínhamos em mente o artigo “Operadores de leitura da narrativa”, de Arnaldo Franco Junior. O pesquisador pondera que dividir a narrativa ficcional em três partes articuladas – introdução, desenvolvimento e conclusão – já é senso comum. Contudo, não nos parece apropriado enquadrar uma narrativa com tantas variações no tempo da diegese, tanto no tempo objetivo quanto subjetivo, dentro de uma divisão tão demarcada. Há de se considerar, ainda, que quando pensamos em termos específicos do estudo da narrativa, como conflito ou clímax, existe uma dificuldade natural de apontar um único evento do romance *ERPNSLL* para essa classificação. Tudo isso em função da natureza do texto literário em questão. Quando pensamos em conceitos restritos como esse, o texto literário não nos responde prontamente, pelo contrário, devolve-nos novas perguntas e novos questionamentos. Para organizar a leitura do enredo, optamos então em seguir a divisão dos capítulos e dessa forma organizar a leitura. O romance *ERPNSLL* está dividido em quatro partes que serão apresentadas de maneira panorâmica e, em seguida, trataremos detalhadamente cada um dos operadores da narrativa.

I) O amor é sexualmente transmissível – A narrativa começa com Cauby evocando o dia em que foi apedrejado pelos frequentares da igreja evangélica coordenada por Ernani, marido de Lavínia. “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.” (AQUINO, 2005, p. 11). A mulher é Lavínia e ela é a causa do apedrejamento, uma vez que o relacionamento que eles mantinham em segredo foi exposto nas páginas do jornal local, no dia em que Ernani foi assassinado. Embora sua morte tenha origens políticas, Cauby é considerado suspeito e apedrejado em praça pública. Uma inversão do que é expresso pela cultura judaico-cristã, como veremos adiante. Esse capítulo, narrado por Cauby, se estende das páginas 9 à 79, é dedicado a apresentar as histórias de amor frustradas, disfuncionais e inconsistentes existentes naquele tempo e espaço. Em todas as relações amorosas, o sexo ocupa lugar de destaque. Altino e Marinês vivem sob a sombra da virgindade dela; Cauby usa o sexo como termômetro de sua relação com Lavínia e da relação dela com o marido; Chang é gay e pedófilo; o jornalista Viktor Laurence é assexuado. Até esse momento, as movimentações das personagens estão ligadas ao sexo e a seus impactos.

Georges Bataille, em *O erotismo*, questiona que “o que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassinio?” (1987, p. 14). Essa violação aparece de muitas formas. Aparece nas práticas pedófilas de Chang e, em especial, como elas são vistas por Cauby. Ao observar o menino que ouve a história de Altino, o narrador o relaciona sexualmente ao pedófilo, ignorando toda violência contida nesse ato. “O menino me observa de forma direta. Tem traços bonitos, cabelos escorridos e a pele bem escura. Chang teria gostado dele.” (AQUINO, 2005, p. 13). Percebemos que nessa frase existem dois tempos verbais diferentes. O “menino *observa*” denota que a ação se passa no presente e “Chang *teria gostado*” demonstra uma suposição referente ao passado. Chang não conheceu o menino e, agora quando Cauby é observado pelo garoto, Chang está morto. Mas essa relação é estabelecida no campo da sexualidade e, quando a violência cometida por Chang é reduzida a uma violência, seu assassinato também, uma vez que ele foi morto pelo pai de um garoto abusado. Vemos então a confirmação do que nos diz Bataille: o sexo enquanto violação do ser e que culmina na morte.

II) Carne-viva – Nesse tópico, Cauby se afasta da narração e abre espaço para um narrador em terceira pessoa que apresenta os dramas ligados à vida pregressa de Ernani e Lavínia e começa no momento em que “o pastor viu Lavínia pela primeira vez numa rua de Vitória” (AQUINO, 2005, p. 83), durante o período que esteve na cidade para acompanhar a construção de uma das filiais da igreja. Ele a encontrou em meio ao que o narrador chamou de paisagem humana que “gangrenava de forma irremediável” (AQUINO, 2005, p. 84). Foi nesse corpo ferido que ele a encontrou e a retirou com um ritual de exorcismo. A vida Ernani foi linear. Estudou direito, casou-se, trabalhou no Tribunal de Contas do estado do Rio de Janeiro, não teve filhos, se aposentou e na mesma semana ficou viúvo, após a morte de Ieda, vítima de atropelamento. “Seu mundo se desestruturou de modo vertiginoso e ele mergulhou numa depressão escura que durou meses.” (AQUINO, 2005, p. 84). Sem razões para seguir adiante, Ernani cogita o suicídio. Em seguida, o narrador apresenta a vida de Lavínia desde quando ela “não passava de um fardo de seis semanas na barriga de sua mãe quando seu pai foi embora de casa.” (AQUINO, 2005, p. 117) e sua família disfuncional formada pela avó, a mãe, os dois irmãos que “viviam na rua, alunos aplicados num curso intensivo de pequenas contravenções” (AQUINO, 2005, p. 119) e o padrasto, que conheceu a mãe de Lavínia nas reuniões do AA, e que abusava sexualmente dela sob o silêncio conivente da mãe. Assim como dito no capítulo anterior, existe na construção dessas histórias uma influência do olhar jornalístico de Marçal Aquino. Lucien Goldmann afirma que “o romance é ao mesmo tempo, uma biografia e uma crônica social” (*in* LINS, 1990, p. 122). Como vemos na realidade, após muitos abusos, Lavínia foge de casa, é explorada sexualmente, se prostitui e torna-se dependente química. Não há uma definição oficial da doença mental de Lavínia, mas Cauby aponta que ela tem uma tendência à ciclotimia, um transtorno afetivo de personalidade. Contudo, ambos os narradores reforçam que ela é uma mulher dividida, desde pequena, ela era duas. “E havia os dias em que Lavínia se transformava numa garotinha assustada com o mundo e se excluía num canto, encolhida feito ostra, esperando dissipar a tormenta interior.” (AQUINO, 2005, p. 119-120). Uma Lavínia solar, receptiva e eufórica e outra nublada, interiorizada e triste. Ambos se dedicam a falar de como essa disparidade de humor afeta a forma como ela se relaciona consigo mesma e com o mundo. Essa parte do livro, que se estende das páginas 81 à 130, mostra as violências, perdas, dores, silêncios e

melancolias presente na vida dessas personagens. Elas estão expostas, em carne-viva, como antecipa o título.

III) Postais de Sodoma à luz do primeiro fogo – Nesse trecho do livro, que apresenta em seu título mais uma referência à cultura judaico-cristã, Cauby reassume a posição de narrador contado sobre o dia em que comunicou sua partida à Lavínia. “Falei que estava planejando ir embora. Lavínia gritou do chuveiro: / O que você disse?” (AQUINO, 2005, p. 133). O diálogo inicia uma conversa sobre a relação deles e uma reflexão de Cauby sobre sua permanência na cidade. O ápice da violência é mostrado nesse trecho da narrativa que se desenvolve entre as páginas 131 e 218, não por acaso a referência à Sodoma no título. Cauby descreve esse momento como uma “tensão que voltou a envolver a cidade em sua bruma envenenada” (AQUINO, 2005, p. 148). A violência evoluiu para a barbárie. Assassinatos, suicídios, apedrejamentos são algumas das ações que presenciamos. Personagens que até então apareciam quase como objetos cênicos ganham importância na narrativa, é nesse momento em que as dores são expostas e as contas, por assim dizer, são cobradas. O capítulo é mostra a “tensão entre os dois polos máximos da existência – a vida e a morte”. (LINS, 1990, p. 40). Definição que aparece claramente nesse capítulo que narra um “ciclo de brutalidade iniciado com a morte de Chang” (AQUINO, 2005, p. 150), tem seu ápice com o extermínio de Ernani e se encerra com a rendição de Guido Girardi. O assassinato de Chang é narrado com certa margem de desprezo por Cauby enquanto o de Ernani, da maneira mais seca possível. “[...] nessa mesma noite Guido visitou Chang. Abriu sua barriga e, extra-oficialmente, a temporada de caça aos fotógrafos na cidade.” (AQUINO, 2005, p. 151). Existem duas possíveis explicações para o crime. A primeira, mencionada duas vezes no texto literário, é um acerto de contas por Chang ter abusado do filho mais novo de Guido, que tinha 10 anos. A segunda, mencionada apenas uma vez, é que Guido devia muito dinheiro a Chang. Fato é que o chinês foi estripado e sua morte foi vista por Cauby como um aviso de seu apedrejamento e uma possibilidade de ascensão financeira, uma vez que ele assumiu o posto de fotógrafo local registrando a guerra entre garimpeiros e mineradoras que deixava corpos espalhados pela cidade. Principal suspeito do assassinato de Ernani, Cauby é preso e sofre uma tentativa de linchamento, ainda dentro da cadeia, que é impedida pelo delegado da cidade. Insatisfeita, parte da população local

invade, saqueia e incendeia a casa de Cauby, onde aconteciam os encontros amorosos com Lavínia. Ao sair da prisão em liberdade condicional, ele se encontra com o cortejo de Ernani. Revoltados, os fiéis encurralam Cauby e o apedrejam. Ele sobrevive, mas, ironicamente, perde o olho direito, seu principal instrumento de trabalho. Enquanto recolhe seus cacos, Cauby busca por Lavínia que, desaparecida, assume o posto de principal suspeita do assassinato de Ernani. No entanto, Cauby a procura por outras razões. Pouco depois de ele decidir deixar a cidade, ela lhe contou que estava grávida. Dele. A reflexão sobre todos esses crimes, problemas, mortes e condenações não é feita diretamente por Cauby, mas por Altino. Ao falar da morte do noivo de Marinês, ele faz uma análise que resume o sentimento geral das personagens: “Foi como se eu tivesse desejado o mal, o senhor entende? [...] A diferença é que não cheguei a sentir culpa com o que aconteceu, não me deram tempo para isso. Fui condenado à revelia.” (AQUINO, 2005, p.152). Altino faz planos para sua morte, ele quer ser enterrado ao lado de Marinês no cemitério local. Jane, a dona da pensão, continua solitária em suas lembranças e esperanças silenciosas. As personagens retomam suas vidas, já impactadas pelos acontecimentos violentos, pelas mortes e todas as histórias se fecharam e nenhuma recebe o benefício de um final feliz.

IV) Poema escrito com bile – Esse trecho é um epílogo, que se estende da página 220 à 229 e se dedica ao reencontro de Cauby e Lavínia e ao presente deles. Na noite anterior à sua morte, Ernani a internara num hospital psiquiátrico. Sem saber da gravidez, ele autorizou e os médicos realizaram uma terapia de eletrochoque, provocando um aborto. Desesperada e sem condições emocionais de lidar com essa perda, Lavínia assume uma nova personalidade: Lúcia. Cauby decide ficar na cidade e duas vezes por semana a visita em busca de vestígios da mulher que amou. No entanto, o balanço desse relacionamento foi feito anteriormente por Cauby. “Falamos, falamos, falamos. Mesmo assim faltou dizer tanta coisa. E escutar também. Ela nunca disse que me amava. Jamais ouvi de seus lindos lábios a sentença que pronunciei algumas vezes.” (AQUINO, 2005, p. 171). Cauby está em busca de um encerramento para sua história com Lavínia. Mas não dentro do que é apresentado pela realidade, mas sim em sua fantasia. Lavínia está doente, silenciada pela doença e pelos tratamentos médicos, mas ele continua sua busca. “Ela ergue a cabeça e fazemos contato. E uma emoção se acende em seu rosto, uma

brasa breve que não sobrevive e logo se apaga. E só. Um fragmento de lembrança que emerge do passado, tão tênue que não chega a ser decifrado.” (AQUINO, 2005, p. 223). Essa busca pela Lavínia que ele idealizou mantém Cauby num constante estado de melancolia. Ele não assimila as mudanças, muito menos as perdas. Cauby vive conforme dito por Freud, em *Luto e melancolia*, um “desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um sentimento do sentimento de autoestima.” (FREUD, 2011, p. 47), ou seja, ele vive num estado melancólico. E é nesse estado que ele narra os acontecimentos de seu relacionamento com Lavínia, que apresenta as outras personagens, os outros relacionamentos e mortes. O livro é uma narrativa que resgata o passado recente dele e das pessoas próximas e “ao resgatar o passado violento, o narrador traz à luz e a reflexão, na forma de fragmentos, vivências que, quando ocorreram não eram inteiramente compreensíveis.” (GINZBURG, 2012, p. 365).

Considerando as minúcias de cada capítulo, ao olharmos para os detalhes arquitetônicos da narrativa, trazemos uma noção mais apropriada do enredo enquanto elemento único. Ainda que seja uma visão panorâmica da narrativa, esse isolamento nos permite perceber as movimentações construídas por Marçal Aquino e, conseqüentemente, discernir o plano da história do plano do discurso, ou seja, entre o que *é* dito e *como é* dito. Essa distinção entre os planos da enunciação é feita a partir das considerações de Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em *Teoria da Literatura*, que determina ainda que “rigorosamente, a enunciação da história e a enunciação do discurso não se encontram nunca em estado puro, verificando-se uma contaminação recíproca” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 285), portanto, não consideramos possível o pleno afastamento entre esses planos.

No que diz respeito à construção, a escolha dos títulos, tanto do livro quanto dos quatro trechos supracitados, se destacam. Eles funcionam ora como síntese dos acontecimentos, ora como metáfora. E, no que diz respeito ao livro *ERPNSLL*, funcionam como elemento de elucidação da obra. É por meio dos títulos que o autor agrega novos valores e possibilidades de leitura ao seu texto. Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, afirmou que “tudo o que é nomeado tem uma função necessária no enredo.” (1990, p. 50), portanto, o título – seja do livro ou dos capítulos –

enquanto componente do texto literário possui uma função, que nesse caso específico, é de sintetizar os fatos relatados no enredo. No caso do título do livro, sua menção acontece no momento que pode ser apontado como o clímax da narrativa.

De repente, sem mais nem menos, Lavínia falou;
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 de seus lindos lábios.* (AQUINO, 2005, p. 183).

No texto literário, o nome da obra é citado por Cauby para exercer essa função, mas em um livro dedicado à gravidez em condições desfavoráveis, o que não significa essencialmente indesejada. É preciso fazer essa distinção uma vez que ele procura pela maneira certa de reagir, indicando dúvida. Essa ambiguidade está expressa na conjugação do verbo receber no futuro do pretérito do indicativo ou condicional. Isso mostra uma ação que não foi concluída. Nem o livro para os futuros pais, nem para Cauby. Ele não ouviu as notícias do lábio de Lavínia, seja porque ela passa a maior parte do romance silenciada pelos narradores⁶ ou falando por meio deles ou é filtrada por eles. Nos títulos dos quatro trechos que dividem a obra, temos pistas do que será tratado em casa um deles. Tanto em “O amor é sexualmente transmissível” quanto em “Carne-viva” há uma referência direta do que é tratado. No primeiro caso, a importância do sexo para as relações amorosas e a interferência dele nas relações e na vida das personagens. Em carne-viva, as vidas de Lavínia e Ernani são contadas a partir de suas perdas. O sexo aparece, principalmente no relato da vida de Lavínia, atrelado à violência. Bataille explica que “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (1987, p. 13). Portanto, as violações sofridas por Lavínia, seja na relação familiar, no casamento ou no relacionamento com Cauby, estão diretamente ligadas à forma como ela lida com sua própria sexualidade. Já o trecho “Postais de Sodoma à luz do primeiro fogo” mostra a dilaceração da cidade e das personagens, que são conscientes de que suas ações estão conduzindo-as para a ruína, mas não param ou mudam de rota. Há no título uma referência à Sodoma, que na cultura judaico-cristã, foi destruída pelo fogo como forma de punição dos pecados cometidos por seus moradores. A morte do jornalista Viktor Laurence representa essa escolha.

⁶ O tema será tratado durante a análise das personagens e do foco narrativo.

Doente e sem esperança de tratamento, ele escolhe o suicídio. É a forma que ele encontrou para manter controle quando isso não parecia mais possível e isso aparece em suas ações finais. “Os últimos textos escritos por Viktor Laurence foram cartas, bilhetes, recomendações. Seu testamento.” (AQUINO, 2005, p. 163). Portanto, na cidade onde acontecem os fatos narrados em *ERPNSLL* há a destruição, mas não por meio de uma intervenção divina, mas como resultado das ações das personagens. Lins explica que há “instantes em que a destruição acena como a única via para a restauração dos valores do homem. De repente, a ânsia de acabar com tudo toma conta das pessoas e lhes determina o comportamento.” (LINS, 1990, p. 60). A destruição era, segundo Lins e as personagens do romance em questão, a melhor maneira de (re) estruturação. Em “Poema escrito com bile” vemos o que restou de Cauby e Lavínia e o que será construído a partir disso. Pouco sobrou deles fisicamente. Cauby sobreviveu a um apedrejamento e Lavínia a um aborto e sessões de eletrochoque. A bile, mencionada no título, é um líquido alcalino e amargo produzido pelo fígado e que tem como função, entre outras, evitar que alimentos apodreçam no corpo humano. É isso o que sobra deles: a luta para se manter fisicamente e, no caso dele, a luta para salvar a pessoa que ele conhecia e o amor que eles viveram em pouco mais de um ano. Por fim, é preciso pensar nesses títulos como uma gradação dos movimentos. Eles definem, no primeiro momento, a tonalidade dos trechos por ele definidos. E, ao colocarmos lado a lado, percebemos as movimentações dessas pessoas que foram profundamente danificadas pela vida se encontram, por meio do sexo, contaminadas por um amor que não obedece aos códigos habituais e que portando gera julgamento, punição e destruição. E, finalmente, a redenção da poesia e da dor.

3.2 PERSONAGEM

Para o escritor Anton Tchekhov “não é preciso correr atrás de um grande número de personagens. Duas devem constituir o centro de gravidade: ele e ela...” (2007, p. 71). O conselho que o escritor russo deu ao seu irmão, em carta enviada em 1886, não apenas ainda é válido como pode ser aplicado ao romance *ERPNSLL*. Embora o enredo não seja exclusivamente sobre duas pessoas, o centro gravitacional dos eventos

é a relação entre Cauby e Lavínia, não desconsiderando o fato de que ela é a principal motivação para o relato. Antonio Candido afirma que “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo” (CANDIDO, 2002, p. 53), sendo impossível dissociá-los, já que estes são dois dos três elementos essenciais para o desenvolvimento de uma narrativa de ficção. O terceiro componente é a ideia. Candido explica que a personagem adquire vida e dá vida aos fatos do enredo e às ideias. Portanto, a leitura de uma narrativa pressupõe um acordo: o leitor suspende momentaneamente sua descrença e assume que os fatos expressos na obra são verdadeiros e devem ser aceitos e respeitados.

Não podemos dizer que as personagens de *ERPNSLL* exijam muito para sua completa aceitação pelo leitor. Na verdade, a relação do autor com a realidade na hora da construção do texto faz que possamos não apenas aceitar as personagens, mas reconhecê-las nas páginas de jornal, na rua de casa ou nos corredores de um prédio. O nível de verossimilhança das personagens do romance em análise é alto. O termo verossimilhança é aqui empregado tendo em vista a consideração de Anatol Rosenfeld, em “Literatura e personagem”, que designa “qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade” (ROSENFELD, 2002. p. 18), trata-se, portanto, da “coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas” (ROSENFELD, 2002. p. 18). Portanto, consideramos a construção do universo de *ERPNSLL* consistente e coesa, mesmo quando ela flerta com o absurdo.

Outro ponto relevante da obra é a classificação das personagens em planas ou redondas, conforme apontado por Antonio Candido em “A personagem de ficção”. Planas são aquelas personagens “construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera. A personagem realmente plana pode ser expressa numa frase.” (CANDIDO, 2002, p. 62). Esse é o caso de Altino. Ainda que sua história de amor tome boa parte do livro, sua função na narrativa é lembrar. Sua nostalgia é a escada de outras histórias. Ele “prefere refugiar-se na lembrança, é um grande especialista nisso.” (AQUINO, 2005, p. 149), sendo, portanto, uma personagem que pode ser resumida numa única frase. Já as personagens redondas ou esféricas são “organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender.” (CANDIDO, 2002, p. 69). O máximo exemplo desse tipo de personagem em *ERPNSLL* é Lavínia. Sua capacidade de

surpreender é uma de suas principais características, tanto que Cauby a reconhecia como duas e expressou seu afeto por ambas, como se fossem pessoas distintas. “Quantas vezes não me flagrei sentindo mais desejo por essa Lavínia inacessível do que por seu lado Shirley? Fazer amor com aquela mulher recatada tinha um quê de profanação.” (AQUINO, 2005, p. 143). Considerando que a oferta de surpresa é o ponto de mutação de uma categoria para outra, podemos dizer que a galeria das personagens planas é ínfima. Até mesmo meros coadjuvantes, como os frequentadores da igreja onde Ernani é pastor, nos oferecem momentos surpreendentes ao coordenarem uma tentativa de linchamento, um linchamento bem sucedido e um incêndio criminoso. A mesma lógica se aplica, por exemplo, ao menino que ouve, observa e grava – sempre em silêncio – a história de Marinês e Altino. Ao fim do livro, descobrimos que aquele garoto silencioso é um escritor em contato com sua personagem. Ele escuta a história para escrever um livro. Seria esse menino uma personagem plana?

Rosenfeld explica que no mundo do romance, o mundo da ficção, “as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, tem contorno definido, – ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes.” (ROSENFELD, 2002, p. 67). E é considerando esses códigos que conseguimos perceber a profundidade de cada personagem e sua importância para a narrativa. Como dito anteriormente, Altino é uma personagem cuja existência é limitada a uma ação, mas que dentro da narrativa de *ERPNSLL* exerce papel fundamental. Candido nos explica que os detalhes são elementos poderosos de convencimento e, ao considerar as colocações de François Mauriac, pondera que “deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*” (CANDIDO, 2002, p. 69), mas que de alguma forma mantém uma relação com a matriz e com as referências e crenças do autor.

Esse processo nos parece muito claro quando consideramos a poética de Aquino, que se vale da observação das pessoas, a partir da prática do jornalismo, para a construção das pessoas que transitam em sua obra. Partimos do pressuposto de que todas as personagens são entes inventados, reproduzidos e, justamente, por isso, devem ser vistos à luz das teorias literárias. Contudo, como não perceber que a história de abusos, fome e miséria de Lavínia não seja real e comum diante do contexto social? Não nos parece possível negar a carga de realidade dessa invenção. Lembrando a experiência

de Aquino no jornalismo e no cinema, consideramos a crença de Mauriac (*in CANDIDO*) de que o “grande arsenal do romancista é a memória” (2002, p. 66), mantendo assim, a ambiguidade de suas criações. Ou ainda, conforme dito por Candido, “uma das grandes fontes para o estudo da gênese das personagens são as declarações do romancista; no entanto, é preciso considerá-las com precauções devidas a essas circunstâncias.” (2002, p. 69). Lavínia, Cauby, Ernani, Viktor e tantas outras personagens podem, sim, corresponder a uma pessoa viva, mas são representações delas a partir da lógica (pré) estabelecida pelo autor em seu discurso narrativo.

Outro ponto relevante de observação é a consideração de Candido sobre as qualidades necessárias para a construção das personagens. Ele afirma que os detalhes são imprescindíveis para a verossimilhança das personagens, contudo, no caso do romance *ERPNSLL*, são as ausências que tornam plausíveis essas descrições. Exemplo desse processo é o matador de aluguel Chico Chagas. Ele aparece em dois momentos da narrativa. No primeiro está no meio da rua, tarde da noite, com o carro quebrado e precisa da ajuda de Cauby. E ele o descreve suas impressões.

Tive vontade de fotografar Chico 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. Seu bigode tinha sido moda nos anos 50 e os olhos boiavam por trás das lentes esverdeadas dos óculos. Olhos de sapo. (AQUINO, 2005, p. 64).

Na segunda, está dentro da casa da Cauby, alertando que existem pessoas interessadas em sua morte e que ele foi procurado para assassiná-lo. Entretanto, Chico Chagas não aceita o serviço, uma vez que sua ética pessoal o impede de matar um homem que o ajudou. Essa lógica sinistra somada às pistas aleatórias sobre a personagem – o dente de ouro, a expressão de medo no rosto das pessoas quando ele passa, por exemplo – tornam a figura de Chico Chagas verossímil. O método de criação é outro. O autor não se vale de detalhes que poderia ter escrito para dar veracidade às suas criaturas, mas joga com a memória acionada a partir de clichês. Seus personagens flertam constantemente com o clichê e transitam nesse espaço tênue entre a complexidade e o tipo. Analisemos, por exemplo, o jornalista Viktor Laurence. Sua descrição desafia qualquer acordo de suspensão da descrença e, ainda assim, aceitamos a existência, a essência e a veracidade da personagem.

Atendia pelo nome de Viktor Laurence. Pseudônimo, é óbvio. [...] Só andava de preto, da cabeça aos pés, chovesse ou fizesse sol. Viktor fumegava até na sombra. [...] Morava com um gato chamado Camus num sobrado em deliciosa decadência, de frente para a praça central. Costumava sentar na varanda nos finais de tarde para tomar chá e reler Augusto dos Anjos, enquanto espiava com desdém o povão passando, além da grade, à altura de seus joelhos. [...] Possuía alma de dândi. E um traço estranhíssimo: era assexuado. Dizia que não se interessava por mulheres e muito menos por homens. Vivera o que chamava de “experiência de campo” nos dois lados. Contava que não tinha gostado de nenhum, achou tudo muito anti-higiênico. [...] 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. 58-59).

Nessa longa descrição de Viktor, percebemos uma personagem que flerta com a caricatura. Ainda que tiremos da apresentação o véu de sarcasmo e deboche do narrador, percebemos características que desafiaríamos nossa capacidade de aceitação. Um homem que vive no interior do Pará, região que é refém do calor na maior parte do tempo, e que anda o tempo todo de preto, que tem como plataforma de observação um sobrado, mantendo-se acima das pessoas. Seus pontos de referência, todos literários, apontam para a degradação do indivíduo, a inadaptação e a necessidade de ser ouvido. Há, intrinsecamente na figura de Viktor, uma espécie de descrença no ser humano e na capacidade de relacionamento, inclusive, na negação dos princípios mais básicos da humanidade, como a rejeição ao sexo. Todas essas peculiaridades que desafiaríamos a crença nessa personalidade são levadas a pontos tão extremos que, ao invés de questionar sua existência e a necessidade dela, as aceitamos sem questionar suas excentricidades, entendemos e assimilamos como – conforme dito por Cauby – uma criatura bizarra entre tantas outras que povoam o mundo. Interessante pensar que além de Viktor, a outra personagem que mereceu, por parte do narrador, uma descrição tão detalhada de sua personalidade, fincada em características pessoais e não na categoria do espaço, como mostraremos adiante, foi Lavínia. Mas, ao contrário de Viktor, o processo descritivo pode ser visto como uma espécie de paródia das colunas sociais, oferecendo informações de valores questionáveis ao leitor e um que, em especial, explica seu comportamento.

Lavínia Rezende (*neé* Santos), 24 anos, 1,68 de altura, 63 quilos. Grau de instrução: ginasial incompleto.

Religião: nenhuma em especial.
 Hobbies: fotografia e astrologia
 Com exceção das pintas e sardas esparsas pelo corpo, não possuía sinais particulares marcantes. Nem cicatrizes.
 Signo: Leão. Ascendente: Peixes. Lua em Áries, em trígono com Netuno.
 Cavalo no horóscopo chinês.
 Personalidade: instável, com tendência para a ciclotimia.
 Não tinha apreço especial nem por música nem por livros. (Consegui contaminá-la com os clássicos, mas fracassei com os livros.) Adorava cinema. Se pudesse, passaria boa parte da vida dentro de uma sala escura. Era seu jeito de sonhar.
 Alternava fases de furor sexual com períodos de quase desinteresse.
 Se deixassem era capaz de dormir vinte horas seguidas. Ao acordar, não se lembrava dos sonhos; só sabia que eram ameaçadores. (AQUINO, 2005, p. 42).

De fato, o que nos interessa saber do horóscopo de Lavínia ou de sua aversão aos livros? A nosso entendimento, ao oferecer essas informações fúteis sobre ela, o autor mostra que esses eventos ora impossíveis ora descartáveis, possuem mais veracidade que a fonte de observação que pode ter dado origem a eles, “porque a personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade.” (CANDIDO, 2002, p. 78). No entanto, em meio às informações triviais e de caráter duvidoso, ele afirma a tendência dela para a ciclotimia, uma manifestação do distúrbio bipolar do humor. A pessoa afetada sofre com recorrentes variações de humor, variando da euforia para melancolia.

A história de Lavínia já começa com uma rejeição, um abandono e uma sentença. “Lavínia não passava de um fardo de seis semanas na barriga da mãe quando seu pai foi embora de casa.” (AQUINO, 2005, p. 117). A única pessoa que ficou feliz por ela nascer, já que a mãe havia cogitado um aborto, foi sua avó. Mas ela morreu antes de ver Lavínia crescer em meio à violência sexual. “Nem tinha ainda menstruado direito e homens a olhavam com apetite na rua.” (AQUINO, 2005, p. 119) e, depois de um tempo, “sem mais nem menos o padrasto também resolveu prestar atenção na enteada. [...] Então o padrasto resolveu incluir as madrugadas em seus instantes de atenção à enteada.” (AQUINO, 2005, p. 120-121). A mãe de Lavínia reage bebendo e questionando: “Por que você não arranja outro homem e deixa o meu em paz, hein?” (AQUINO, 2005, p. 122). Depois de constantes abusos, Lavínia coloca a mão do padrasto dentro da calcinha dela. Ele a espanca. Sai do quarto, volta e a estupra. A violência, de certa forma, abre a consciência de Lavínia. A história dela é uma amostra da afirmação de Lins, de que “é preciso reconhecer na sexualidade uma fonte

importante de violência.” (LINS, 1990, p. 57). Ela então foge de casa. Na rua, passa fome, torna-se dependente química e alcoólatra e se prostitui. Isso antes dos 21 anos.

Quando ela então conhece Ernani e, após várias investidas e uma espécie de exorcismo, se torna sua esposa. Sai das ruas de Vitória e juntos rumam para o interior do Pará, onde ela vive como esposa do pastor e dona de casa que tem como passatempo a fotografia. Após conhecer Cauby na loja de Chang, eles passam a se encontrar constantemente. Durante esses encontros, ele nota que existem duas Lavínias, mas antes de dissociá-las, ele a sintetiza como a “pessoa mais estranha que encontrei na vida. E a mais sem medo da morte. Encarava o inevitável como inevitável e pronto”. (AQUINO, 2005, p. 43), ou simplesmente, “doida de rachar” (AQUINO, 2005, p. 43). A primeira é feita de euforia sexual e vida. A segunda é feita de tristeza e silêncio. “Uma era casada. *Casadíssima*. Com um homem a quem chamava de santo. [...] A outra Lavínia vinha me visitar. A bela da tarde.” (AQUINO, 2005, p. 43). Após sucessivas crises e crimes, incluindo o assassinato de Ernani e o apedrejamento de Cauby, Lavínia desaparece. E é encontrada num manicômio onde atende por Lúcia. E Cauby descobre, então, que os sumiços dela aconteciam em função de suas internações. Mulher, prostituta, esposa, dona-de-casa, louca e sem voz no romance. Quando a história de Lavínia é contada, um narrador em terceira pessoa assume o posto que era até então de Cauby. Lavínia não fala sobre ela, sobre o que sente, o que pensa.

Possuído. Arrancou as roupas dela, espancou-a quando ela mordeu seu braço, e a teve na marra. Violou-a.

Foi rápido. Ofegante. E doloroso, a julgar pelo grunhido que ele emitiu, antes de tombar sobre ela e corromper sua pele com a baba. Ela não se mexeu por um bom tempo depois que o padrasto saiu do quarto. Seu corpo inteiro tremia de nojo e ódio. Mais nojo que ódio. (AQUINO, 2005, p. 122).

Não é Lavínia quem nos conta sobre o nojo ou sobre o ódio que sentiu diante do estupro. Ela não fala nada. Nem para o estuprador, nem para o leitor. Ela é silenciada duas vezes. Na narrativa literária e no discurso narrativo. Como veremos adiante, ela não tem voz, outro fala por ela. Sempre. A violência aparece quando olhamos os verbos que fazem menção a ela: arrancar, espancar, violar, tombar, corromper, tremer. Em todos esses, ela é a agente ativa apenas de um verbo (tremer), ela recebe as outras ações. Entendemos, então, que a veracidade dessas personagens, tão discrepantes dentre todas as outras, é construída e validada quando nos detemos na interpretação, quando nos

guiamos pelo texto literário. Essas contradições, futilidades e bizarrices reforçam que “a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo” (CANDIDO, 2002, p. 64), mostrando que são muitas as camadas de qualquer indivíduo, seja ele real, ou representado na literatura. Como essas personagens obedecem às suas próprias leis, determinadas pela verossimilhança interna, esses traços dissonantes, contraditórios e até questionáveis se tornam verossímeis. Trata-se apenas da soberania do criador em mostrar que toda essa complexidade é algo possível, e até esperado, no mundo que ele criou. Para falar desse mundo e dessas personagens que o habitam, precisamos procurar outros suportes de entendimento. Para tanto, fomos pesquisar o contexto literário em que a obra *ERPNSLL* se inscreve e, dessa forma, entender de que forma ele pode ser lido, uma vez que ele se distancia do romance policial, que até então era seguido por Aquino. Ao procurar por suportes para a leitura dessa obra, encontramos no artigo “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”, da pesquisadora Regina Dalcastagnè, apontamentos que enriqueceram a análise interpretativa do romance, uma vez que nos permitiu identificar, ponderar e expor as relações entre o texto literário, o cenário literário e a sociedade com a qual dialogam.

Publicado em 2005, na revista *Estudos de literatura brasileira contemporânea* da Universidade de Brasília (UNB), o artigo traça um perfil das personagens dos romances contemporâneos brasileiros a partir da leitura de livros publicados entre os anos de 1990 e 2004. O *corpus* foi selecionado a partir do método reputacional. Trinta profissionais do campo literário brasileiro – críticos, pesquisadores e ficcionistas – foram procurados via *e-mail* para, mediante a garantia de anonimato, responder à pergunta: “Em sua opinião, quais são as três editoras brasileiras mais importantes para a publicação de prosa de ficção nacional, no período de 1990-2004?” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 23). Vinte e quatro respostas dos “informantes-chave” foram recebidas dentro do tempo hábil e três editoras mais votadas foram selecionadas. A Companhia das Letras foi citada em todas as respostas; a Editora Record apareceu em 17 (71%)⁷ e a Rocco em 14 (58%). De acordo com dados do ano de 1998, fornecidos pela Câmara Brasileiro do Livro (*in* DALCASTAGNÈ, 2005, p. 25), existiam quase 600 editoras registradas no Brasil e apenas quatro delas – Companhia das Letras, Record, Rocco e

⁷ Todos os números e porcentagens possuem a mesma fonte: a pesquisa “Personagens do romance contemporâneo” e foram divulgados no artigo citado neste texto.

Objetiva – eram responsáveis por até 40% do faturamento gerado por todos os títulos publicados no Brasil (exceto obras didáticas).

Essa sintonia entre profissionais e o mercado editorial não chega a ser surpreendente, uma vez que as pessoas consultadas fazem parte de um mercado de trabalho cuja movimentação se faz sentir em suas ponderações, mas nos faz olhar para a capacidade que uma editora tem de legitimar uma obra. Editora, universidade, instituições de pesquisa e alguns específicos segmentos da mídia podem, segundo Luiz Renato Vieira, “legitimar um intelectual em ascensão, de reforçar ou alterar posições no campo, sendo mesmo capaz de interferir de maneira privilegiada nas próprias regras que estruturam esse campo.” (apud DALCASTAGNÈ, 2005, p. 23). Dessa forma, ao imprimir seu selo na capa de determinado livro, a editora empresta àquele autor o prestígio conquistado até então, o que não acontece quando pensamos em editoras regionais e edições financiadas pelo autor que, além de tudo, precisam lidar com a restrição no alcance de seus exemplares. Para ser incluído na pesquisa, o romance teria que atender quatro requisitos simultaneamente:

(1) foi escrito originalmente em português, por autor brasileiro nato ou naturalizado; (2) foi publicado pela Companhia das Letras, Record ou Rocco; (3) teve sua primeira edição entre 1990 e 2004; (4) não estava rotulado como romance policial, ficção científica, literatura de auto-ajuda ou infanto-juvenil. A formulação dos critérios (2) e (3) implicava na possibilidade de incluir obras que tivessem saído em primeira edição por outras editoras, no período desejado, e depois sido reeditada por uma das três casas editoriais escolhidas. De fato, ocorreram 14 casos assim, 5,4% do total do *corpus*. O critério (4), por sua vez, excluía gêneros que são considerados menores e formam sub-campos próprios, às margens do campo literário. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 24).

O *corpus* incluiu 258 obras de 165 autores, alcançando uma média de 1,56 por romance por autor. No que diz respeito à obra, a esmagadora maioria (90,3%) desses autores têm mais de um livro incluído no *corpus* e pouco mais da metade (53,3%) estava iniciando uma carreira literária. Esse é o caso de Marçal Aquino, que lançou *O invasor*, seu primeiro romance, em 2002. De fato, as características acima parecem retratar Aquino. A relação se estreita ainda mais quando consideramos que além de escritor, ele é também roteirista e jornalista. De acordo com os números levantados pela pesquisa, pela ordem quantitativa, as profissões mais exercidas pelos autores são:

jornalista (60 – 36,4%); professor universitário (27 – 16,4%); escritor (22 – 13,3%); tradutor (16 – 9,7%) e roteirista (14 – 8,5%). Considerando que eram possíveis respostas múltiplas, Marçal Aquino teria contribuído nas opções “escritor”, “roteirista” e “jornalista”, que, se somadas, totalizam mais de 58% do total. O que chama atenção, no entanto, é que todas as profissões listadas estão diretamente ligadas à palavra, um impacto do crescimento do mercado literário e editorial brasileiro. Além disso, os participantes “do campo literário já estão presentes também em outros espaços privilegiados de produção de discurso, notadamente na imprensa e no ambiente acadêmico.” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 32). Portanto, conforme mostrado no capítulo anterior, podemos dizer que os escritores do romance contemporâneo brasileiro conseguem ultrapassar as fronteiras que dividem o espaço entre a cultura erudita e de massa. As vozes que circulam na literatura são, no geral, as mesmas da universidade, do cinema e da televisão, provando que a multiplicidade, apontada por Calvino, é considerada e aplicada por esses profissionais. Mas, afinal, qual a importância de abordar o perfil dos escritores contemporâneos num texto destinado ao estudo das personagens? Os números da pesquisa mostram que o ponto de vista dos autores ainda é determinante na construção desse elemento. Dalcastagnè mostra que negros e pobres são duas grandes ausências nesse elemento da narrativa. Em suas palavras, “os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média...” (2005, p. 15). Dessa forma, quando olhamos para o perfil do escritor brasileiro contemporâneo, também podemos enxergar seu personagem. Ou, conforme mostrado por Candido, existe uma relação próxima entre o autor e sua personagem. “Este a tira de si (seja da sua zona má, seja da sua zona boa) como realização de virtualidade que não são projeção dos traços, mas sempre modificação, pois o romance transfigura a vida.” (CANDIDO, 2002, p. 67).

Pensemos em Cauby. Um fotógrafo com experiência no jornalismo diário, o que justificaria (mas não o isentaria) sua frieza no tratamento das mortes decorrentes do conflito entre garimpeiros e mineradora. Há, contudo, um momento em que ele demonstra seu afastamento do trabalho cotidiano da redação, ao reagir fisicamente aos corpos que fotografou. “Os cadáveres estavam jogados num monte de lixo. Três caras. Tinham usado munição pesada neles. Principalmente na cabeça. Um negócio feio. [...] Olhei para os defuntos. E senti enjoo.” (AQUINO, 2005, p. 30). A descrição da cena do

crime, os homens assassinados, a forma como os corpos foram descartados remetem à impressão de um jornalista da editoria policial. O texto é formado por frases curtas e diretas que precisam descrever a cena de modo que fique evidente a falta de humanidade dos assassinos diante do crime. A linguagem coloquial, contudo, nos lembra de que se trata de um romance, portanto, não se faz necessária a imparcialidade. Trecho, portanto, modelar no que diz respeito ao projeto estético do autor. Outro ponto importante são as referências populares. O nome da personagem é constantemente relacionado, por ele, com o cantor Cauby Peixoto. Ao contar seu primeiro encontro com Lavínia, ele fala de sua relação com seu nome. “Na adolescência, isso me incomodava. Eu não gostava do cantor. Com o tempo, passou. Relaxei. Não ligava mais. Cheguei a ver um show do meu xará num bar em São Paulo.” (AQUINO, 2005, p. 16). O nome também mostra a influência da televisão na obra desse autor, conforme acenado por Nelson de Oliveira. Em outro momento do romance, ele usa seu nome como marca temporal. Ao entrar numa loja, a vendedora pergunta o nome dele. “Eu disse que era Cauby, o que não provocou nenhuma reação na atendente [...] Novas gerações, novos ídolos.” (AQUINO, 2005, p. 135). Percebemos então que o nome de Cauby é importante para ele, o ajuda a criar a imagem de sedutor. E, assim como a referência, uma imagem carregada nas tintas. Cauby é um fotógrafo branco, ao que tudo indica paulistano, na casa dos quarenta anos, que trabalhou com fotojornalismo e viajou por diversos países. Há, no texto literário, várias menções de viagens internacionais – que continuam sendo uma experiência destinada às classes privilegiadas – e de elementos da cultura erudita, em especial, da música clássica. Ao descrever suas preferências, o faz com algum desprezo: “A música que estava tocando? Uma fita com clássicos. Mozart, Beethoven, esse povo. É do que gosto.” (AQUINO, 2005, p. 26). Ao reduzir os Mozart e Beethoven a “esse povo”, ele os rebaixa e permite que ele esteja no mesmo patamar, como se reconhecer o valor da arte o tornasse um artista e não um apreciador.

A partir das características de cada autor (sexo, idade, profissão etc), a pesquisa mostrou que o perfil do escritor brasileiro é, como indicado anteriormente, resumido na figura de um homem branco, com diploma superior, exercendo uma função de formador de opinião, que esteja próximo da meia-idade ou já nessa fase e que more no eixo RJ-SP. Dalcastagnè afirma que o critério de seleção das personagens para a análise foi a importância delas para o texto narrativo. O gênero romance foi considerado em

detrimento de outros, uma vez que “podemos vislumbrar personagens mais ‘inteiros’ – ou seja, com maior desenvolvimento – do que nos contos, onde muitas vezes, elas podem ser até dispensáveis.” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 22). O que se viu, de acordo com a pesquisa, é que assim como seu escritor a personagem do romance contemporâneo brasileiro é branca. Elas representam quatro quintos das 1245 personagens importantes. Dessas, 773 ou 62,1% são homens. As mulheres representam 37,8% desse universo, em números 471. Apenas uma foi classificada na categoria “outros”, criada para englobar hermafroditas, assexuados etc.. Outro dado mostra que em mais da metade dos romances (56,6%) não existe personagem que não seja branca.

O mesmo acontece com Ernani, o marido de Lavínia. Advogado por formação, o carioca aposentou-se como “burocrata” do Tribunal de Justiça. “Uma vida sem trepidações bruscas, cheia daquelas alegrias meio desbotadas que a falta de riscos proporciona, mas uma vida feliz.” (AQUINO, 2005, p. 84). Ficou casado por décadas com a mesma mulher, que morreu atropelada uma semana depois dele se aposentar. Deprimido e cogitando a possibilidade de suicídio, foi levado por um amigo a uma igreja pentecostal, onde “engajou-se na missão de espalhar a boa nova da igreja. Sua ascensão foi rápida: em menos de um ano, o empenho e a dedicação o elevaram de ovelha a pastor.” (AQUINO, 2005, p. 84). Sua conversão tornou-se um exemplo de fé em suas pregações. Branco, com formação superior, financeiramente estável e prestes a se relacionar com mulher mais jovem. Ernani também não fica fora da curva do perfil traçado pela pesquisa. Talvez a única característica destoante seja em relação ao exercício de sua religião. Em 42,9% das personagens pentecostais há o indício de dependência química e, em muitos casos, a religião é o suporte de superação. A conversão de Ernani foi um suporte para lidar com o trauma resultante de sua perda violenta. Ginzburg afirma que “o trauma é frequentemente definido como uma situação de excesso, em que o sujeito não está preparado para a assimilação de um estímulo externo.” (2012, p. 175) e que, continua ele, “dependendo do tipo de trauma e do seu grau de intensidade, uma vítima de estímulo traumático pode sofrer sequelas ao longo da vida.” (2012, p. 175). O trauma de Ernani durou anos e nesse período o pastor não foi “para a cama com uma mulher desde que enviuvava. Não sentia falta, a missão na igreja consumia toda sua energia.” (AQUINO, 2005, p. 84), denotando seu estado melancólico. Ao conhecer Lavínia, ele realiza o luto e recebe uma mulher em sua vida.

As relações amorosas estão entre os temas principais do romance contemporâneo brasileiro, principalmente quando envolve um homem maduro e uma mulher mais jovem. Situação que acontece entre Ernani, Lavinia e Cauby. Ernani é trinta e oito anos mais velho que ela e Cauby, também é mais velho, mas em nenhum momento essa diferença é especificada. As personagens heterossexuais representam 90% do universo total e, no que diz respeito às homossexuais, a predominância ainda é masculina, com 79,2% do total. O espaço das narrativas é essencialmente urbano e, mesmo num romance como *ERPNSLL*, em que a ação se passa numa cidade do interior do Pará, as grandes cidades aparecem no discurso literário. Cauby, Ernani e Lavinia são estrangeiros na cidade interiorana que vive sob a aura violenta do garimpo.

Ainda no campo das personagens, há duas que se relacionam diretamente com Cauby e que chamam atenção por sua construção. Uma por reforçar o estereótipo mostrado na pesquisa e outra por ir contra. Nesse último caso, está o chinês Chang. De acordo com a pesquisa, as personagens orientais reforçam o estereótipo do “trabalhador sério”. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 53). Chang, no entanto, está muito longe disso. Comerciante, o dono da loja de produtos fotográficos é conhecido na cidade por fotografar meninos e adolescentes em situações eróticas. O pedófilo é encontrado morto e o principal suspeito é o pai de um dos meninos fotografados. Suas fotos são tão conhecidas que a polícia, mesmo sabendo quem é o assassino e onde ele se encontra, não soluciona o crime. Já o jornalista Viktor Laurence pode ser considerado uma exceção e desafia o leitor a aceitar a verdade da personagem, conforme mencionado por Antonio Candido no texto “A personagem do romance”, mesmo que ela nos desafie. Jornalista e poeta, Viktor passa seus dias editando o jornal com fofocas amorosas e as noites recitando poesias e fumando maconha com Cauby. Após a evolução de sua doença, Viktor se suicida. Segundo a pesquisa, 81% das personagens são heterossexuais; 3,9% homossexuais; 2,4% bissexuais e 2% assexuados (DALCASTAGNÈ, 2005, 38). É nessa última categoria que Viktor se encaixa. Ele é assexuado. “Possuía alma de dândi. E um traço estranhíssimo: era assexuado. Dizia que não se interessava por mulheres e muito menos por homens.” (AQUINO, 2005, p. 59). Apesar do desinteresse, Viktor teve experiências com ambos os sexos, o que ele chamava de experiência de campo. “Contava que não tinha gostado de nenhum, achou

tudo muito anti-higiênico.” (AQUINO, 2005, p. 59). Mais uma vez, Viktor que se coloca na periferia desse universo e, ainda assim, é fiel à verossimilhança da narrativa.

Ao olharmos para o romance *ERPNSLL* e o confrontarmos com os dados levantados na pesquisa coordenada por Regina Dalcastagnè, a nossa conclusão é que esse romance não apenas dialoga com o momento literário em que está inserido como também reforça alguns dos silêncios apontados. Em seu texto, Dalcastagnè afirma que os tempos mudaram, mas as mudanças não foram definitivamente incorporadas.

Podemos concluir que ao desconstruir as personagens do romance contemporâneo *ERPNSLL* encontramos dados referentes ao mundo em que o autor está inserido. Assim como a literatura não é neutra e nem se encontra acima de outros meios de representação, concordamos com Dalcastagnè e sua afirmação de que “os silêncios da narrativa brasileira contemporânea, quando nós conseguimos percebê-los, são reveladores do que há de mais injusto e opressivo em nossa estrutura social.” (2005, p. 67). Ao desconstruir as personagens do romance contemporâneo *ERPNSLL*, encontramos referências e silêncios que são apontados, de acordo com a pesquisa, como constantes da narrativa brasileira contemporânea. Assim como a literatura não é neutra nem se encontra acima de outros meios de representação, concordamos com Dalcastagnè e sua afirmação de que “os silêncios da narrativa brasileira contemporânea, quando nós conseguimos percebê-los, são reveladores do que há de mais injusto e opressivo em nossa estrutura social.” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 67). Isso mostra que o silêncio de Lavínia, gerado e mantido por toda forma de violência, nos mostra muito mais que uma personagem fragilizada ou silenciada. Apontam para fragilidades concretas representadas nas páginas da literatura brasileira contemporânea.

3.3 ESPAÇO E AMBIENTAÇÃO

Texto fundamental para a reflexão sobre o espaço romanesco no panorama da literatura brasileira contemporânea, “Novas geografias narrativas”, de Maria Zilda Ferreira Cury, atesta de modo taxonômico que a ficção atual tem suas raízes no solo urbano, em cidades desgastadas e cujo tecido social encontra-se rompido, consumido.

Essa situação de desgaste do espaço e do ambiente urbano, modulada numa narrativa marcada formalmente pela concisão, pela rapidez é, de fato, a posição mais adequada para que o leitor se familiarize com romances e contos que se encaixariam como exemplo nessa tendência, dentre eles *ERPNSSL*, de Marçal Aquino. Num primeiro momento, é preciso fazer uma ressalva sobre o conceito de urbano que, muitas vezes, parece restrito às grandes metrópoles. A nosso ver, trata-se de uma área com edificações construídas pelo homem e que atende às demandas sociais básicas, como habitação, trabalho, circulação, entre outros. O espaço urbano aqui representado é diferente e não se restringe apenas ao das metrópoles, há uma nova forma de representação. Regina Dalcastagnè afirma que, além desses novos problemas de representação do espaço, quando a “literatura reincorpora o campo, ou as cidadezinhas do interior, ela já o faz com a perspectiva do homem, ou da mulher, da metrópole.” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 34). Não é diferente no livro escolhido para este trabalho. A narrativa se passa numa cidade do interior do Pará, um local que está em crescimento devido às retomada das atividades da mineradora e que recebeu segundo Cauby, um exército de sanguessugas formado por “gente de todo Brasil. Sabem que não demora e as tetas da cidade estarão inchadas outra vez.” (AQUINO, 2005, p. 21). O crescimento resulta em tensão e violência constante. Há, ainda, menções a mortes provocadas pelas diferenças entre índios e brancos, assassinatos com motivações pessoais, suicídio e apedrejamento. Em determinado momento, Cauby descreve, detalhadamente, a onda de violência.

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

É nesse espaço, sob essa atmosfera de morte súbita, que se desenvolve o romance clandestino entre Cauby e Lavínia, a esposa do pastor evangélico Ernani. A tensão que se estabelece no romance passa pela natureza espacial e também pela questão da ambientação, representadas nos espaços gerais e amplos, bem como nos particulares e restritos, por meio dos efeitos sinestésicos. Quando o narrador, por exemplo, fala do odor causado pela decomposição dos corpos e da exposição dos mesmos em praça pública, ele fala sobre o desenvolvimento do crime num ambiente favorável, sem o policiamento necessário e sem condições de atender aos seus feridos. Logo depois de ser apedrejado, Cauby ficou entre os vários feridos do conflito acima relatado. Ele estava “jogado sobre uma velha maca, coberto de hematomas, de feridas, de sangue ressecado. E de moscas. Eu havia urinado mais de uma vez. E evacuado.” (AQUINO, 2005, p. 212). Longe de analisarmos todas as possibilidades encontradas no romance, a ambição será direcionada pelo trabalho de Osman Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, o qual afirma que os “recursos da arte de contar exigem do escritor discernimento e domínio dos meios expressivos” (1976, p. 65) que podem aparecer quando observamos “a ausência ou a intensidade do vento, o odor de resina ou de fumaça, o zumbir dos insetos” (LINS, 1976, p. 78). Ignorar esses elementos é manter a leitura na superfície. Tais sensações – o que se vê, ouve ou sente – chegam-nos pela fala do narrador ou das personagens. Dessa forma, nossa hipótese de manipulação linguística está embasada na experiência de Calvino e Lins, que viveram em diferentes territórios, mas que concordam quanto às exigências do ofício da escrita.

Como apontado anteriormente, Cauby inicia o relato de sua história refletindo sobre seu apedrejamento, no entanto, só ao final do livro somos informados de que ele perdeu a visão do olho direito e que sua audição foi severamente afetada. Mas, apesar dessas perdas físicas, ele descreve o espaço a partir dos gradientes sensoriais. Esse conceito é utilizado tendo em mente o trabalho do pesquisador Oziris Borges Filho, no ensaio “Espaço, percepção e literatura” de 2009, em que ele afirma que “a ideia do gradiente está no fato de a relação entre os sentidos e o espaço estabelecer uma gradação”. (BORGES FILHO, 2009, p. 167). Cauby conta que “sopra uma brisa vinda do rio e a noite está silenciosa e com um cheiro de dama-da-noite tão intenso que chega a ser enjoativo.” (AQUINO, 2005, p. 11). Através dos sentidos de Cauby, no caso o tato, da audição e do olfato, temos a construção da ambientação. Recorremos ao

Dicionário de Teoria Narrativa, de Carlos Reis & Ana Cristina M. Lopes, para uma definição mais específica de espaço, que “íntegra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário para o desenrolar da *ação* e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.” (1988, p. 204). Osman Lins afirma que ambientação é o “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*.” (LINS, 1976, p. 77). Pensemos no trecho de *ERPNSLL* citado acima. Considerando ambas as definições, podemos entender como espaço o acampamento no meio do mato, a praça pública, o escritório e os alojamentos da empresa que são espaços físicos, concretos e bem definidos. Por ambientação, podemos listar o cheiro dos corpos em decomposição, a madrugada e os incêndios. São informações subjetivas que auxiliam no entendimento do espaço, suas condições e características que, conseqüentemente, nos permite o aprofundamento dos outros operadores da narrativa.

Em outro momento, Cauby afirma ter visto “pássaros voando em formação rumo ao norte” (AQUINO, 2005, p. 11) e completa dizendo que “não demora muito e teremos frio. Menos aqui, claro.” (AQUINO, 2005, p. 11). Cauby também fala sobre uma notícia que “se destaca na página e que consigo enxergar: estão liberando o rio para a mineração outra vez. A cidade à beira de um novo surto de prosperidade” (AQUINO, 2005, p. 12). É um dia calmo. Diferente do dia de sua morte. Ele pode sentir o vento em sua pele, ouvir o silêncio da noite, ler o jornal por cima do ombro do colega de pensão. Os pássaros abandonam a cidade, um movimento que escolheu não fazer. Oziris Borges Filho afirma que existem diferentes graus de distanciamento entre os sentidos humanos que permitem que o homem perceba o espaço. Pela escala proposta por ele, os mais remotos seriam a visão, a audição e o olfato. Os mais próximos são o paladar e o tato. Considerando essa gradação, podemos não apenas descobrir se a personagem ou narrador está próxima ou não dos acontecimentos, mas como ela recebe e emite esses acontecimentos. Essa escala nos permite fazer perguntas que aprofundam a leitura, entre elas o que aparece ou não no espaço. “[...] é fácil deduzirmos que um espaço que se mostra pouco acessível à visão é um espaço que aparece geralmente sob o signo do medo, da desconfiança.” (BORGES FILHO, 2009, p. 171).

Cauby começa a descrição do ambiente pela pele que, tanto quanto o músculo, proporciona “a vivência cinestésica do espaço” (BORGES FILHO, 2009, p. 180), segue

pela audição, ao perceber o silêncio que pode tanto “ter uma conotação positiva, significando paz, relaxamento, quanto uma conotação negativa, significando solidão, abandono” (BORGES FILHO, 2009, p. 176) e fala sobre ver os pássaros indo embora. Mas chama atenção, no trecho recortado do romance, a presença do olfato. Borges Filho afirma que esse é um sentido essencial no que diz respeito aos relacionamentos, mas que, “contraditoriamente, parece que a modernidade tende a negligenciar esse sentido” (BORGES FILHO, 2009, p. 178) numa medida quase higiênica. Dessa forma, é preciso reconhecer que, nessa narrativa, a existência do olfato ganha importância ainda maior quando lembramos que o livro é uma história de amor, não um romance policial. O narrador finaliza essa descrição com uma previsão do tempo, um assunto genérico, muitas vezes acionado para preencher espaços vazios e desconfortáveis da conversação cotidiana, e termina com uma sentença - o frio não chegará àquele lugar.

Em muitos momentos da narrativa, reitera-se ao leitor que aquele território, onde se desdobra a ação principal, cresce economicamente graças à sua degradação. A medida para o crescimento, utilizada pelo narrador, é o significativo aumento de prostitutas na cidade, as primeiras a sentir o cheiro do ouro. A existência dessa categoria é constantemente trazida à narrativa, seja como referência de crescimento econômico - a história pregressa de Lavínia, que se prostituía nas ruas de Vitória -, seja como razão da presença de Cauby naquele lugar - fotógrafo com experiência em jornais diários, ele chegou àquele espaço com o intuito de retratar as prostitutas do garimpo para um livro financiado por uma agência francesa. Essa categoria de profissionais habita um espaço marcadamente periférico na sociedade e, em *ERPNSLL*, ocupam um espaço central, como veremos adiante. O discurso é repleto de marcadores de sua condição socioeconômica: viagens a outros países, música clássica e citações literárias. Trata-se de experiências restritas a determinadas classes sociais, constituindo-se, portanto, em importantes indicadores para delinear a personagem e o espaço social por ela ocupado, diferente daquele de prostitutas e de matadores de aluguel. Porém, como herança de sua experiência de fotojornalista, ele circula em ambientes periféricos e, desse modo, temos de reconhecer o olhar com o qual ele filtra os acontecimentos que narra.

Osman Lins afirma que “o espaço caracterizador é em geral restrito – um quarto, uma casa – refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem” (1976, p. 98). A definição inicial de Lins também é

encontrada no romance. Por exemplo, a casa do jornalista Viktor Laurence, um homem que morava num sobrado – “em deliciosa decadência” (AQUINO, 2005, p. 58) – em frente à praça central. Dividia a casa cheia de quadros e livros com um gato chamado Camus e sempre vestia roupas pretas. É por meio da casa que entendemos Viktor e sua relação com Cauby - “um sobrado magnífico, extravagância de um garimpeiro que enricou no primeiro surto de mineração. Meia dúzia de quartos na parte de cima, três banheiros com mármore de primeira.” (AQUINO, 2005, p. 58). As extravagâncias continuam. “O metal utilizado nos arabescos que enfeitavam a varanda daria para fabricar uma locomotiva.” (AQUINO, 2005, p. 58). Mais do que exotismo, as descrições sobre os ambientes que envolvem Viktor apontam para o excesso - um homem que veste preto numa região marcada pelo calor, seis quartos e três banheiros para um único morador; um homem inteligente, ganancioso, epilético e assexuado. No entanto, o que chama atenção no romance é que esse conceito se aplica a *ERPNSLL*, mas ganha outras dimensões. No caso de Chang e do relacionamento entre Ernani e Lavínia, o espaço amplo, público e irrestrito é utilizado como elemento caracterizador.

Pensemos na casa onde Lavínia cresceu. Em nenhum momento há a descrição do espaço físico, apenas a ambientação. Há mais ausências que existências. Pela narrativa sabemos que há a cama onde Lavínia dormia e onde o padrasto sentava para acariciá-la. “Na primeira vez, Lavínia despertou e deu com ele em seu quarto, sentado na beira da cama.” (AQUINO, 2005, p. 121). Essa é toda descrição do espaço, o restante é construído pelo leitor. Portanto, cada espaço é pessoal e intransferível. A casa da família segue o mesmo modelo de descrição. Do quarto do casal, fala-se apenas da porta fechada para garantir que os filhos não vissem a razão dos gritos da mãe. A sala era o lugar onde o padrasto passava a maior parte do tempo assistindo à televisão e, posteriormente, onde a mãe passava os dias, bêbada e magoada com o fato de o marido se interessar mais por sua filha adolescente que por ela.

Confirmando a hipótese de Borges Filho, o que não é dito determina a percepção desse espaço; assim, a ambientação é construída por meio dos elementos sensoriais: “Suas narinas foram agredidas por um *blend* de pinga, suor e poeira. Ele a impediu de levantar-se da cama. E adivinhou sua intenção de gritar, antecipando a mão calejada em seu pescoço. Lavínia sufocou e se debateu.” (AQUINO, 2005, p. 121). A violência do relato está concentrada nos verbos: agredir, impedir, levantar, adivinhar, gritar,

antecipar, sufocar e debater. A cena se sustenta nos sentidos acionados pelas imagens cristalizadas que são evocadas. A menina que acorda e se depara com o padrasto bêbado sentado em sua cama é uma imagem vinculada à literatura. O que muda é a forma como a linguagem é manipulada pelo autor para acionar os níveis sensoriais e, assim, criar a ambientação necessária para dar veracidade ao episódio de violência. Sobre isso, Borges Filho afirma que o olfato “pode mais facilmente que os outros sentidos evocar lembranças carregadas emocionalmente” (2009, p. 178). A partir da descrição do cheiro sentido por Lavínia é que podemos então classificar a experiência pela qual ela passará como traumática. Outro indício que confirma a hipótese sobre o espaço como reprodutor de imagens cristalizadas e sensações está ligado ao local onde aconteceu o encontro de Lavínia e Ernani. Após os sucessivos abusos sexuais e estupros, Lavínia foge de casa e vai para Vitória, onde se prostitui. Ronaldo Lima Lins afirma que

se a dor e a crueldade são inevitavelmente a herança que recebemos e com a qual devemos conviver, nada nos restaria a fazer, se desejarmos preservar nossas existências de seres humanos, a não ser assumi-las como a verdade de nossa existência e as transformar numa fonte de prazer. (1990, p. 62).

Portanto, de acordo com o trecho acima, após a sucessão de violências, é natural que Lavínia tenha assumido sua sexualidade e a transformado numa fonte de sobrevivência financeira e de prazer. Em todos os relatos que envolvem suas experiências sexuais, Lavínia é sempre mostrada como a dominadora dos homens, que estão presos no “campo gravitacional de Lavínia” (AQUINO, 2005, p. 85), deixando-os catatônicos. No entanto, como veremos na análise do foco narrativo, é preciso lembrar que Lavínia é sempre vista pelo olhar dos homens. Voltando ao texto literário, Lavínia e Ernani se encontraram durante a noite, quando ela estava trabalhando. Ernani, um pastor evangélico do Rio de Janeiro que tinha ido àquela cidade com o intuito de instalar uma nova igreja. Na noite em que comemorava o que seria o 59º aniversário da esposa morta, com seus sentidos narcotizados após tomar duas taças de vinho, ele vê Lavínia. “Ernani achou bonita a mulher, uma das que tocaíavam clientes de um jeito dissimulado nas imediações do hotel. Gostou dos olhos escuros, pareciam misteriosos, ancestrais” (AQUINO, 2005, p. 85), mas segundo o irônico narrador, tudo não passava de “poesia daquele servo de Deus: na verdade, Lavínia estava baratinada com anfetaminas.” (AQUINO, 2005, p. 85). Ela se aproxima, pede um cigarro, ele nega, mas a leva para

seu quarto de hotel. Mas, ao invés de sexo, ele dá início a uma jornada de salvação. Recita textos bíblicos, fala de experiências pessoais. Lavínia não gosta. Só pensa em se drogar novamente, qualquer coisa que a deixe entorpecida. Ela volta para casa, não se droga e sente-se bem pela primeira vez e volta a procurar por Ernani. Ele repete seu discurso enquanto luta contra seu desejo sexual por ela. Lavínia se aproxima e o beija. O ritmo do coração do pastor muda. Assim como a ambientação.

Até o cheiro parecia mudado, o pastor constatou. Os trejeitos eram de outra mulher. E também o olhar, onde ele julgava ter captado, desde que a vira no hall do hotel, uma cintilação de joia barata. Quando a mão dela deslizou exploratória em direção à sua virilha, Ernani a empurrou para desvencilhar-se do abraço e se levantou da cama. Porque tinha aventado uma explicação aterradora para a metamorfose: o ardiloso Satã havia se apoderado daquele espírito vulnerável e agora se manifestava para tentá-lo. E por pouco não o iludira.

O pastor pegou a Bíblia que estava sobre o criado-mudo e recuou para o centro do quarto. Farejava o ar ao redor feito um cão perdigueiro, buscava o inconfundível odor sulfúrico que confirmaria estar na presença do maligno. (De fato, a camareira que entrou no quarto no dia seguinte detectou um cheiro marcante no ambiente, porém bem mais prosaico: o do perfume ordinário usado por Lavínia). (AQUINO, 1976, p. 99).

Após a leitura do trecho acima, não há como negar a importância dos sentidos humanos para a construção das personagens e como elas percebem o ambiente e o espaço. Para Ernani, a tentativa de sedução de Lavínia acionou um mecanismo de defesa tão complexo que uma negativa não era o bastante. Foi necessária uma tentativa de exorcismo. Sua voz falhou e voltou a ser o gago que era na época da faculdade de direito. Pegou no sono, sonhou que a esposa morta sorria. Interpretou como um sinal de aprovação e pode, enfim, ter sua primeira experiência sexual com Lavínia. Narrado em terceira pessoa, temos acesso às questões mais íntimas envolvendo essa movimentação. Sabemos dos cheiros, dos medos, das inseguranças e dos mecanismos de defesa. Somos informados de que o cheiro de Lavínia e sua tentativa de tocar o pastor – por meio de um abraço – não apenas são rechaçadas, mas reconhecidas como algo maligno e que deve ser exterminado imediatamente. Foi por meio dos seus sentidos que Ernani constatou que aquela mulher estava possuída. Baseado na fé, antes de consumir qualquer ato carnal, Ernani interveio por sua alma. Ele fez isso enquanto acreditava ter suas fraquezas expostas pelo demônio – e pelo narrador – foi testado e aprovado, assim como Lavínia. Tudo isso aconteceu na cidade de Vitória do Espírito Santo.

Não raro, os narradores se valem do espaço como forma de adjetivação das personagens. Chang, o dono da loja de materiais fotográficos, era o *china*, com iniciais minúsculas, como se houvesse intenção de acentuar o contexto pejorativo. O mesmo acontece com Ernani. Nascido em Barra Mansa (RJ), era um burocrata aposentado do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro e que agora dedicava seus dias à igreja evangélica na condição de pastor. Nessa definição, existem inúmeras imagens determinadas pelo local de origem e que, de certa forma, entram em conflito. “Burocrata” e “Rio de Janeiro” parecem ocupar lugares opostos quando colocados numa reta. O mesmo para “aposentado” e “pastor evangélico”. E, ainda assim, são complementares: um pastor evangélico com formação em direito e muita experiência no Tribunal de Justiça, alguém com experiência e discernimento.

Há, ainda, outra forma de caracterização que se sobressai na leitura, uma forma de comunicação imagética, referente às fotografias de Cauby e Lavínia, que acabaram se tornando legendas do relacionamento. Cauby e Lavínia estavam sempre fotografando. E, de maneiras distintas, pela sobrevivência. Ele tinha o projeto de fotografar prostitutas do garimpo para um livro, mas acabou fazendo isso para que elas vendessem suas imagens a clientes potenciais, além de fotografar vítimas de crimes brutais, entre elas, seu amigo Chang. Já Lavínia gostava de fotografar objetos e espaços ou animais. Gastou um filme inteiro fotografando um tatu, ou uma janela, ou um brinquedo abandonado dentro de uma casa destruída. A simbologia das imagens que circulam entre Lavínia e Cauby é grande. Elas representam, por assim dizer, o espaço restrito desse relacionamento, como veremos adiante.

Quando as fotos íntimas de Lavínia, nua, roubadas da casa de Cauby, são publicadas no jornal de Viktor para ilustrar seu imenso poema sobre o tema, o relacionamento clandestino, enfim, se torna público. “Lavínia estava vestida apenas com o flash da minha câmera.” (AQUINO, 2005, p. 215). E, essa concretização do erotismo e da sexualidade, deflagra uma onda de violência dos frequentadores da igreja contra Cauby. Sobre isso, Bataille afirma que “toda concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta” (1987, p. 14), mostrando que a exposição da vida íntima do casal foi vista como uma agressão tanto por Cauby quanto para os fiéis. O primeiro por ter sua relação exposta sem seu consentimento, conhecimento e, portanto, à sua revelia e o segundo grupo por

considerar que essa intimidade ia contra suas crenças pautadas na religião e nas convenções sociais. Esse espaço das fotografias – que aqui reconhecemos como tal – é o que Lins definiu como um espaço que “interfere como um libertador de energias secretas que surpreendem, inclusive, a própria personagem.” (LINS, 1976, p. 100). Dessa forma, Lavínia e Cauby se comunicam por meio da imagem, do olhar. Uma imagem que não é fiel ao fato, que distorce seu tamanho, suas cores e suas nuances. Um espaço que é tão prejudicado quanto os sentidos do narrador. Vejamos como essa comunicação é mostrada no romance:

Lavínia escolheu a foto de um silo envolvido por um gigantesco redemoinho de poeira, antes de uma tempestade. Fiz num lugarejo do Oregon, quase vinte anos atrás. Eu gostava daquela foto. O silo prateado parecia um foguete prestes a decolar.

Ela enamorou-se também pela imagem da escadaria de uma casa de madeira em Nova Orleans, os corrimões tomados por uma trepadeira viçosa. E ainda por um conjunto de janelas coloridas (Marechal Deodoro, Alagoas). Achei intrigante: Lavínia não gostava mesmo de fotos com gente. (AQUINO, 2005, p. 25-26).

Lavínia tanto não gostava de fotos com gente que duas das três fotos escolhidas mostravam situações limite com a natureza. Uma gradação de invasões e reações, uma tempestade de poeira que muda a percepção de um objeto, plantas que invadem um espaço, dificultando-lhe a possibilidade de exercer sua função e objetos que têm sua função ignorada e são designados por sua cor. Há então uma gradação de metamorfose, caos e desorientação. Espaços invadidos, alterados ou inutilizados, cuja beleza marcada é reconhecida em suas pequenas mutações. Há de se considerar, ainda, que, nos três casos, o narrador marca o ponto geográfico onde essas fotos foram feitas: num vilarejo do Oregon, na cidade de Nova Orleans e na cidade alagoana de Marechal Deodoro. Podemos reconhecer nesse trecho espaço e ambientes sociais - a questão do estrato social, marcado pela possibilidade de ir e vir de Cauby - e a relação entre a natureza e o homem - nas duas primeiras fotos, a natureza parece reagir a um espaço modificado pelo homem. Contudo, se o espaço é revelador e caracterizador da personagem, podemos pensar nessas imagens como uma revelação de Lavínia. A primeira é selvagem e impulsiva; a segunda é frágil e fechada e a terceira está vazia.

Em *ERPNSLL*, nenhum espaço foi mais modificado pelo homem que o corpo de Lavínia. Primeiro foi sucessivamente estuprada por seu padrasto, depois explorada por seus clientes, exorcizada por Ernani e engravidada por Cauby, revelação que ela faz após ele lhe contar que logo irá embora da cidade. Ela tem uma reação violenta e Ernani vai buscá-la na casa de Cauby. Após o assassinato de Ernani, do qual Cauby se torna o principal suspeito e é por isso apedrejado pelos fiéis, Lavínia desaparece. Cauby é inocentado – Ernani foi assassinado por motivos políticos – e descobre o paradeiro de Lavínia. A partir desse momento, ela deixa de ser apenas a Lavínia melancólica, que sofre com a traição a que submete Ernani, assim como também deixa de ser apenas a bela da tarde, a esposa entediada que procura Cauby para realizar suas fantasias sexuais. Internada num hospício, Lavínia se tornou Lúcia. Criar uma terceira personalidade foi a forma que ela encontrou para lidar com os eletrochoques e o aborto decorrente deles. Mais uma vez, seu corpo e sua alma foram invadidos e modificados. Ronaldo Lima Lins, de certa forma, resume muito bem a situação de Lavínia, ao afirmar que “um corpo não se liberta de si mesmo, sem que conheça profundas e violentas transformações”. (1990, p. 72). E como as janelas coloridas do Maranhão, Lavínia está esvaziada. Não há nada lá.

Valendo-se de espaços e de ambientações, Marçal Aquino faz o que Antonio Candido (1993) nomeou como um jogo de mediações. Por meio do discurso, os narradores acionam os gradientes sensoriais dos leitores para construir o efeito de sentido de sua história, evocando imagens cristalizadas pela literatura, jornalismo ou senso comum. No romance *ERPNSLL* “os fatos narrados tendem a ganhar um segundo sentido, de cunho alegórico.” (CANDIDO, 1993, p. 151), portanto, nenhum espaço ou sentido é acionado impunemente e, em muitos momentos, esse recurso não é escondido do leitor. Pelo contrário, fica evidente tanto sua utilização quanto utilidade.

Lavínia tem, inicialmente, em si duas mulheres. Há nela uma mulher aberta ao mundo e às experiências que isso proporciona, vivendo em conflito com outra pessoa, mais quieta, silenciosa e triste. Quando Cauby encontra Lavínia na loja de Chang, não há sinais dessa divisão. Mas quando os sinais são expostos e é preciso falar sobre essa divisão, Cauby aciona seus sentidos.

Uma coisa incrível: até o cheiro das duas era diferente. A Lavínia sem juízo tinha cheiro de bicho. Suor e tesão. Estava sempre à beira da excitação. [...]

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

Percebemos, pelo trecho acima, que a forma de diferenciação das duas Lavínias não era muito diferente da forma descrita por Ernani pouco antes de optar pelo exorcismo em detrimento do sexo. O cheiro das duas era diferente e isso as coloca em categorias. A Lavínia vívida tinha cheiro de bicho. De Cauby conseguiu como resposta o sexo irracional e de Ernani uma tentativa de exorcismo. Nem o cheiro ou o sabor da Lavínia entristecida são descritos. Ela é mencionada, muitas vezes, como um efeito colateral da outra Lavínia. Cauby convive com as duas. Uma é sua bela da tarde e outra uma dúvida incômoda. Essa tristeza acionou em Cauby uma mistura de compaixão e curiosidade e, em Ernani, a iniciativa de interná-la duas vezes. Robert Moses Pechan explica que a categoria do espaço privilegia a convivialidade; portanto, quando pensamos – e aqui vamos falar em uma escala que começa com o espaço mais amplo e vai para o mais restrito – na guerra entre mineradora e garimpeiros que resultou em vários assassinatos, na relação de Ernani e Lavínia, na relação de Cauby e Lavínia, na casa de Cauby, na casa de Viktor e nas páginas do jornal, percebemos que a convivência entre as pessoas nunca foi uma questão prioritária nesse espaço, uma espécie de distorção de sua utilidade primária. Quando Cauby recebe a visita de Chico Chagas em casa, não é um evento de socialização, mas de sobrevivência. O espaço não é usado para conviver, mas para alertar que Cauby é um nome na lista do matador profissional. Da mesma forma, o espaço da manifestação religiosa tem sua utilidade distorcida e o discurso político de Ernani – contra mineradora e garimpeiros – resulta em seu assassinato. Não se trata de um ambiente urbano que, como apontado por Regina Dalcastagnè, força a convivência entre as pessoas, mas de um ambiente cuja distorção leva à degradação e à morte. O mesmo acontece com os sentidos humanos. Eles são retirados de sua condição natural e distorcidos pela existência do homem. O que é o abuso sexual senão o tato utilizado de maneira criminoso? Portanto, quando pensamos nas categorias do espaço e da ambientação em *ERPNSLL*, deparamo-nos com uma construção edificada nos sentidos humanos.

Tezza afirma que a ambientação dissimulada é evidente nessa narrativa, mas que precisar essa categoria é um trabalho quase impossível, uma vez que ela seria

constantemente alterada em função da mudança do foco narrativo. Portanto, focando nos gradientes sensoriais, poderíamos precisar os eventos de uma plataforma de leitura mais sólida. São muitos os outros exemplos de como esses sentidos são utilizados para a construção de efeito de sentido. Ironicamente, se isso pode ser dito, o único momento em que um cenário é descrito em sua totalidade a ambientação aponta para a segurança e a tranquilidade e os sentidos estão amenizados: é quando Cauby vai visitar Lavínia no hospital psiquiátrico e quando ele termina seu relato, mais uma vez, está focado nos gradientes sensoriais. “Recito em voz alta: *Lavínia*. É música na minha boca. Minha canção e meu estandarte. Meu poema sujo de sangue.” (AQUINO, 2005, p. 229).

No que diz respeito ao espaço, é preciso considerar, ainda que se afaste um pouco do caminho traçado por esse capítulo, a maneira como Gaston Bachelard considera esse operador da narrativa em *A poética do espaço*. Sua visão mais filosófica da questão é extremamente apropriada para o entendimento de alguns espaços, uns mais convencionais que outros, mostrados no texto literário. O primeiro a ser considerado é a casa de Cauby. Como dito anteriormente, o local era utilizado por ele e Lavínia para seus encontros e quando seu relacionamento tornou-se público, sua casa foi saqueada e incendiada, restando pouco de sua vida. A casa dele “ficava numa viela, perto do centro. Era uma construção modesta, com dois quartos (um deles convertido em laboratório), uma sala acanhada, cozinha, banheiro e quintal.” (AQUINO, 2005, p. 26). Nessa descrição da casa, encontramos dois adjetivos – modesta e acanhada – que possuem o mesmo significado e servem para reforçar a simplicidade do lugar. Bachelard explica que os “escritores da ‘casinha humilde evocam com frequência esse elemento da poética do espaço. Mas essa evocação é excessivamente sucinta. Como há pouco a descrever na casinha pobre, ele quase não se detém nela.” (2008, p. 24). Ainda quando pensamos no relacionamento de Cauby e Lavínia, dois ambientes se destacam: a sala e o quarto. Locais que Bachelard afirma serem associados à solidão, onde “reinam os seres dominantes” (2008, p. 33) e, que a casa, durante o relacionamento deles, foi “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade.” (2008, p. 36).

A casa é nosso lugar no mundo, um universo a parte. Ao trazer sua simplicidade para primeiro plano, Cauby chama atenção para seu mundo, evocando uma simplicidade que contrasta, por exemplo, com suas preferências artísticas sofisticadas. Ao evidenciar esse desapego, ele mais uma vez se coloca à parte, mostrando que sua casa tem uma

função prática: abrigar seus sonhos. A “[...] casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. [...]. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização.” (BACHELARD, 2008, p. 26). Portanto, ao falar de sua casa, Cauby fala de si mesmo, valorizando aquilo que para outros seria um problema, mas para ele, uma qualidade. E, se há um momento em que ele assume sua posição de indesejado, é ao falar do incêndio. “Muita gente achou que eu tinha passado da conta. E, na impossibilidade de me matar de novo, voltou sua fúria contra minha casa. O covil da serpente. Era preciso destruir os ovos, queimar o ninho. Jogar sal grosso sobre os escombros fumegantes.” (AQUINO, 2005, p. 215). A destruição é resultado do fim de seu relacionamento com Lavínia, portanto, podemos enxergar o incêndio como o ponto final que ele não soube colocar nessa história de amor. Por isso, o cuidado com que ele fala de sua casa nunca é reproduzido quando ele fala da pensão, da loja de Chang ou da cidade no geral, uma vez que as “lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho.” (BACHELARD, 2005, p. 26).

Os sonhos de Cauby foram destruídos. Lavínia desapareceu, da cidade e de si mesma, sua casa foi incendiada, seus poucos bens foram roubados ou queimados, ele perdeu a visão e parte da audição. Desde então, ele vive numa pensão onde os moradores são perdedores. No sentido real da palavra: Altino perdeu Marinês e Jane perdeu Antônio. É um abrigo para eles. Um porto seguro para o pouco que restou. “Esses valores de abrigo são tão simples, tão profundamente arraigados no inconsciente, que vamos encontrá-los com mais facilidade por uma simples evocação do que por uma descrição minuciosa.” (BACHELARD, 2008, p. 32) e, talvez por isso, não tenhamos nenhuma descrição da pensão além da varanda. Um lugar onde eles se reúnem para ver a chuva e ouvir Altino, pois “é preciso também dar um destino exterior ao ser interior.” (BACHELARD, 2008, p. 30). Outro elemento que precisa ser analisado de acordo com o trabalho de Bachelard é o presente que Lavínia que entrega a Cauby.

Uma caixinha de madeira, uma arca em miniatura, fechada com um cadeado minúsculo. Sacudi a caixinha, mas não ouvi nenhum som.
Tem uma mensagem pra você aí dentro, ela disse. Mas você só deve ler num dia em que estiver desesperado.
Bem desesperado?
É. (AQUINO, 2005, p. 73-74).

Seguindo as instruções de Lavínia, Cauby abriu a caixinha no dia em que ela lhe contou que estava grávida. Ele, numa reação automática, perguntou como Lavínia sabia que o filho era dele. “Olhou-me como a um estranho. Pude ler uma porção de coisas em seu rosto, todas desfavoráveis. Raiva. Frustração. Mágoa. E até desprezo.” (AQUINO, 2005, p. 184). Cauby pede desculpas e, em seguida, percebe que Ernani está na porta de sua casa chamando por Lavínia. Antes de sair, ela conta que o marido fez vasectomia ao se tornar pastor. Desesperado com o adeus, muito diferente da cerimônia que ele imaginava, Cauby assiste Lavínia ir embora com o marido e seu filho. E se desespera.

Peguei martelo e a caixa de madeira que ganhara meses antes de Lavínia e que permanecia esquecida acumulando pó, sobre o criado-mudo no quarto. Para um dia de bastante desespero, ela recomendara. Achei que era o caso. Moí a caixa sobre a pia da cozinha. Daria um telegrama lacônico e definitivo. Uma notícia primordial de um amor vira-lata. Apenas duas palavras, escritas numa letra redonda, graciosa, quase infantil.

Amo você. (AQUINO, 2005, p. 187).

O presente de Lavínia para Cauby era uma pequena caixa de madeira fechada com um cadeado, um pequeno cofre. Dentro dele, duas palavras de um sentimento que nenhum dos dois nunca expressou claramente. Bachelard explica que cofres “são como “verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta” (2008, p. 91) e que “para um fecho suave, uma abertura suave” (2008, p. 96), portanto, o uso do martelo para abrir a caixa, o fato dela ter que ser moída sobre a pia da cozinha e, finalmente, seu conteúdo, mostram que a caixa simboliza a forma como Cauby e Lavínia lidavam com o relacionamento deles: escondidos, não do marido dela ou das pessoas da cidade, mas deles mesmo. Como se fosse um passatempo, como se ela realmente fosse a bela da tarde que procurava nele a cura para o tédio e não um relacionamento amoroso, como de fato era. Portanto, e de acordo com Bachelard, assim como a caixa selada por uma fechadura, o amor deles não poderia resistir à “violência total. Toda fechadura é um convite para o arrombador. Que umbral psicológico é a fechadura! [...] Quantos ‘complexos’ numa fechadura ornamentada!” (BACHELARD, 2005, p. 94). E, a partir do momento em que Cauby teve acesso aos sentimentos reais de Lavínia, tudo mudou. Isso aparece claramente no espaço, já que o desaparecimento dela coincide com o início da onda de violência, como mostramos acima. O exterior, diante da mudança interna dele,

já não é mais o mesmo. “O exterior é riscado com um traço; tudo é novidade, tudo é surpresa, tudo é desconhecido. O exterior já nada significa.” (BACHELARD, 2005, p. 98), e o que é contraditório é que essa dimensão deixa de existir em função de uma nova: “a dimensão da intimidade.” !”(BACHELARD, 2005, p. 98). Relevante pensar que a intimidade de Cauby e Lavínia foi aberta em, pelo menos, quatro momentos: quando Ernani admite saber do relacionamento e vai buscá-la na casa de Cauby; quando ela conta que está grávida dele; quando ele abre a caixa e lê a mensagem de amor e, por fim, quando suas fotos são publicadas no jornal. Todas as ações concretizam o relacionamento que até então se mantinha em espaços restritos; todas elas tornam público o amor dos dois. Todas possuem consequências que fogem do controle deles.

Antonio Dimas afirma que existe uma timidez setorizada da crítica no que diz respeito aos estudos do espaço narrativo, como se isso fosse um reflexo da importância que dão a essa categoria, apesar de ter havido, nos últimos anos, um crescimento gradual na quantidade de pesquisas nessa área. Entretanto, é preciso reconhecer que esse número ainda é pequeno quando comparado à quantidade de narrativas brasileiras contemporâneas que colocam esse operador em primeiro plano, a exemplo do que vimos em *ERPNSLL*, que não apenas dialoga com os outros livros de Marçal Aquino, mas com outras obras. Exemplo disso é o trecho em que o narrador descreve o amor que sentia e como o sentia por meio de uma analogia com o espaço: “Valeu a pena ser invadido por uma onda de felicidade, ser tocado por uma tormenta. Uma vez, no interior dos Estados Unidos fotografei uma placa que dizia: ‘*No one forgets a hurricane.*’ Dá pra esquecer?” (AQUINO, 2005, p. 41).

3.4 FOCO NARRATIVO

A reflexão e os estudos analíticos do gênero romanesco – que muitas vezes privilegiam um operador da narrativa em detrimento de outro, como apontado nas análises de espaço e ambientação desta dissertação – têm a função de legitimar o gênero, conforme o que assinala a pesquisadora Sandra Guardini Vasconcelos, em *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. O período que marcou a ascensão do

romance também deu início aos estudos teóricos das técnicas do romance, uma vez que “sua origem bastarda exigia, portanto, de seus criadores definição e demarcação de fronteiras, explicação de propósitos, investigação de soluções formais, busca de justificativas. Teorização, em resumo.” (2002, p. 43). Esses estudos teóricos do novo gênero, que focava a vida e o modo de vida do homem comum, especialmente no século XVIII, ficaram restritos a espaços, como panfletos, artigos ou prefácios das obras, abrangendo a discussão de questões elementares, como “definição do gênero; problemas de forma e técnica; questionamento do papel do romancista; estratégias narrativas; a relação do romance com outros gêneros, entre as mais importantes.” (VASCONCELOS, 2002, p. 43). Passados séculos desde então, a necessidade de teorização continua, mas as pesquisas já apontam algumas certezas. Entre elas, a importância da focalização para a análise e interpretação do discurso narrativo, bem como do estudo da ficção.

O termo focalização, de acordo com o *Dicionário de teoria narrativa*, foi proposto por Gerard Genette na década de 1970, a partir de outras pesquisas sobre o tema e é definido “como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético” (REIS; LOPES, 1988, p. 246). Pode determinar a quantidade e a qualidade da informação que traduz a “posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação. Daí que a *focalização* deva ser considerada um procedimento crucial da estratégia de *representação*” (REIS; LOPES, 1988, p.246-7). Essa definição se refere ao operador da narrativa, que recebe outras denominações, como “*ponto de vista* (preferida, sobretudo, por teóricos e críticos anglo-americanos), *visão* (adotada por J. Pouillon e T. Todorov), *restrição de campo* (utilizada quase exclusivamente por G. Blin) e *foco narrativo*” (REIS; LOPES, 1988, p. 246), sendo este último muito comum nos estudos literários brasileiros.

Apontadas, ainda que de maneira superficial, as possibilidades de estudo desse operador da narrativa, informamos que, para este trabalho, serão considerados os pressupostos teóricos de Norman Friedman na análise dos narradores em primeira e terceira pessoa de *ERPNSLL*, em “O ponto de vista na ficção”, artigo publicado originalmente em 1967, no *The theory of novel*. Massaud Moisés, em *A criação literária*, afirma que o ponto de vista “tem-se constituído numa das traves mestras da ficção moderna, a ponto de alguns estudiosos a considerarem eixo em torno do qual gira

toda a problemática ficcional dos nossos dias” (1975, p. 266), afirmação que ganha novos contornos quando pensamos na narrativa brasileira contemporânea, tão recheada de narradores incertos, problemáticos e, em alguns casos, traiçoeiros.

Regina Dalcastagnè, em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, afirma que “desde o dia em que Bentinho se transformou em Dom Casmurro e passou a narrar seu drama, o leitor brasileiro teve de abandonar a confortável situação de testemunha-crédula.” (2012, p. 75). O mesmo acontece com nosso objeto de estudo. Dos quatro trechos que dividem o romance *ERPNSLL*, três são narrados pelo narrador-protagonista Cauby, um fotógrafo cego do olho direito, parcialmente surdo e apaixonado por uma mulher que está internada numa clínica psiquiátrica, ou como ele próprio se descreve: “uma figura remendada” (AQUINO, 2005, p. 221) – extremamente envolvido com os acontecimentos, sem qualquer distanciamento ou neutralidade diante dos fatos narrados. Em determinado momento, ele sugere como é feita sua leitura de mundo. “O segredo, dizia Chang, o china da loja, não é descobrir o que as pessoas escondem, e sim entender o que elas mostram.” (AQUINO, 2005, p. 13). O que as pessoas mostram é a base das apreciações de Cauby, sempre permeadas por ironia e sarcasmo. Sobre Chang, por exemplo, que foi assassinado, ele disse: “mas Chang está morto. Existe algo mais íntimo para exhibir ao mundo do que as entranhas? Existe algo tão obscuro?” (AQUINO, 2005, p. 13).

Já o trecho “Carne-viva”, referente à vida de Ernani e Lavínia, é comandado por um narrador onisciente intruso que se ocupa dos pensamentos e sonhos das personagens. “Ernani voltou para o hotel. E levou Lavínia com ele – em pensamento. Ideias confusas, que o fizeram arrepender-se de ter tomado uma garrafa inteira de vinho.” (AQUINO, 2005, p. 86). Embora o narrador seja conciso em suas observações, nota-se que ele tem acesso aos pensamentos, desejos e arrependimentos íntimos de Ernani. O mesmo acontece quando o narrador se volta para ela. “[...] Lavínia descobriu a fotografia. Foi paixão instantânea. [...] Mas foi obrigada a relegar esse interesse ao tempo futuro dos outros sonhos que pretendia realizar” (AQUINO, 2005, p. 125).

Nos estudos literários, encontramos o significado de cada um desses narradores e da escolha pela utilização de um ou outro campo de consciência. A variação de posição da narração é uma característica do gênero romanesco, mas, no caso de *ERPNSLL*, percebemos essa movimentação como o ato de fotografar, quando, através

do *zoom*, a lente se afasta e se aproxima do que será enquadrado e concretizado na fotografia. Massaud Moisés afirma que o “romancista pode utilizar vários focos narrativos numa mesma obra, certo de estar enriquecendo as possibilidades de acesso aos dramas focalizados, e de estar oferecendo um painel humano mais diversificado e amplo” (1975, p. 266); além disso, o pesquisador aponta que essa é uma forma de o autor refletir uma visão ética do mundo e a estética em que se inscreve.

Desse modo, não será por mero acaso que o romancista emprega a primeira pessoa do singular ou a terceira, ou a primeira do plural ou todas numa só obra: é bem verdade que pode haver embuste e o ficcionista transferir para determinada pessoa o encargo dramático destinado a outra, mas assim mesmo estar-se-á revelando a si próprio e revelando uma delimitada cosmovisão. Ver o mundo na terceira pessoa pode denunciar um distanciamento ético da realidade, salvo quando o escritor escolhe o disfarce para entender a revelação direta de sua cosmovisão. Por outro lado, o emprego da primeira pessoa pode traduzir um egocentrismo, igualmente afastado das realidades, salvo quando o “eu” serve como espelho de dramas coletivos ou universais. (MOISÉS, 1975, p. 267)

Mais uma vez somos lembrados que nenhuma escolha na construção do texto literário é gratuita e que cada uma dessas ações revela ou, pelo menos, indica a intenção do autor durante a realização do seu trabalho. A eleição do ponto de vista em primeira ou terceira pessoa, ou ambas, reflete os interesses do romancista. No caso do narrador em primeira pessoa, percebemos a presença do autor, ou ao menos uma ressonância, na construção de Cauby. Assim como o escritor Marçal Aquino, Cauby também exerceu o jornalismo, na função de repórter fotográfico num grande jornal de São Paulo, onde publicou “fotos boas, o jornal era ousado” (AQUINO, 2005, p. 25). Retomando o Capítulo II deste trabalho, notamos que Aquino fala das ousadias permitidas pelo *Jornal da tarde*, quando ele chegou a publicar reportagens que incluíam diálogos com travessão como índice de fala. Outro ponto de aproximação, que exige a mesma retomada do capítulo anterior, tem a ver com a declaração do escritor João Antonio de que os fotógrafos de jornal se enxergam como os cineastas Buñuel e Bergman. Não por acaso, Cauby apelida Lavínia de “a bela da tarde”. Assim como não podemos desconsiderar que Cauby “como um Godard ou um Buñuel que já não pisassem em canto algum, derrama sobre a plateia a desordem insuportável de trechos partidos onde nada se completa, nem mesmo a ideia.” (LINS, 1990, p. 148). Esses trechos partidos se

materializam no texto em muitos momentos e podem ser facilmente notados quando observamos dois operadores em especial: foco narrativo e tempo. Essas referências mostram que a construção de Cauby vai além do fato de Aquino, enquanto jornalista, ser um bom observador e construtor de um tipo, mas recai na afirmação de Candido de que a escrita permite a manifestação e a revelação da nossa imagem. Logo, diz respeito ao trabalho do autor e não apenas da vivência do jornalista. No entanto, acreditamos que tanto o egocentrismo do narrador em primeira pessoa, quanto o distanciamento ético do narrador em terceira pessoa são mais relevantes para o entendimento do objeto literário do que o entendimento do autor enquanto indivíduo.

Sobre a construção do campo de consciência dos narradores, Norman Friedman afirma que o escritor, ao contrário de outros artistas, “fica continuamente abalado entre a dificuldade de mostrar o que uma coisa é e a facilidade de dizer como se sente a respeito dela” (FRIEDMAN, 2002, p. 168), portanto, assim como o romance apresenta uma representação do mundo, o narrador também representa algumas das ambiguidades do autor, já que a sua personalidade passa pela narração e a deixa marcada com seus rastros. Logo, ao escolhermos o trabalho de Friedman como suporte de análise do ponto de vista e, conseqüentemente, do discurso literário como plataforma de leitura, não excluimos a problemática e tampouco a atiramos para a periferia da discussão.

A partir dessas informações e considerando as circunstâncias, entendemos que houve uma mudança no perfil do narrador da literatura brasileira. Nas palavras de Dalcastagnè, “no lugar daquele sujeito poderoso, que tudo sabe e comanda, vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tropeça no discurso, esbarra em outras personagens, perde o fio da meada” (2012, p. 75), características que não são únicas na ficção, mas são as mais significativas. “Um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada [...], seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 75), seja porque está cego do olho que usava para fotografar, seja porque perdeu parte dos sons básicos e sutis do mundo, seja porque está apaixonado, seja qual for a razão, esse é o perfil de um dos narradores de *ERPNSLL*. Um narrador cheio de ressalvas.

Cauby é o primeiro narrador a ter a palavra no romance *ERPNSLL* e já inicia seu relato questionando a capacidade de entendimento do leitor – “Não adianta explicar. Você não vai entender.” (AQUINO, 2005, p. 11) – tamanho seu envolvimento com os

fatos. Na condição de narrador-protagonista, ele está demasiadamente envolvido com as tramas da narrativa e “encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo”. (FRIEDMAN, 2002, p. 177) e, normalmente, esse ponto de vista é escolhido quando o autor pretende “traçar o crescimento de uma personalidade à medida que ela reage às experiências [...] assumindo-se que ele tenha sensibilidade e inteligência suficientes para desenvolver e perceber o significado desse desenvolvimento” (FRIEDMAN, 2002, p. 181). Esse é, portanto, um narrador extremamente comprometido com todos os eventos da narrativa e que dificilmente irá proporcionar um relato imparcial, pelo contrário, ao defender seus próprios interesses, ele vai filtrar não apenas a si mesmo, mas também aos personagens que o rodeiam. Cauby é, como na maioria dos casos da literatura contemporânea brasileira, um homem com considerável grau de instrução, viajado, que exerceu uma profissão formadora de opinião e deixou a cidade de São Paulo para trabalhar num livro de arte no interior do Pará, onde, financiado por uma agência francesa, inicialmente registraria as prostitutas que trabalham no entorno de um garimpo. “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.” (AQUINO, 2005, p. 24-25). Essa tensão, segundo Cauby, era o aviso de que “alguma coisa estava para acontecer e eu resolvi esperar para ver.” (AQUINO, 2005, p. 24-25). Alguma coisa aconteceu. Ele se envolveu com Lavínia e foi condenado por isso. Somente ao fim da leitura, temos acesso às suas condições reais:

Tenho no corpo dezessete ossos que precisaram de reparos. Fora o crânio. Meus ouvidos foram comprometidos de modo irreversível, é como se alguém tivesse baixado o volume do mundo. Não me faz falta nenhuma a algaravia mundana, mas confesso que sofro com a ausência de certas nuances quando escuto música, em especial, e veja só a ironia, o velho Ludwig. Parece que suprimiram alguns instrumentos das gravações, tudo soa oco, incompleto. Minha cabeça dói de forma crônica desde que acordo. E desconfio que meu olfato e paladar também mudaram. Tenho pesadelos e ereções com a mesma frequência à noite, mas isso não me assusta, já acontecia desde a adolescência.

O dano maior, contudo, foi que perdi um olho, o direito, o que para um fotógrafo, habituado a privilegiá-lo na hora de olhar a vida ao redor, pode ser considerado um problema sério. [...]

A verdade é que tudo parece meio desfocado à minha volta. (AQUINO, 2005, p. 188)

Esse é o narrador de *ERPNSLL*. Um homem profundamente envolvido numa turbulenta história de amor que resulta numa série de traumas, reais e legítimos, que uma pessoa pode sofrer. Seus ossos precisam de reparos; sua cabeça dói constantemente, seus olhos e ouvidos funcionam parcialmente, sua visão é desfocada e ele relaciona ereções com pesadelos. Quem nos conduz pela história é uma pessoa que tem seus sentidos e seus movimentos limitados. Cauby reúne uma série de características que tornam esse percurso um labirinto complexo. Em primeiro lugar, e mantendo-nos no campo da teoria literária, ele é um narrador-protagonista e, portando, seus movimentos e suas falas defendem um interesse próprio. Depois, nada mais irônico é que o principal ponto de vista dessa narrativa seja o de um fotógrafo cego de um olho. Vilém Flusser, em *Filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, afirma que o “fotógrafo ‘escolhe’, dentre as categorias disponíveis, as que lhe parecem mais convenientes” (2009, p. 31), além disso, é preciso considerar que, assim como um narrador se vale das palavras para mostrar um mundo, “as fotografias abrem ao observador as visões do mundo” (2009, p. 38), implicando uma dupla forma de mostrar um mundo; no caso de Cauby, uma forma seletiva de enxergar e ver o quadro em sua totalidade se torna impossível, uma vez que ele percebe o mundo, seja qual for a situação.

Vi que ele desceu sem o livro, com o rosto crispado, esfregando os dedos na frente. Teve tempo de colocar um lenço entre os dentes, mas não de chegar até o sofá, como pretendia. Estrebuchou no chão, convulsivo, de olhos arregalados. Emitia um silvo, um lamento vindo das fossas mais abissais da garganta. A saliva borbulhou no canto da boca. Nesse momento fiz um negócio reprovável: peguei a Pentax que carregava na bolsa e documentei a ebulição de Viktor. Em closes. Até que o ataque cedeu, finalizado por estremecimentos a intervalos irregulares em todo o corpo. Rendeu uma sequência de imagens impressionantes, que, além de mim, ninguém mais chegou a ver. *Doenças profissionais*. (AQUINO, 2005, p. 173)

A reação esperada era que Cauby socorresse o amigo ao invés de fotografá-lo e, em seu próprio discurso, há o reconhecimento da expectativa e a justificativa pela frustração. Há, ainda, um misto de vergonha e orgulho por suas fotos. Ele não as mostrou para ninguém, mas não as destruiu. O nome dado à sequência de fotos também é ambíguo, porque não fica claro se a palavra doença é aplicada ao que aconteceu com Viktor ou ao que ele fizera. Talvez seja essa ambiguidade o efeito desejado por esse

narrador. Seja por seu campo de consciência enquanto narrador, pela sua forma profissional de enxergar o mundo, seja por suas limitações físicas, seja por seu envolvimento com Lavínia ou pelo excesso de alteradores de consciência, Cauby possui uma visão limitada e alterada que, fatalmente, reflete-se em seu discurso. Não por acaso, somente quando nos aproximamos do final da narrativa é que temos acesso às condições reais em que Cauby narra sua história e a percepção de como ele avalia esse relacionamento vivido. “Eu estava consciente de que corria riscos, nunca poderei alegar que não recebi os recados a tempo, mas mesmo assim resolvi ficar.” (AQUINO, 2005, p. 189), mas com os devidos cuidados. “Evitava sair à noite, passei a ser mais cauteloso e, até onde foi possível, mais atento – a *Cannabis* atrapalhava: eu fumava o dia inteiro, o dia inteiro para combater a paranoia, o que servia apenas para aumentá-la.” (AQUINO, 2005, p. 189-90).

Porém nenhuma cicatriz é mais simbólica que a cegueira no olho direito. O principal ponto de vista da narrativa é o de um fotógrafo cego de um olho. Ele já não vê a imagem inteira, sua capacidade de focar (e registrar) foi comprometida – nada mais irônico. Não há apenas filtro no relato, mas também rasuras permanentes que precisam ser consideradas. O pesquisador Jaime Ginzburg explica que “é muito difícil tratar da cegueira dentro de uma reflexão teórica e estética. O assunto é extremamente intenso e delicado e exige o maior cuidado” (2012, p. 440), mas pode ser abordado de modo indireto e direto:

O primeiro é em uma abordagem mais indireta, pensando a cegueira como uma metáfora. Nessa linha, tomando as referências da tradição, a representação da cegueira é associada conotativamente aos limites do conhecimento, à ilusão e à incerteza. O segundo, ainda mais delicado, consiste em pensar a cegueira não como metáfora, mas como uma forma específica de experiência, caracterizada pelo limite, pela exposição do ser humano à fronteira do inumano, da incomunicabilidade, da impossibilidade de viver senão em uma condição trágica. (2012, p. 440)

Conhecimento limitado, ilusão e incerteza são significados que se aplicam ao momento vivido por Cauby, o que por si só justificaria a escolha da metáfora como única abordagem dos possíveis impactos e significados da cegueira de Cauby, entretanto, para isso, deveríamos ignorar que a violência, o silêncio e a melancolia que permeiam o enredo foram representados no espaço e ambientação e constituem as

personagens, e isso limitaria o entendimento das várias camadas da obra, por mais segura que seja essa abordagem. Pensar a cegueira de Cauby como uma forma específica de experiência é um ato necessário, considerando que essa é a condição em que ele relata sua história, apresenta e descreve os acontecimentos e os personagens, sempre caracterizando-os de maneira limítrofe entre o humano e o inumano, além da já citada impossibilidade de viver em constante condição trágica. Ao longo da história, o narrador-personagem demonstra indícios da fragilidade em que se coloca ao se relacionar com uma mulher casada com um pastor influente de uma cidade interiorana, ou seja, ele está em evidência de uma maneira que só lhe traria prejuízos. Contudo, são poucos os momentos em que ele demonstra entendimento, ainda que superficial, dessa condição. Ao pressentir o perigo, Cauby conta que resolveu “ficar e enfrentar a tempestade que o vento soprava” (AQUINO, 2005, p. 195). No entanto, quando a tempestade chegou, ele sentiu o medo. Lavínia havia desaparecido e Ernani foi encontrado morto com três tiros, sendo dois no rosto. Cauby foi preso como suspeito – seu relacionamento com Lavínia não era tão secreto quanto ele imaginava. E, mesmo nesse momento crítico, ele ironiza sua situação. “Por um instante achei que ele ia recitar meus direitos antes de me levar preso. Eu que sou tão avesso às solenidades.” (AQUINO, 2005, p.198). Durante sua permanência na prisão, um grupo de pessoas se reuniu na porta da delegacia para protestar, já que “a notícia da prisão do *assassino* do pastor já era servida fazia horas nos botecos, junto com aguardentes de procedência suspeita.” (AQUINO, 2005, p.208). Reforços foram pedidos e da cela ouvia-se as discussões. “O que soubemos depois é que o delegado saiu e enfrentou o bando de revólver na mão. Gritou, chegou a disparar para o alto.” (AQUINO, 2005, p. 209). Pouco depois disso, Cauby conseguiu relaxamento de prisão e saiu a pé da cadeia, quando, tocado pelo vento da peste, encontrou-se com a “multidão que acompanhava o enterro do pastor Ernani”. (AQUINO, 2005, p. 209). Uma pessoa gritou. Cauby, movido pelo medo correu, mas foi cercado.

Homens e mulheres. Não dava para saber quantos eram, talvez uns vinte. Me olhavam com hostilidade e não diziam nada. Apenas se aproximavam, ofegantes. Eu estava exausto demais, não conseguia falar. E nem me manter em pé direito – sentia uma dor aguda no tornozelo.

A primeira pedra me atingiu no peito.

Ergui as mãos para me proteger e tentei falar, imagine, que estavam cometendo uma grande injustiça. Mas faltou fôlego. E tempo. E sobrou dor.

Uma segunda pedra bateu no meu ombro. A terceira no meu rosto. E me ajoelhei. E sofri um baque na cabeça – alguém me golpeou por trás. Foi nesse instante que caí. Então choveram pedras. Uma acertou meu olho direito. Um clarão de fogo. Foi a última coisa que vi com ele. (AQUINO, 2005, p. 210)

O apedrejamento de Cauby possui uma enorme carga significativa. Começando pela questão do gênero. Na literatura judaico-cristã, o apedrejamento é relacionado à punição de mulheres infiéis, castigo que foi dado a Cauby, um homem. Não se tratou, contudo, de um ato isolado. Junto ao apedrejamento de Cauby, vários outros lugares foram incendiados e pessoas mortas. Não por acaso esse trecho se chama “Postais de Sodoma à luz do primeiro fogo”. Ao narrar os fatos violentos, Cauby nos manda notícias de uma terra em destruição, onde os condenados são julgados por aquilo que outros imaginam que tenha acontecido e não por seus atos. Esse ato de limpeza para que a ordem, tal como reconhecida por esse grupo, seja reestabelecida é resultado do que Ronaldo Lima Lins chama de visão mais puritana da realidade que tende a “ver a explosão da sexualidade como um sintoma de decadência contra o qual todos os mecanismos de organização social devem estar a postos.” (1990, p. 57). Lins afirma ainda que “mostra-se comum, após as grandes convulsões sociais, a onda de puritanismo que denuncia a sexualidade como pernicioso ao regime e devendo, por conseguinte, ser combatida com rigor.” (1990, p.57). O rigor foi novamente aplicado a Cauby. Enquanto ele permanecia no hospital, depois do apedrejamento, as fotos de Lavínia nua foram publicadas no jornal ao lado de um poema póstumo de Viktor. Como punição, Cauby teve sua casa invadida, saqueada e incendiada. E quando ele descobriu o que havia acontecido e viu as ruínas de sua casa, “Sodoma acalentava em paz o sono dos injustos” (AQUINO, 2005, p.195).

Pensei nos meus dias ali com Lavínia, e a memória perdida do paraíso subiu num bolo pela garganta. E me fez viver uma cena ridícula, felizmente sem testemunhas. Comecei a chorar no meio dos escombros. Mas, quase de imediato, passei a rir, tocado por uma novidade insólita: descobri que minhas lágrimas brotavam só do olho esquerdo. No olho direito, a pálpebra murcha permanecia seca. Estéril. (AQUINO, 2005, p. 205-206)

A capacidade de Cauby de se emocionar também foi afetada pelo apedrejamento. E a esterilidade de seu olho ganha novo sentido quando ele percebe o olho ineficaz. Não podemos, pois, deixar de relacionar a cegueira concreta com a

cegueira de suas escolhas. Apesar disso, é preciso considerar o fato de ele viver sob “constante ameaça, em descompasso com a realidade externa, sendo impossível, em termos epistemológicos ao sujeito, dominar o objeto ou mesmo caracterizá-lo devidamente.” (GINZBURG, 2012, p. 444). Podemos associar esses conceitos ao narrador-personagem, afinal ignorar a abordagem direta seria ignorar uma importante parte da constituição de Cauby. A cegueira, que pode ser entendida como uma experiência específica, discriminada pela exposição do indivíduo aos limites do humano e inumano, da incomunicabilidade e da frequente vivência sob uma condição trágica. Assim, por mais camadas que exploremos desse narrador, haverá ainda algo a ser dito, o que não deixa de ser uma síntese de qualquer estudo literário, já que, como dito anteriormente, raramente é possível esgotar todas as possibilidades de leitura de uma obra.

A visão é um recurso extremamente importante para a literatura. Desde “a caverna de Platão e passagens da Bíblia, a tradição legou uma enorme importância à visão como meio de acesso à verdade” (GINZBURG, 2012, p. 436), à construção da história, à vivência dos fatos, bem como à forma como as personagens digerem e elaboram as experiências e vivências. Portanto, “estar cego é estar continuamente em risco” (GINZBURG, 2012, p.438) e, no caso de Cauby, é ampliar sua exposição ao risco, sua fragilidade, sua impotência e, também, seu mérito. “Sou um sobrevivente” (AQUINO, 2005, p.188), diz ele. “Estou de volta para lembrá-los de um equívoco que cometeram, e ninguém gosta de ser lembrado desse tipo de coisa” (AQUINO, 2005, p. 189). Após sobreviver, resta a Cauby ver menos e não ser visto.

Caminho pelas ruas empoeiradas de cabeça erguida, olho as pessoas sem nenhum tipo de animosidade ou temor. A maioria evita me encarar. Não é como se fosse portador de alguma moléstia contagiosa ou de uma maldição, nada disso. É diferente, mais sutil, fingem não me ver. Ninguém fala comigo, um voto de silêncio impera na cidade. Me ignoram, apesar do tapa-olho de pirata que ando usando por decoro e para resguardar do sol a pálpebra vazia. [...] Sou apenas mais uma aberração num lugar onde elas brotam a cada esquina. Um fantasma estrangeiro. Me olham, quando olham, como se eu não estivesse mais ali. Afinal, fui morto. Já me mataram. Só, que feito um Lázaro de tempos multimídia, retornei para assombrar a todos com a minha câmera a tiracolo e as minhas chagas. (AQUINO, 2005, p. 189).

Em muitos momentos da narrativa, Cauby fala que foi assassinado, que morreu e ressuscitou. Justamente por isso, ele se compara ao personagem bíblico Lázaro. Mas, o

que realmente se destaca nesse trecho da narrativa, é a forma como as pessoas ignoram sua presença, como se ele, enfim, não ocupasse nenhum espaço daquele lugar ao qual ele não pertence. Há também, nesse trecho, uma palavra que é recorrente na forma como Cauby se apresenta: um estrangeiro. Não são poucas as referências ao escritor franco-argelino Albert Camus que encontramos em *ERPNSLL*. O gato do jornalista Viktor Laurence se chama Camus, o jornalista presenteia Cauby com uma edição do *L'Étranger* e, por fim, ele se refere ao período mais violento da cidade – que culminou em seu apedrejamento – como “a peste”, outra referência a uma famosa obra de Camus. É relevante considerar ainda que as principais personagens do livro são estrangeiras: Cauby, Lavínia, Ernani, Viktor Laurence e Altino são pessoas que vieram de outros lugares e ficaram na cidade por diversas razões. Cauby fala sobre uma maldição. “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, 2005, p.33). Isso, de certa forma, é confirmado pelos finais dessas personagens: Chang e Ernani são assassinados; Lavínia é internada num hospício; Viktor se suicida; Altino e Cauby ficaram “cada um à sua maneira, ambos por causa de mulher”. (AQUINO, 2005, p.33). Cada qual com suas feridas, esperanças e desesperanças.

Jaime Ginzburg explica que existem na literatura brasileira, representações da cegueira que “remetem a essa condição precária, esse estar aquém de uma constituição de sujeito plena, de uma autoconsciência, de uma capacidade de definir com precisão como pensar e como sentir a experiência.” (2012, p. 446), e que a “cegueira é configurada pela literatura como uma forma de exílio, um exílio sobre si mesmo, que deve seguir andando apesar do senso de limite.” (2012, p. 446), funcionando, portanto, como um elemento extremamente limitante da vivência tanto na esfera física, emocional ou racional. Para Ginzburg, a cegueira é oportuna, uma vez que “configura-se uma maneira de pensar em que é anulada, por princípio, a sustentação do olhar. A percepção é reduzida a um limite, em que o resto de consciência não desaparece e, melancolicamente, luta por uma afirmação nunca conseguida.” (2012, p. 447). Cauby é um sujeito à margem da vida daquela sociedade, um estrangeiro. Sua narrativa é afetada por inúmeros fatores como o não pertencimento, o amor por Lavínia, o medo, a melancolia, a violência, sua experiência de vida, as feridas e as cicatrizes, a surdez de um dos ouvidos e, é evidente, a cegueira do olho direito. Quando pensamos em toda

essa fragilidade da condição humana, “poucas imagens e experiências podem ser tão contundentes na representação desses elementos como a cegueira.” (GINZBURG, 2012, p. 440). Quando pensamos na fragilidade de Cauby, suas feridas físicas ficam em primeiro plano, mas não é possível ignorar que, emocionalmente, ele ficou abalado com os acontecimentos. Além de medidas de autopreservação, é possível perceber no seu discurso essas outras cicatrizes. Logo no começo do livro, enquanto ele está na varanda da pensão de Dona Jane, um homem de terno se aproxima. O homem entra e afasta as abas do paletó para pegar um papel, mas não é isso que Cauby teme. “Ferido na cabeça, o careca tombará para frente e o impacto de seu corpo destruirá o tampo de vidro da mesinha. Dona Jane ficará estendida de bruços, com metade do corpo no interior da casa. O menino talvez escape” (AQUINO, 2005, p. 20-21). Mas ele logo percebe que não, “o homem não permitirá – esse tipo de gente nunca deixa testemunhas. Ele perseguirá o menino pelo beco, se for preciso. Tudo dependerá da ordem que ele escolher atirar. O certo é que serei o primeiro.” (AQUINO, 2005, p. 21). Mas ao invés de uma arma, um papel. E ao invés de atirar, o homem seca o suor da testa e pede por um quarto. Cauby se acalma e continua narrando a história. Ao final do capítulo, diz que ouviram “o apito de um barco no rio, um som melancólico. Como um pio de mau agouro. Mas não tenho por que sentir medo agora. Sou um homem sem medo, o que é bem raro nesse lugar.” (AQUINO, 2005, p. 22). Essa ambiguidade é analisada por Jaime Ginzburg como um medo constitutivo que “conduz a uma relação ambígua com o mundo: o personagem é incitado a participar de uma realidade, mas ao mesmo tempo sabe que está sujeito a ser agredido, a sofrer dor e desamparo” (2012, p. 359), o que, segundo o pesquisador, realmente acontece, uma vez que “a aceitação da realidade não é um parâmetro banal da existência, mas uma referência vaga e tensa, pois não se sabe ao certo o que esperar da vida e como superar as dificuldades surgidas.” (2012, p. 359). Outro trecho que demonstra essa ambiguidade de Cauby é seu encontro com o matador Chico Chagas, em que este lhe informa que foi sondado para matá-lo. “Continuei calado. E não tive nenhuma reação visível à informação. Mas senti um vento me esfriando por dentro.” (AQUINO, 2005, p. 180). Chico Chagas foi embora, deixou um alerta para Cauby, que, por via das dúvidas, agendou a mudança que nunca fez. Para Ginzburg, para quem vive sob “constante ameaça em descompasso com a realidade externa” (2012, p. 444), como o narrador-protagonista, que, tenso e amedrontado,

demonstra inabilidade em lidar com esses conflitos, é impossível “dominar o objeto ou mesmo caracterizá-lo devidamente” (2012, p. 444).

Mantendo-nos na esfera do discurso, outro ponto relevante é a forma como Cauby apresenta a si mesmo e aos outros. Chama atenção o zoomorfia recorrente do livro. Tanto o narrador em primeira pessoa, quanto em terceira pessoa fazem constantes relações entre pessoas e animais, sempre ligando características inumanas aos personagens que ele descreve. E não são raros os exemplos. Na primeira vez que descreve Altino, ele diz: “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. 12); adiante ele comenta que “Chang abriu a boca, mostrando seus dentinhos de rato” (AQUINO, 2005, p. 16); ao caminhar pela cidade conta que “na praça, velhos e desocupados jogavam dominó e ruminavam o mormaço da tarde” (AQUINO, 2005, p. 31). Algumas personagens são mais desumanizadas que outras nas descrições feitas por Cauby. O caso mais evidente é o de Altino, que, de maneira recorrente está associado a um verbo ou adjetivo que remete a um animal: “depois, o som de um trovão se prolonga, até terminar num grunhido do careca” (AQUINO, 2005, p. 31).

No entanto, o desprezo que Cauby sente pelas pessoas fica mais evidente no dia em que ele e Viktor observam, da sacada da casa do jornalista, um show realizado na praça da cidade. “Era uma fauna excelente se você estivesse interessado em fotografar desvios da evolução. Homens e mulheres gastos – até as crianças pareciam envelhecidas.” (AQUINO, 2005, p. 76), e arremata dizendo que “riam de um jeito acanhado das piadas maliciosas contadas pelo cantor. Gente desacostumada a rir.” (AQUINO, 2005, p. 76). Esse não é o único momento em que ele se refere às pessoas da cidade de maneira pejorativa. Ao falar da invasão de sua casa, refere-se a elas como “a turba sem nome” (AQUINO, 2005, p. 203). Ao referir-se ao agrupamento de pessoas como uma fauna, ele mais uma vez as desumaniza, representando-as como aberrações que precisam ter suas imagens perpetuadas, já que a narrativa oral não daria conta do registro dos desvios. O narrador-protagonista está acima dessas pessoas, e não apenas geograficamente - considerando que ele estava na varanda do sobrado de Viktor - mas em sua existência. Ele não é um animal que faça parte daquela fauna e sugere que o leitor não o seja, uma vez que ele recomenda o registro das evoluções. Com essa

afirmação, Cauby está se revelando. Ele não apenas transparece seu desprezo e sua inadequação, mas sua sensação de superioridade. As pessoas, independente da idade, estão gastas, desacostumadas com a leveza da vida. São desvios, erros, animais.

A fotografia, como dito anteriormente, exerce papel fundamental na narrativa de *ERPNSLL*. A primeira vez que ele a viu foi numa fotografia exposta na loja de Chang. “O rosto de uma mulher num porta-retratos 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 deixava imensamente feliz.” (AQUINO, 2005, p. 13). Cauby elogia o rosto para Chang e ouve uma voz agradecer. Ao se virar, encontra-se com Lavínia. Ela estava diferente, cabelos maiores e um sorriso diferente do da foto, mas era ela. “Um rosto com uma luz extraordinária. Cravou em mim um par de olhos cor de bauxita. Perdi o rebolado.” (AQUINO, 2005, p. 13). Percebemos o olhar do fotógrafo ao exaltar a luz do rosto. E, adiante, na leitura do livro, percebemos a erotização do encontro. “Senti um espasmo elétrico me percorrer abaixo da cintura.” (AQUINO, 2005, p. 14). Lavínia mostra as fotos que fez. Nenhum ser vivo, havia “um arco-íris; o número de metal enferrujado na fachada de uma casa antiga; raízes de uma árvore que pareciam um casal num embate amoroso de muitas pernas e braços; a chaminé de uma olaria; uma bicicleta caída na chuva.” (AQUINO, 2005, p. 14).

Sem dúvida, o ato de fotografar é importante não apenas na constituição desse relacionamento, mas na constituição de Cauby. Ao falar de si mesmo, ele o faz narrando sua experiência fotográfica. Sua relação mais duradoura e mais honesta era com sua máquina fotográfica (entre as várias que tinha) que ele chama sempre pelo nome: Pentax. O processo de humanização da máquina demonstra que o apego que ele tem por ela é imenso e muito maior que o apreço que ele demonstra às pessoas, no geral. A máquina fotográfica também pode ser vista como uma parte importante de sua própria constituição, de como ele se reconhece enquanto pessoa, como dissemos acima. Há vários momentos em que isso fica muito evidente, mas selecionamos dois. Vejamos:

Fazer as fotos que as prostitutas vendiam como souvenir a garimpeiros de passagem pelos bordéis, um paliativo valioso para ajudá-los na travessia solitária de noites imensas, em acampamento no meio do nada. Um exercício e tanto: tinha que desprezar qualquer veleidade erótica, mesmo as involuntárias, chafurdei na pornografia barata. Arreganhada. E ganhei dinheiro com isso, fiquei conhecido na zona. Igual a uma puta, eu vivia “da porra do outros”, como Magali também gostava de falar. E muita gente

considerava essa atividade como uma forma disfarçada de cafetinagem. (AQUINO, 2005, p. 197)

E o segundo:

Mexi na Nikon sobre o tripé. Estava calculando se teria alguma chance de fotografá-lo sem que ele percebesse. Uma tentação. Chagas se movimentou no ato, sumiu do campo de visor. Puro instinto animal. Desisti do artifício, lembrava meus tempos odiosos de paparazzo a soldo das revistas de fofocas sobre artistas. (AQUINO, 2005, p. 180)

A escolha desses momentos levou em conta a autoanálise feita por Cauby, tendo como ponto de partida suas escolhas profissionais. Em suas falas ao longo do romance, o narrador-protagonista exalta a beleza e a arte como elementos essenciais em sua vida, no entanto, ao falar do que fez e de suas experiências profissionais e, conseqüentemente, de quem ele é, Cauby dá maior destaque para as coisas que considera, no mínimo, questionáveis. Essa necessidade de colocar em primeiro plano tudo o que é ruim fica nítida nos dois trechos acima. O primeiro mostra o momento em que ele pegou um trabalho artístico – fotografar as prostitutas do garimpo para um livro financiado por uma agência francesa – e transformou numa forma alternativa de cafetinagem. Em seu discurso, Cauby deixa muito claro que deixar a arte de lado para se dedicar à pornografia barata era um exercício extremo, que lhe rendeu muito dinheiro e fama entre as prostitutas. No segundo momento, há um caminho inverso. Ele deixa de fazer uma foto do assassino de aluguel Chico Chagas por respeito ao fotografado e pelo (res) sentimento provocado pela lembrança de seus tempos de *paparazzi*. E é essa visão a que ele se justapõe: a de um homem prestes a abandonar tudo. Cauby é um homem que se mostra predisposto a mudanças. Seja por dinheiro, por ressentimento, por dor. E, sobretudo, um homem que se mostra, mesmo em seus defeitos, acima dos outros. Em sua autoavaliação, contudo, ele não é um animal. Não faz parte da fauna. Ao contrário, ao evidenciar suas falhas, ele se mantém na esfera humana.

A ambigüidade de Lavínia é reforçada nesse aspecto do romance. Em muitos momentos, ela é exaltada por seus caracteres humanos e em outros, por seus aspectos inumanos, em especial, no que diz respeito aos gradientes sensoriais, como mostrado anteriormente. Na primeira vez que Cauby a vê ele a descreve como “um choque de

luminosidade. [...] Colorida em meio ao cinzento que predominava ao redor” (AQUINO, 2005, p. 17); em outro momento, há uma descrição que evidencia essa diferenciação. Ao conhecê-la na loja de Chang, Lavínia percebeu que Cauby a olhava com admiração, mas não se importou. “Gente à vontade no mundo” (AQUINO, 2005, p. 17). Para o narrador-protagonista, Lavínia não faz parte da fauna. Ironicamente, ele a considera à vontade no mundo, uma pessoa luminosa e colorida. Talvez seja essa a pista de que Cauby conheceu a Lavínia solar, feliz. A bela da tarde. Mas, se há um ponto em comum nos discursos dos narradores de *ERPNSLL* é a erotização e a sexualidade de Lavínia. Tanto no discurso do narrador-protagonista, quanto no do narrador onisciente intruso, esses elementos ocupam um espaço extremamente significativo. Lavínia é sempre destacada numa esfera erótica. O primeiro e mais evidente exemplo do ponto de vista de Cauby – e dos outros, de maneira geral – sobre ela é a capa do livro. Vejamos a reprodução⁸:



⁸ Reprodução da capa do exemplar utilizado para análise. Ilustração da capa: Elisa Cardoso, Máquina Estúdio. Arte final da capa: Kiko Farkas e Elisa Cardoso, Máquina de estúdio.

Na imagem, vemos os contornos das pernas, do quadril e dos braços de uma mulher nua. Ela está deitada de pernas cruzadas e braços abertos ao lado de uma câmera fotográfica. Trata-se de Lavínia sob o ponto de vista de Cauby. É uma metonímia do relacionamento deles: sexo e fotografia. Bataille afirma que a nudez é a ação decisiva, uma vez que ela “se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo.” (1987, p.14). Portanto, ao falar do outro, ao desnudar o outro, fala-se de si mesmo, desnuda-se a si mesmo e a comunicação é estabelecida. Bataille explica ainda que “os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade.” (1987, p.14). Na concepção de Bataille, obscenidade é a “desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada.” (1987, p. 14). Então, através do sexo, eles estabelecem uma comunicação que, inúmeras vezes, foi consolidada em fotos. “Existia um conjunto impressionante de nus (Lavínia foi a mulher mais sensual que fotografei; mesmo distraída, parecia ter um pacto de cumplicidade com a câmera)”. (AQUINO, 2005, p. 66), que resultou em nus dos mais variados tons possíveis, do erótico ao pornográfico. Nenhuma mulher “devassou as carnes de um jeito tão escandaloso quanto Lavínia. Nem as meninas dos garimpos.” (AQUINO, 2005, p. 66).

O desnudamento completo de Lavínia, de suas carnes e alma, é esquadrihado pelos dois narradores. O discurso de Cauby é centralizado no seu sentimento por Lavínia e nas consequências desse relacionamento, enquanto o discurso do narrador onisciente intruso se afasta de Cauby e mostra os sentimentos de outros homens por Lavínia e como ela foi violada por eles em algum momento. Entendemos que a mudança do foco narrativo tenha um significado mais profundo que um distanciamento ético, conforme explicado por Massaud, mas se trata de acentuar o distanciamento seguro que Cauby mantém de Lavínia e Ernani. Não é por acaso que, quando Cauby reassume a narração, Lavínia está nua, tomando banho, e ele informando-lhe que irá embora. “Lavínia passou o sabonete entre as pernas, levantou um monte de espuma. E sonho. [...] Ela guiou o jato do chuveirinho para o púbis. Desfez a espuma, não o sonho.” (AQUINO, 2005, p. 133). No romance *ERPNSLL* o sonho está sempre, de alguma forma, conectado com o erótico. Lavínia projeta essa imagem em seu padrasto,

em Ernani e em Cauby. Assim como o narrador-protagonista, o narrador em terceira pessoa inicia sua história mantendo o foco sobre ela: “O pastor viu Lavínia pela primeira vez na rua de Vitória” (AQUINO, 2005, p. 83).

Era recorrente que os homens vissem apenas Lavínia, mas não outras pessoas, em especial de sua família. “Em geral, Lavínia detestava abordar o passado. Significava reabrir feridas, visitar um mundo de privações e violências.” (AQUINO, 2005, p. 97). Só temos acesso à vida de Lavínia, suas dores, medos, arrependimentos por meio do narrador em terceira pessoa. Ele mostra como ela era vista pelos homens, o fascínio que ela exercia, mas não mostra como ela percebe esse fascínio, elemento que, na realidade, está enterrado em seu silêncio. Considerando que a narrativa de *ERPNSLL* está centrada em Lavínia, é preciso considerar que ela é uma personagem em constante processo de silenciamento que, em muitos momentos, é justificado no discurso. Além da citação acima, há um momento em que, ao descrever uma conversa dela com Ernani, ela garante: “Eu não gosto de falar de mim” (AQUINO, 2005, p.93). Dessa forma, ela é uma personagem silenciada primeiro no ambiente familiar, depois em sua relação com Alfredo, durante a época em que se prostituía, no relacionamento com Ernani, com Cauby e, da maneira mais violenta de todas, durante o tratamento psiquiátrico. “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. De nome.” (AQUINO, 2005, p. 223). Aos poucos, Lavínia foi se recuperando. Mas, assim como Ernani, Cauby e seu filho, ela morreu. “Uma mulher em branco. [...] Uma criatura preservada em suspensão no nevoeiro de barbitúricos, à espera de ser identificada”. (AQUINO, 2005, p. 223).

Lavínia é uma pessoa silenciada por inúmeras formas de violência. A violência sexual, doméstica, psiquiátrica. Silêncio que é materializado no texto. Ela raramente fala e, quando o faz, são frases que funcionam como escada para as outras personagens ou, como mostrado acima, para justificar seu silêncio. Essa comunicação interrompida – seja pelo narrador em primeira pessoa ou pelo narrador em terceira pessoa – mostra que o silêncio de Lavínia é resultado da violência e também uma forma de manifestação. Bernardo de Carvalho, no ensaio “A comunicação interrompida: estão apenas ensaiando”, afirma que, em narrativas dramáticas, para representar a interrupção da comunicação, são usadas situações como “a separação forçada, o desencontro e a perda individuais são os meios de representação, ainda que insignificantes em relação à

dimensão real e coletiva de catástrofe” (2000, p. 238), acontecimentos que são “usados na tentativa de estabelecer uma comunicação sensível com o espectador, uma compreensão dramática possível, uma transmissão do sentimento do horror.” (2000, p. 238). Consideradas essas afirmações, infere-se que esse sentimento de horror é uma constante durante a leitura do romance *ERPNSLL*, quando encontramos as formas de interrupção de comunicação às quais as personagens do romance são submetidas. Há os casos definitivos como os de Ernani ou Chang, que foram assassinados. Chang foi eviscerado, Ernani foi baleado no rosto. Mortes que representam, cada qual à sua maneira, as falhas cometidas por essas personagens. Cauby foi apedrejado em praça pública e perdeu seu olho. Lavínia foi levada para um sanatório e, num lugar onde o diálogo exerce papel fundamental para seu tratamento, ela foi definitivamente silenciada por tratamento de eletrochoque. A história mostra uma sucessão de perdas individuais e coletivas. Silêncios que foram concretizados no discurso dos narradores, na movimentação das personagens, no espaço e, como veremos agora, no tempo.

3.5 TEMPO

A diegese, afirmou Vitor Manuel de Aguiar e Silva, “não existe fora do fluxo tempo” (1979, p. 291), portanto, a análise dos operadores da narrativa em *ERPNSLL* ficaria incompleta sem que nos voltássemos para esse elemento, que, definitivamente, é fundamental para a leitura e entendimento das inúmeras camadas do romance. Quando usamos o termo diegese, consideramos a proposta de Gerard Genette, como elucidado por Arnaldo Franco Junior, de que essa terminação “corresponderá à noção de fábula, de história narrada; o termo *discurso*, à noção da trama, de história construída.” (2003, p. 38). Embora pareça tardio apresentar essas definições somente ao final do capítulo, após a leitura dos outros operadores, entendemos que não é possível falar de tempo sem considerar o trabalho de Gerard Genette e, principalmente, por entendermos a relevância desse item para o objeto de estudo, uma vez que os elementos estudados – violência, silêncio e melancolia – manifestam-se com mais perceptibilidade quando esse operador é colocado em primeiro plano. Em especial, como veremos adiante, a

melancolia. Considerando que não há história sem que o tempo se movimente, é preciso pensar a existência de dois fluxos temporais: o cronológico e o psicológico.

Franco Junior explica que o tempo cronológico ou objetivo refere-se “à sucessão temporal dos acontecimentos. Pode ser mensurado pela passagem dos dias, das estações do ano, de datas, enfim, por todo tipo de marcação temporal objetiva.” (2003, p. 46). É, portanto, o tempo da diegese, que também pode ser medido por outras informações que apresentam “um significado cósmico – ritmo das estações, ritmo dos dias e das noites –, por dados concernentes a uma determinada época histórica.” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 292). No romance *ERPNSLL* são escassas as marcações temporais feitas a partir do calendário civil, mas logo no início da narrativa, há uma marcação astrológica do tempo. “Hoje, a Lua está transitando por sua casa astrológica favorita. Câncer. Uma criança nascida nesse dia terá personalidade calma e cordata. Gente boa, portanto. Sofrerá num lugar como este.” (AQUINO, 2005, p.11). Em seguida, sabemos que o relato começa numa noite, já que Cauby sinaliza que “a noite está silenciosa” (AQUINO, 2005, p.11). Não há, portanto, informações precisas. Não sabemos o ano, o mês, o dia e, muito menos, a hora em que o relato se inicia. A marcação do tempo fala sobre uma criança que poderia nascer nessa cidade – também não nomeada – e que poderia ser o filho de Cauby com Lavínia. Uma criança, que assim como os pais, sofreria num lugar como aquele. Não é possível medir com exatidão o tempo cronológico da história de amor contada em *ERPNSLL*, e aqui nos referimos ao relacionamento de Lavínia e Cauby. São muitas as histórias de amor narradas no livro, portanto, são tempos que se sobrepõem. Se nos restringirmos às histórias de Altino e Marinês, Ernani e Ieda, Ernani e Lavínia e Lavínia e Cauby, teremos narrativas cujos tempos (e espaços) são distintos, mas que de alguma forma estão sobrepostos. É preciso, então, apreciar a outra percepção temporal.

O tempo subjetivo ou psicológico, conforme explicado por Franco Junior, está ligado ao tempo cronológico, mas diferencia-se “porque se trata do tempo da experiência subjetiva das personagens.” (2003, p. 46), ou seja, trata-se do “*tempo vivencial* destas, o modo como elas experimentam sensações e emoções no contato com fatos objetivos e, também, com suas memórias, fantasias, expectativas.” (2003, p. 46). Numa história fundamentada na memória, as marcações cronológicas do tempo são filtradas pelos narradores e personagens e, ganham contornos de subjetividade. Cauby

conta que Altino “passou mais de trinta anos enfeitado pela mulher, com quem convivia todos os dias” (AQUINO, 2005, p. 35). No caso de Ernani e Ieda, o narrador em terceira pessoa não diz quanto tempo eles passaram juntos, apenas que na “mesma semana em que se aposentou, perdeu a mulher, vítima de um atropelamento” (AQUINO, 2005, p. 84). Ernani trabalhou no Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro e ainda que tomemos como base sua aposentadoria para traçar a duração de seu relacionamento com Ieda, não há uma marcação para o início. Podemos apenas supor que eles tenham passado algumas décadas juntos. Suposição que é consequência do modo de vida linear de Ernani, que sugere que ele tenha se mantido num casamento duradouro e tradicional. O relacionamento dele com Lavínia também não tem uma marca temporal exata, mas eles se conheceram quando Ieda “se fosse viva, ela estaria completando cinquenta e nove anos naquele dia. A mesma idade dele.” (AQUINO, 2005, p. 84). Há a menção da data em que Ernani pediu que Lavínia morasse com ele. “Isso tinha acontecido fazia tempo já. Quase um ano. E a verdade é que o pastor ainda não podia dizer se a conhecia.” (AQUINO, 2005, p. 115). Por fim, a duração do relacionamento de Cauby e Lavínia é mencionada quando ela conta que está grávida. “E Lavínia se foi. Minha flor distraída. Tinha entrado pela primeira vez naquela casa mais de um ano antes.” (AQUINO, 2005, p. 185). Dessa forma, as leituras desses números, símbolo de objetividade, estão sob um véu de subjetividade, marcados pela vivência, pelas emoções e sensações dessas personagens. São meros indicativos de um ponto do ciclo – início ou fim –, nunca fornece todas as informações, nunca o processo completo.

A idade de algumas personagens é mencionada de maneira exata no romance, em momentos determinantes de suas histórias, mas sempre de maneira displicente, como se fosse necessário lembrar constantemente a irrelevância dessa informação. Quando aos 59 anos, Ernani conhece Lavínia; quando Cauby conhece Lavínia, ela está com 24 anos; e ao decidir que voltará para São Paulo, Cauby está com 44 anos. “Eu estava fazendo quarenta e quatro anos naquele dia. Passava da hora de pensar num rumo.” (AQUINO, 2005, p. 134). Há ainda o tempo de duração da história narrada por Cauby, que entendemos que seja de algumas noites – novamente a quantidade não é especificada. Mas, a passagem desse tempo pode ser medida pelas manchetes do jornal local que relatam o desaparecimento e a prisão do assassino de Chang. “Já li aquele jornal de manhã, da primeira à última página. Li até o horóscopo. A notícia: Guido

Girardi, o sujeito acusado de matar Chang continua foragido”. (AQUINO, 2005, p. 24). Essa notícia é comentada quando Cauby inicia sua narrativa e antes que ela chegue ao epílogo – como ele mesmo se refere – Guido se entrega à polícia. “Apareceu de surpresa na delegacia na hora do almoço. Barbudo, cansado, molambento.” (AQUINO, 2005, p. 148). Não existe precisão, tampouco não é dito quantos dias se passaram entre um evento e outro, mas sabemos que houve a passagem do tempo, mais uma vez, por um fato aleatório: o sumiço do menino que divide a varanda da pensão com ele e Altino. O garoto estava recolhido há dias, escrevendo. “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 para publicação” (AQUINO, 2005, p. 218).

Novamente, a objetividade do tempo é encoberta pela subjetividade do relato. Não importa quantos dias passaram, a idade das personagens têm ou quanto tempo durou o relacionamento, o tempo da narrativa é o tempo da experiência. Não apenas o tempo psicológico, mas também o cronológico é distorcido e só então descrito. É recorrente na obra que o narrador use elementos físicos para marcar a passagem do tempo. O mais recorrente, é o crescimento da barba. Há um trecho relevante do romance em que existe uma marcação cronológica exata que é ilustrada pelo evento físico. Na primeira vez em que Cauby precisa lidar com o sumiço de Lavínia “por mais de um mês. Exatos trinta e sete dias” (AQUINO, 2005, p. 66), ele descreve que:

Sem Lavínia, foi como se uma nuvem sinistra de abandono estacionasse em cima de mim. Passei a me fotografar todos os dias com uma Polaroid e espetava o resultado no painel de cortiça da cozinha. A decadência documentada nessa sequência de auto-retratos não deixava dúvida: eu e minha barba ficávamos cada vez mais tristes. Eu estava deteriorando. (AQUINO, 2005, p. 67).

O cálculo do tempo de ausência de Lavínia é feito não apenas na esfera cronológica, mas também na psicológica e, por assim dizer, física. São trinta e sete dias expressos no calendário civil, na deterioração do corpo dele, na tristeza dele e da barba. Não sendo suficientes esses registros, Cauby ainda fotografou-se dia após dia, para mostrar o que acontecia com ele diante desse tempo sem Lavínia. Não era possível apenas sentir, era preciso ver. Chama atenção ainda a personificação da tristeza em sua barba, como se ela fosse capaz de sentir, assumir, personificar e exteriorizar seus

sentimentos. Mais que isso, como se ele pudesse dividir com ela o peso daquela dor. A narração *in ultimas res*, que é quando “o discurso narrativo se inicia com a apresentação de um acontecimento pertence ao desenvolvimento da diegese” (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 47), já é um indício de que o tempo da narrativa não está situado no cronológico, mas no psicológico dessas personagens. E a escolha desse tipo de narração, “obriga o romancista a narrar posteriormente os antecedentes diegéticos dos episódios e das situações que figuram na abertura do romance” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 295), portanto, “em relação à temporalidade do segmento diegético primeiramente narrado, o romancista instituiu uma temporalidade segunda, dando assim lugar a uma anacronia” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 295). Isso significa que existe uma diferença entre o tempo real e o tempo da diegese, que ocupa todo discurso narrativo. Estas anacronias são compostas “por recuos no tempo, dá-se em geral a designação de *flash-back* e daremos nós, seguindo a mencionada terminologia de Gerard Genette, a denominação de analepse.” (AGUIAR E SILVA, 2005, p. 295-296), que permitem “a recuperação de fatos passados. Corresponde ao que em linguagem cinematográfica é chamado de *flashback*, mas é anterior, como técnica narrativa, a esse recurso” (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 47). Mais uma vez, a narrativa de Marçal Aquino coloca o leitor diante de sua multiplicidade. Embora a analepse seja uma técnica que antecede o *flashback*, a quantidade de mudanças de voz, espaço ou tempo presentes nessa narrativa receberam clara influência das técnicas cinematográficas. Essas mudanças em *ERPNSLL*, acontecem constantemente, muitas vezes, de um parágrafo para outro, sem qualquer tipo de transição ou aviso ao leitor. Esse procedimento provoca uma confusão não apenas na percepção do tempo, mas também na percepção do que é narrado. Por exemplo:

O menino tem todas as chances. Mas precisará ir embora.
 Eu? Sou um caso perdido.
 Lavínia levantou-se da cama e recolheu do chão a calcinha e o sutiã, duas
 peças de cor discreta e modelo comportado.
 Depois, entrou no banheiro e encostou a porta. (AQUINO, 2005, p. 49).

O menino, que ouve e grava o relato de Altino sobre seu amor por Marinês, faz parte do presente de Cauby. Quando surge na cena o menino que ouve o relato de Altino, Cauby já se relacionou com Lavínia; Viktor, Chang e Ernani já morreram; Lavínia já se tornou Lúcia e mora num sanatório. Portanto, o menino faz parte do

presente de Cauby enquanto o relacionamento com Lavínia é parte do seu passado. A analepse acontece de uma linha à outra, sem qualquer tipo de preparação ou aviso, mostrando uma sobreposição temporal na diegese e no discurso. Aguiar e Silva afirma que a “analepse é um recurso de que os romancistas se servem com frequência, porque permite comodamente esclarecer o narratário sobre os antecedentes de uma determinada situação” (1979, p. 296), principalmente, continua o pesquisador, “quando essa situação se encontra no início da narrativa – e sobre uma personagem introduzida pela primeira vez no discurso ou neste reintroduzida” (1970, p. 296), mas, nesse caso especificamente, ele parece exercer o efeito contrário, criando confusão entre o tempo, a fala e os eventos. A falta de linearidade dos eventos torna árduo o trabalho de colocar, numa linha temporal linear, os acontecimentos do enredo. Tudo parece simultâneo e distante. Tudo parece acontecer ao mesmo tempo, no mesmo espaço e com a mesma pessoa, mesmo que as variáveis estejam claras no discurso narrativo. Esse procedimento é comum, sobretudo, no romance contemporâneo, afirma Aguiar e Silva, uma vez que “o discurso, abruptamente, passa a narrar acontecimentos diegéticos diferentes dos que vinha a narrar, entrecruzavam-se temporalidades distintas.” (1979, p. 298). E, podemos dizer, que esse procedimento é comum, sobretudo, na narrativa contemporânea brasileira, que parece colocar em primeiro plano o caos psicológico das personagens em ressonância com o caos social e temporal a que elas estão expostas. Demonstra, sobretudo, um profundo desejo de organizar o que parece não se submeter a essa possibilidade. Trata-se de um artifício próprio do gênero romanesco e que tem a finalidade de narrar histórias diferentes, que aconteceram em tempos e espaços distintos. O que torna essa história peculiar é a impressão de que a narrativas e suas variáveis vivem numa mesma dimensão: a biográfica.

A pesquisadora Regina Dalcastagné, no artigo “Vivendo a ilusão biográfica. A personagem e o tempo na narrativa brasileira contemporânea”, afirma que “o tempo, assim como o espaço, não é uma entidade abstrata, mas uma construção social, que continua se fazendo e transformando gradualmente nossa percepção.” (2005, p.114). A narrativa começa quando Cauby, Altino e o menino estão sentados, durante a noite, na varanda da pensão de Dona Jane e o garoto pede que Altino, mais uma vez, conte sua história com Marinês. Altino faz um relato oral que é registrado pelo menino que pretende escrever um livro. Consequentemente, o relato tem um ouvinte e uma

finalidade. O mesmo não se pode dizer do relato de Cauby. Desde o primeiro parágrafo da narrativa, que está no tempo presente, há o vestígio de um relato, mas não está claro para quem ele fala, não há uma menção de quem é o interlocutor de seu relato, mas está claro que ele fala com alguém. E é para esse alguém, não nomeado ou especificado, que ele interrompe a narrativa de Altino sempre que possível, chama atenção para si e destaca seus dilemas. Dalcastagnè afirma que “talvez as narrativas, todas as narrativas, não deixem de ser uma tentativa de escapar a essa percepção, de que em algum momento podemos estar tão sós que já nem sabemos se ainda estamos vivos.” (2005, p. 125). No caso de Cauby, que se encontra “irremediavelmente perdido entre as certezas que cria para si e as infinitas possibilidades que eclodem ao seu redor” (2005, p. 125), falar de sua história “é uma maneira de se saber vivo.” (2005, p. 125). Não por acaso, Cauby inicia a narrativa evocando o dia de sua morte, se diz um sobrevivente. A narrativa é uma forma de elaboração de suas perdas e, principalmente, de sua sobrevivência. Todas as histórias de *ERPNSLL* são filtradas pelas lembranças. Tanto Cauby quanto Altino estão (re) sentindo.

Massaud Moisés, em *A Criação literária*, afirma que “o tempo é linear, horizontal, ‘objetivo’, matemático, visível ao leitor mais desprevenido: este ‘vê’ a história desenrolar-se à sua frente, obediente a uma cronologia histórica definida.” (1975, p. 199), tempo que, conforme mostrado acima, não é registrado de maneira precisa no romance *ERPNSLL* e, conseqüentemente, não pode ser visto como tal. Mesmo quando pensamos no relato de Cauby, é preciso estar atento aos sinais e sombras de marcas que indicam a passagem do tempo. Moisés afirma que o tempo psicológico “é o modo mais característico de nossa experiência” (1975, p. 195), uma vez que “trata-se de um tempo subjetivo, oposto ao outro, objetivo, e, por isso variável em cada indivíduo” (1975, p. 197) e se opõe ao tempo cronológico, uma vez que é “cronometrado pelas sensações, ideias, pensamentos, pelas ‘vivências’, em suma, que, como sabemos não têm idade: pertence à experiência mais corriqueira, repetida diariamente” (1975, p. 197), mostrando que tanto faz a hora, o dia da semana ou mês, uma vez que esses relatos estão imersos no “imenso labirinto mental de cada um”. (1975, p. 197). Em nosso objeto de estudo, são muitos os labirintos. Cada narrador e cada personagem apresentam uma história com tempo e espaço próprios, mas que se encontram em pontos muito específicos e que dividem uma esfera que não é pautada por

questões concretas, mas pelos impactos emocionais de suas perdas. Eles vivem num domínio regido pela melancolia. E, no processo narrativo, esse impacto é mostrado de diversas posições. Ora mais próximo, ora mais distante. Moisés faz uma analogia entre o tempo e o processo cinematográfico:

o diafragma óptico abre-se ou fecha-se conforme a distância do objeto a focalizar, determinando todas as alterações concomitantes no plano do tempo. Dessa forma, quanto mais distante a cena, mais vaga é a marcação cronológica; quanto mais próxima, mais rigorosa. No primeiro caso, o romancista socorre-se de expressões mais ou menos imprecisas, como “daí a meses”, “daí a semanas”, que mantêm a importância da notação temporal sem a precisar devidamente. No segundo caso, o escritor detém-se, demora da pintura da cena, marcando-lhe devidamente o processo no tempo. (1975, p. 206).

Essa comparação entre um operador da narrativa e o processo de produção de imagens, seja fotográfico ou cinematográfico, é recorrente em nossa leitura. Seja pelos elementos internos do texto, como a profissão de Cauby ou o hábito de Lavínia; seja pela multiplicidade de Aquino. Não nos parece apropriado, portanto, ignorar essa existência. O trecho de Moisés revitaliza essa leitura e mostra uma nova possibilidade de percepção. Em *ERPNSLL* são muitos os momentos em que o narrador-protagonista se afasta e poucos os que se aproxima e, na maioria das vezes, essa aproximação acontece quando ele fala de Lavínia. Por exemplo, depois de se encontrarem na loja de Chang, Cauby e Lavínia combinam, por telefone de se encontrar. Ansioso, ele espera por ela. “Às três da tarde soou a campainha. [...] Abri a porta e dei de proa com um carteiro e sua capa berrante ensopada de chuva.” (AQUINO, 2005, p. 25). Uma semana depois, desse encontro, ela apareceu na casa de Cauby para ser fotografada. Mas Cauby havia saído para fotografar um crime. “Peguei uma câmera, eles me enfiaram na viatura e rodamos para fora da cidade. Uns quinze quilômetros. Até a beira de um barranco.” (AQUINO, 2005, p. 30). Depois desse desencontro, Cauby fica desapontado. “Fazia três dias que eu não saía de casa – não queria correr o risco de um novo desencontro.” (AQUINO, 2005, p. 34). Nesses três trechos podemos perceber que quando se trata de Lavínia, Cauby se aproxima da cena, sendo extremamente preciso na sua marcação do tempo: três horas no primeiro trecho e três dias no segundo. O tempo foi medido e permaneceu registrado em suas lembranças. Ele permaneceu objetivo e claro, sem nenhuma sombra de subjetividade. Já quando se trata de outro momento, em que ele sai

para fotografar os corpos, o afastamento temporal é tão expressivo que ele é medido por meio do espaço. Não se passaram 15 minutos, mas aproximadamente 15 km de estrada. A escolha na forma de registrar o tempo denota não apenas o interesse de Cauby em Lavínia, mas como sua memória agiu em relação ao registro do tempo cronológico, aproximando-o das suas vivências com Lavínia e afastando-o de outras. Demonstra, sobretudo, seu envolvimento com as respectivas ações. Moisés afirma que “como uma câmera cinematográfica que se aproximasse as personagens para seguidos *close-ups*, a narrativa torna-se ainda mais lenta, embora a cena transcorra em frenético dinamismo dramático” (1975, p. 206). Essa lentidão, afirma o pesquisador, “decorre da minuciosa marcação do tempo como dimensão *fora* das personagens não *dentro*: tudo acontece em dois planos paralelos, o da ação e do tempo, de molde a o primeiro estar subordinado ao segundo.” (1975, p. 206). Novamente, o romance vai contra essa expectativa, e as cenas de *ERPNSLL* se tornam mais dinâmicas justamente por essa distorção do tempo como dimensão externa às personagens. Portanto, a falta de precisão quanto ao tempo nada mais é que o reflexo da falta de interesse de Cauby por outros acontecimentos que não estejam relacionados ou digam respeito à existência de Lavínia. E, quando ele se assombra com a falta de interesse dela por ele, o faz considerando o tempo cronológico. Depois de se encontrar com ela na loja, onde compra lingerie para ela, ele entrega o pacote e diz que, naquele dia, quem merece presente é ele. “Um relâmpago de genuína surpresa atravessou seu rosto: Lavínia tinha se esquecido do meu aniversário. Consultou o relógio e balançou a cabeça.” (AQUINO, 2005, p. 138) para, em seguida, dizer: “Merda. Eu não posso Cauby, tenho um compromisso.” (AQUINO, 2005, p. 138). Mais uma vez, o tempo é mostrado claramente pelo narrador-protagonista quando diante da presença de Lavínia. E não apenas como um demonstrativo, mas como um indicativo de esquecimento dela e frustração dele.

Massaud Moisés explica que “como se o ficcionista fotografasse a calma e provinciana de Ilhéus em 1925, o tempo cronológico comanda a todos, mas permanece o mesmo, invariavelmente: tanto faz que o ato seja praticado em janeiro ou dezembro, à tarde ou de noite.” (1975, p. 209) e que, continua ele, “exatamente como acontece ainda hoje nas pequenas cidades do interior do Brasil, submersas numa rotina expressa dentro dum tempo parado para sempre e não se sabe onde, caracterizado por uma neurotizante e inalterada regularidade.” (1975, p. 209). O mesmo podemos dizer da relação dos

narradores de *ERPNSLL*. Eles – tanto o narrador-protagonista quanto o narrador onisciente intruso –, regularmente mostram os espaços vinculados aos eventos violentos registrados. Esses episódios não são mostrados como acontecimentos isolados que precisam de um registro preciso, mas são acontecimentos tão recorrentes que ficam no limite da trivialidade, uma vez que os narradores se mantêm afastados dessas cenas. Ao narrar os abusos cometidos contra Lavínia, o narrador afirma que “então o padraço resolveu incluir as madrugadas em seus instantes de atenção à enteada.” (AQUINO, 2005, p. 121). A falta de precisão do horário somada ao uso do plural mostra que a violência era regra e não exceção e que, portanto, um registro dessa constante. Mas, a naturalidade com que a violência é tratada, denota muito mais que regularidade, evidencia uma possível banalidade.

O mesmo acontece na narrativa de Cauby. Há um nítido distanciamento quando ele fala da violência da cidade, que se reflete na forma como o narrador-protagonista fala das pessoas – sempre as associando a características animais – e na imprecisão em relação ao tempo. A aproximação se dá quando ele expõe o crescente de violência, quando existia sobre “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 a pólvora no ar” (AQUINO, 2005, p. 190). Esse clima culminou no que Cauby chama de dia da peste, quando ele foi apedrejado. No mesmo dia, foram encontrados os corpos de cinco garimpeiros que estavam desaparecidos e, os corpos, foram expostos em praça pública. A descrição dos crimes é detalhada e através dela podemos acompanhar o fluxo do dia: Cauby está preso pela manhã; pouco antes da tarde, ele é libertado; de tarde, ele é apedrejado; logo depois, os corpos são expostos; e de noite “os ataques contra a mineradora recomeçaram e varreram a madrugada.” (AQUINO, 2005, p. 213).

Esse processo seletivo da lembrança é o que Massaud Moisés chama de memória involuntária e que somente “registra o que manda a vontade e a necessidade, a memória involuntária pressupõe um tempo descontínuo, a duração, em que a noção do passado – presente desaparece de todo.” (1975, p. 211). O pesquisador afirma ainda que “a memória age como um presente no momento em que traz à consciência seus registros e traços, e o tempo acaba sendo um eterno presente que dura, pois o passado só existe quando presentificado pela memória, e o futuro ainda não existe.” (1975, p. 211). Dessa

forma, para Cauby – assim como para Altino – o tempo não passou. Ele vive num processo melancólico causado pela perda de Lavínia. Não há o luto, essa perda é recordada na narrativa, mas junto com ela, há o reavivamento da relação de Cauby com Lavínia. O reavivamento é feito a partir da memória seletiva.

Eles se relacionaram por pouco mais de um ano e são poucos os encontros citados e, menos ainda, os que são narrados em detalhes. São relatados aqueles que carregam em si, momentos significativos, que despertam alguma lembrança especial no narrador-protagonista. Podemos ter uma ideia dessa discrepância entre o que aconteceu e o que é narrado, quando no primeiro sumiço de Lavínia, Cauby fica observando as fotos que fez dela. “Eu espalhava as fotos de Lavínia sobre a cama e tentava organizá-las pela cronologia. No fundo, eu queria recuperar os detalhes do dia em que fizera cada uma.” (AQUINO, 2005, p. 66). Sem a possibilidade de se encontrar com Lavínia e sem a chance de alcançar todos os detalhes de sua memória, Cauby utiliza as fotos como passagem às informações de um passado recente e que ficaram retidas em sua memória. A narrativa “começa, *como se fosse presente*, ao menos no espírito do romancista, mas a continuidade fê-lo voltar para o passado, onde *desejava* situar e situou, premeditadamente, a narrativa.” (MOISÉS, 1979, p. 211). As histórias narradas em *ERPNSLL* oscilam entre um passado dinâmico e um presente inerte. Por meio das falas dos narradores, as experiências do passado são trazidas para o presente para que, através da narrativa, possam ser revividas. Sobre isso, Moisés afirma que

pode-se distinguir o presente-presente e o presente-passado: o primeiro seria apreendido como “dado imediato à consciência”, como “tempo vivo”, formado duma cadeia ilimitada de associações dinâmicas provocadas pela cor, som, movimento, perfume, etc., ao passo que o outro é formado pelas camadas da memória, por sua vez resultantes dum “tempo vivo” passado, que se recobra por meio duma cadeia de associações dinâmicas. (1975, p. 211).

É preciso retomar esse movimento para que possamos nos aprofundar na relevância do tempo psicológico para *ERPNSLL*. Considerando que o tempo da memória é um tempo vivo para essas personagens, podemos supor, então, que elas não se comunicam efetivamente umas com as outras, mas sim, aproveitam-se da presença uma das outras para falar de si mesmas e para si mesmas. As falas de Altino, o silêncio do garoto, a chegada do novo morador da pensão ou as tentativas de aproximação de

Dona Jane servem de escada para as digressões de Cauby. Ele aproveita-se de qualquer movimento ou frase para falar de suas experiências e de seus sofrimentos. Há interesses primários que se disfarçam em ações secundárias. A narrativa primeira é de Altino, é ele o detentor da história que serve de fio condutor do presente. No entanto, a narração, a história principal é de Cauby, que ao contrário de Altino, não possui um ouvinte nomeado, interessado, que grava suas falas, planeja transferi-las para o papel e torná-las públicas. Cauby fala, mas não se desapega de sua história. Prova disso, é como ele reage no sanatório. “A Lavínia sentada à minha frente me era tão desconhecida quanto eu para ela. Me olhava como se nunca tivesse me encontrado na vida. [...] Era como se olhasse para alguém que acabara de conhecer. Um completo estranho.” (AQUINO, 2005, p. 225). Diante desse silenciamento, resultado de eletrochoques e sedativos, Lavínia perdeu tudo o que vivera com Cauby. Para outros, essa situação teria decretado o fim do romance. Outros teriam partido ou seguido adiante com suas vidas, considerado um futuro diferente. Mas Cauby resolveu esperar por ela. A visitava duas vezes por semana, a levava para tomar sorvete ou passear. Acreditava que ela se lembraria do que eles viveram e, eles poderiam então, seguir adiante. Juntos. “Estou disposto a esperar. Vendi o apartamento em São Paulo, estou à deriva. Disponho do tempo que for necessário.” (AQUINO, 2005, p. 226). Cauby diz ainda que, segundo os médicos, sua presença “tem feito muito bem a ela – e saber disso também faz bem a mim, me dá esperança. O careca não cansa de repetir que a esperança é o pior dos venenos?” (AQUINO, 2005, p. 226), e responde: “É. Porém muitas vezes é também o único remédio”. (AQUINO, 2005, p. 226). Em seu discurso, Cauby deixa evidente a falta que Lavínia faz em sua vida. Mas não em suas condições atuais, mas sim a Lavínia de seu passado. A dama da tarde, a Lavínia partida em duas, ora devassa, ora virtuosa. Ele abre mão de tudo que lhe é concreto, como, por exemplo, seu apartamento. Descreve-se um doente à espera. Um náufrago na esperança de que alguém lhe resgate. Mas um alguém do seu passado.

Notemos que quando Cauby fala em ter todo tempo necessário, ele transfere para esse elemento parte da responsabilidade de sua escolha. O mesmo acontece em outros operadores da narrativa, como no espaço que pode ser usado como explicação ou justificativa para os eventos violentos narrados por Cauby. “Ela me visitava sem se preocupar muito com a discrição. Eu tinha consciência de que éramos descuidados, negligentes, principalmente num lugarejo como aquele”. (AQUINO, 2005, p. 51). Ao

focar no tamanho do local, numa referência geográfica, Cauby transfere as responsabilidades de suas escolhas para elementos externos. Moisés afirma que “a consciência recebe um múltiplo e imediato impacto de realidade, ao mesmo tempo que, por descarga associativa, desenterra o passado impresso na memória e torna-o presente, ou melhor, fá-lo existir” (1975, p. 211), já que antes desse processo, trata-se apenas de “presente potencial, inerte e desconhecido para a consciência.” (1975, p. 211). Portanto, ao diluir suas responsabilidades, Cauby demonstra a contaminação de seu discurso. Podemos afirmar que as experiências das personagens de *ERPNSLL* estão cunhadas em sua memória e são constantemente acionadas por meio de um processo associativo, fazendo com que essa história ganhe contorno de uma experiência viva e em processo ativo, não apenas uma memória, mas, principalmente, na dimensão temporal. O que torna esse fluxo temporal tão relevante é que ele acontece tanto no tempo das personagens quanto no tempo dos narradores em primeira e terceira pessoa, uma vez que, os gradientes sensoriais são vastamente acionados em toda narrativa.

É preciso compreender que o que é lembrado não é o fato concreto. A memória transforma. E a transformação reflete no discurso – seja primeira ou terceira pessoa – o narrador sempre defenderá seus interesses. Portanto, essa lembrança é alterada em várias camadas: pelos gradientes sensoriais, pelo tempo, pela memória, pelos interesses, etc. Moisés afirma que ao mergulhar e vasculhar sua memória, o narrador (ou a personagem) “volta ao passado e a uma vida que jamais teve, porque a vida lembrada é outra, diferente da vida vivida: o que ele, afinal, recupera é o *sentimento* impresso em seu subconsciente por toda sua vida pregressa, e não os fatos.” (1975, p. 214) e que ao relembrar, ele “passa a existir para si e para nós, ao descobrir no fluxo da memória recantos que julgava inexistentes e sensações definitivamente perdidas.” (1975, p. 214), revivendo, eles são capazes de dar vida ao presente e sentido ao passado. Ou, ao menos, uma explicação razoável.

Assim como a temática da violência se destaca no exame do enredo e o silêncio se sobressai quando nos focamos no narrador, a melancolia dá o tom da análise do tempo, uma vez que a dificuldade de aceitação da perda pode ser medida, sobretudo, pelo fluxo temporal. Portanto, ao nos debruçarmos sobre a forma como esse operador da narrativa é manipulado pelo escritor, inevitavelmente iremos nos deparar com a representação da melancolia, sobretudo, sob a ótica de Cauby e Altino, que se valem da

transmissão de suas histórias para reviver suas experiências amorosas e, assim, mantê-las vivas em seu presente. “[...] por mais que se afundem no passado, não poderiam ter outro tempo que não o presente: nossa existência precisa ser confirmada aqui e agora, todos os dias.” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 125). Voltamos, então, ao caráter biográfico do fluxo temporal em *ERPNSLL*.

O processo de reconstrução biográfica é apontado por Regina Dalcastagnè como uma constante da narrativa brasileira contemporânea. Em seu artigo, ela cita a afirmação de Paul Ricouer de que a partir da narrativa “os homens articulam sua experiência do tempo, orientam-se no caos das modalidades potenciais de desenvolvimento, demarcado com intrigas e desfechos o curso demasiado complicado das ações reais.” (*in* DALCASTAGNÈ, 2005, p. 114). Dessa forma, tanto a narrativa de Altino quanto a narrativa de Cauby possuem, no primeiro momento, a função de organizar o tempo em que eles vivenciaram (presencialmente) aquelas relações, as lembranças dessas experiências e elaborar a melancolia resultante do impacto de suas perdas. Mas, a presença dessas mulheres – Lavínia e Marinês – está diretamente ligada à relação das personagens masculinas com o tempo. Não houve o luto, eles continuam extremamente apegados àquelas vivências. Altino cogita a publicação do livro e Cauby racionaliza.

A narrativa de Cauby é sempre pontuada por um referencial teórico. Constantemente ele cita o livro *O que vemos no mundo* escrito pelo professor Benjamin Schianberg, “um tratado delicioso e nem um pouco ortodoxo sobre o amor” (AQUINO, 2005, p. 204) e “sobre as tentações do mundo” (AQUINO, 2005, p. 14). Um livro imaginário que permeia toda narrativa de Cauby garantindo a ele um suporte científico e conveniente sobre suas escolhas. Assim como sua obra, Schianberg não era ortodoxo. Cauby o conheceu quando ele arrendava um cinema pornô para realizar experiências com os frequentadores. “Um psicanalista doidão, que andava meio nômade pelo mundo. Conheci-o em São Paulo, na época do jornal, ficamos amigos. [...] Mais *freak*, impossível.” (AQUINO, 2005, p. 204). O livro, junto com a Pentax, foram os únicos bens de Cauby que resistiram ao incêndio criminoso em sua casa e, se tornaram, de certa forma, suporte para sua espera e justificativas para suas escolhas. A fotografia continuou representando a função de elo com Lavínia, mas é nos trechos destacados do fictício livro, que percebemos Cauby e sua relação com o tempo e com Lavínia de maneira mais límpida. “Estou relendo o trecho em que o professor Schianberg se ocupa

da separação dos amantes. As transitórias e as irremediáveis. Ele menciona um maluco norueguês que afundou um navio como oferenda pela volta da amada. (AQUINO, 2005, p. 18), mas o navio não era dele e ele terminou preso por isso. “Eu afundaria todos os navios nesta noite, Lavínia. Incendiaria o porto só para ver o brilho das chamas refletidos nos seus olhos escuros.” (AQUINO, 2005, p. 18). Pela primeira vez, percebemos que Cauby fala diretamente a Lavínia em suas lembranças, sugerindo que alguns trechos de seu relato podem ser os momentos em que ele conta a história deles pra ela. Não sabemos, contudo, se são ditos durante suas visitas ao sanatório ou se são diálogos internos. Mas, o fato, é o trecho acima foi dito a ela. Uma declaração de amor feita à alguém associada ao seu passado. “*O que vemos no mundo* fala das moléstias amorosas, do amor que vira peste. De acordo com Schianberg, é difícil identificar o instante em que isso acontece. Comigo e com Lavínia foi fácil: já começou doente.” (AQUINO, 2005, p. 47). É preciso lembrar que foram inúmeras as vezes que Cauby fez uma analogia do seu relacionamento com Lavínia com uma doença e, conforme no trecho selecionado acima e outros inseridos no trabalho. Essa relação é tão forte e significativa que, para ele, a esperança de que a Lavínia do passado retorne é a esperança de que isso vá acontecer. Esse seria seu momento de redenção. Mas ele não acontece. “De acordo com o professor Schianberg, a vida da maioria das pessoas é medíocre, o que não as impede de enxergar tudo numa perspectiva heroica. Suportamos a existência tentando converter o banal em épico.” (AQUINO, 2005, p. 140).

É relevante considerar ainda que o romance contemporâneo brasileiro tenta se desvencilhar “da organização espaço-temporal vinculada à literatura do século XIX – desmontando essa ideia de unidade e da relação causa-efeito a partir da fragmentação, da colagem, da simultaneidade” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 113). Essa tentativa, explica a pesquisadora, resulta na “criação de tempos e espaços que se sobreponham; um texto onde passado, presente e futuro se tornem simultâneos, fazendo que a ideia de perspectiva também tenha que ser reformulada.” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 114-115). Essas possibilidades de manipulação, contudo, são limitadas, afirma a pesquisadora, “a começar pelo uso de sua ferramenta básica: a linguagem. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 114-115). Portanto, seguindo a linha de raciocínio de Regina Dalcastagnè, a sobreposição do tempo em *ERPNSL* se deve ao constante ir e vir da narrativa, que muitas vezes, constrói um passado muito mais presente que o presente vivido pela

personagem. Altino, por exemplo, agarra-se ao passado para dar sentido à sua espera pela morte. Ao morrer, ele, finalmente, estará ao lado de Marinês. Já Cauby considera-se morto e espera pela ressurreição de Lavínia, para que então eles possam reviver juntos. Ao retomar suas experiências, ele sai em “busca da atribuição de sentido à sua vida ainda que esse sentido esteja afundado na caótica cena contemporânea.” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 116). Cauby tenta organizar tudo o que lhe aconteceu e essa desorganização, essa fragmentação, está representada, sobretudo, na construção do discurso. Essa medida, nada mais simboliza, do que a necessidade dessas personagens obterem “um domínio sobre suas próprias histórias” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 116).

Ao esperar por Lavínia, ao abrir de mão sua vida, de sua existência, Cauby transforma seu relacionamento em um acontecimento épico. Ao dar sentido ao seu amor, Cauby tem uma alegria miúda “de que fala o professor Schianberg em seu livro, que servem como pequenas recompensas por continuarmos vivos depois de depor as armas.” (AQUINO, 2005, p.1 49). Pequenas alegrias como a maniçoba de Dona Jane ou recitar o nome de Lavínia. “Não me canso. Recito em voz alta: *Lavínia*. É música na minha boca. Minha canção e meu estandarte. Meu poema sujo de sangue. E meu apelo para que volte.” (AQUINO, 2005, p. 229). Esse apelo melancólico é revigorado pelo tempo. O pesquisador Jaime Ginzburg afirma que, conforme sua leitura de Moacyr Seliar, a percepção do tempo “é pautada por melancolia. É um tempo não superado, a voz da enunciação se resolve em um presente esfacelado pelo peso de um passado que não pode ser inteiramente compreendido ou assimilado.” (2012, p. 182). Portanto, ao reconstruir sua biografia, Cauby transporta para o presente esse passado, tenta superá-lo, torna-o maior e o nomeia. “Não sei que nome você daria a isso. Bem, não importa muito, chame do que quiser. Eu chamo de amor.” (AQUINO, 2005, p. 229). Amor, que em sua obsessão é sinônimo de Lavínia. Não por acaso e, ponderando sobre o ofício do escritor, temos que considerar o significado desse nome. De acordo com o *Dicionário de nomes próprios*⁹, não existe um consenso sobre a origem do nome Lavínia, mas estima-se que ele venha do latim e signifique ‘a que lava’ ou ‘a que purifica’. Significado muito apropriado quando pensamos em sua trajetória na diegese. Todos os males parecem recair sobre ela, seja no passado ou no presente, e seu futuro não parece promissor, se consideramos o local e a forma como ela vive. Completamente esvaziada,

⁹ Dicionário de nomes próprios. Verbete: Lavínia: <http://dicionariodenomesproprios.com.br/lavinia/>. Último acesso em 25 de abril de 2013.

Lavínia parece ter sido, enfim, purificada de todos os males sofridos em sua vida. Vitima recorrente da violência, das mais variadas formas, não é estranho que no momento em que ela mais necessitava de auxílio, ela tenha sido, novamente, violentada. Aos que sobreviveram, no caso Cauby, fica apenas a expectativa e a melancolia.

CONCLUSÃO

Violência, silêncio e melancolia não são temas exclusivos de *ERPNSLL*, muito menos, da literatura produzida por Marçal Aquino. São temáticas recorrentes da narrativa contemporânea brasileira e, portanto, nos impele a tratar da época em que ela está inscrita. O romance reproduz muito desse período tanto em suas características externas quanto internas. O fato de ser escrito por uma pessoa que exerce outras funções na esfera da escrita – jornalista e roteirista de cinema e eventualmente televisão – já nos obriga a apreciar a obra atentos à multiplicidade do autor e os possíveis impactos. Não é possível, por exemplo, desconsiderar essa experiência profissional quando o narrador-protagonista reproduz características tão específicas de um grupo social, como comunicar-se através de fotografia; construir sua identidade e falar de si mesmo tendo como ponto central o exercício de sua profissão; o hábito de olhar as pessoas como personagens e os espaços como cenários, sempre atrás do melhor tom, das cores mais apropriadas, da luminosidade mais simbólica, do melhor enquadramento e, por fim, da melhor história a ser contada diante, é claro, do corte mais elaborado. Essas características, tão próprias desse momento literário, não deixam de ser arriscadas, uma vez que podem reduzir o entendimento da obra, provocando a perda de detalhes que são, essencialmente, expressivos na interpretação da narrativa. Um bom exemplo para ilustrar essa questão é a referência de Cauby ao cineasta Buñuel, ao apelidar Lavínia de a bela da tarde. Por si só, essa nomeação já possibilita uma reflexão sobre a forma como ela era vista por ele – uma dona de casa entediada que o procura durante a tarde para realizar suas fantasias –, contudo, além desse significado, podemos perceber que ele também permite uma análise sobre a impressão que Cauby tem de si mesmo, uma vez que, a partir da leitura do trabalho de Cristiane Costa, pudemos entender que é comum que os fotógrafos se identifiquem como cineastas, em especial, Buñuel. Essa informação diz respeito não apenas a Cauby, mas também ao trabalho do autor e o seu processo de reprodução de um mundo e de uma personagem.

Apesar dessas contaminações – e isto, repetimos, não é dito no sentido pejorativo –, a narrativa de Marçal Aquino se sustenta por si só. É um escritor que dialoga com os outros meios, que transita por eles, que faz com que as técnicas desses

meios se relacionem, mas que, sobretudo, trabalha e distorce a linguagem sem nunca perder de vista o que o objeto de estudo é: um romance. Portanto, a escolha de priorizar os operadores da narrativa na análise do romance e, a partir deles, tratar dos elementos temáticos (silêncio, violência e melancolia) se mostrou coesa e eficaz, pois nos permitiu exercitar técnicas próprias dos estudos literários e revelar algumas das inúmeras camadas ou possibilidades de leitura que a obra nos oferece. Fato que nos fez refletir sobre a afirmação de Antonio Candido de que uma obra jamais poderá se esgotar diante de uma leitura. Somos conscientes de que existem perguntas sem respostas; elementos que precisam de aprofundamento e até mesmo desdobramentos desses temas e, o ato mais recorrente durante a elaboração desse trabalho foi o exercício da escolha. Foi necessário desconsiderar possibilidades de leitura, tanto em função do tempo quanto do caráter do trabalho. São inúmeras as possibilidades de abordagens que a obra permite e que precisam ser feitas para o acréscimo do estudo da narrativa brasileira contemporânea.

No que diz respeito à violência, percebemos que ela encontra-se muito mais atrelada ao espaço, como se fosse uma extensão dele. Ao se movimentar num espaço aberto, fechado, público ou privado, a personagem estará sujeita a um evento violento, como uma constante e nunca como uma fatalidade. Essa condição é perceptível quando olhamos para a vida dessas personagens em que as ações mais violentas e criminosas são vistas e tratadas com extrema naturalidade. A tensão e o medo existem, é claro, mas sob o ponto de vista de Cauby, eles recebem novo tom. A narrativa de Cauby é contada após seu apedrejamento e o incêndio criminoso em sua casa, portanto, além de estar carregada de medo e tensão, trata-se de um novo lugar que ele ocupa quando pensamos em violência. Até então ele apenas registrava os crimes na condição de fotógrafo, com o distanciamento emocional, numa situação profissional e atrás de um aparelho. A partir do momento em que ele se torna suspeito de ter assassinado Ernani, Cauby troca de posição e é então vítima de um ato violento. Ele deixa de ser o autor das imagens trágicas para se tornar personagem delas. E esse impacto é sentido na forma como ele se detém ao descrever suas experiências ao fotografar os corpos dos garimpeiros; na descoberta do corpo eviscerado de Chang; em seu apedrejamento e na vista que faz aos escombros de sua casa. O mesmo não acontece quando ele fala da morte de Ernani, por exemplo. Esse distanciamento se torna mais nítido, quando há a transição do narrador em primeira pessoa para o narrador de terceira pessoa. As violências sofridas por

Lavínia são narradas quase como um sumário, a fim de ressaltar as condições precárias em que ela esteve exposta desde antes de nascer. A descrição detalhada dos abusos sexuais, a exploração sexual de Lavínia nas ruas de Vitória e a forma como ela é percebida pelos homens – tal qual um objeto ou animal sexual – remete ao erotismo entrelaçado à violência, conforme trabalho por Bataille no prólogo de *O erotismo*.

O silêncio também é percebido de inúmeras maneiras no romance, sobretudo por se tratar de uma narrativa baseada no relato oral de histórias de amor. Entretanto, nenhum silêncio é mais significativo que o silêncio de Lavínia. São poucos os momentos em que ela possui voz e, quase sempre, ela é retratada a partir da visão de algum homem. Nós a vemos pelos olhos de seu padrasto; de Alfredo, de Ernani, de Chang e de Cauby. Ela não fala sobre si mesma e isso está registrado na narrativa. Quando ela possui voz é sempre para dar espaço à manifestação de outro homem, o que nos fez pensar na questão de gênero e na violência doméstica que, pelas razões apontadas anteriormente, ficaram de fora do trabalho. Outro ponto relevante sobre Lavínia é que em sua complexidade é difícil discernir com clareza os momentos em que ela toma decisões motivada por sua vontade ou motivada pela vontade de algum dos homens que convivem com ela. Essa ambiguidade é a característica mais importante dessa personagem que foi exposta a todo tipo de violência. Seu final, contudo, não nos deixa dizer que ela foi exposta e sobreviveu. O que ficou de Lavínia é o que move a narrativa de Cauby, sua espera, sua fala, sua existência. O que ficou de Lavínia é um mistério quase tão significativo quanto descobrir quem ela é. Não sabemos. Complexa, Lavínia sintetiza tudo o que poderia haver de feminino, gracioso, despudorado, sofrido e temeroso de um ser humano. Lavínia é demasiadamente humana num mundo permeado por seres indefinidos em sua crueldade, cinismo e descrença.

A melancolia é, desses três elementos, o que foi apresentado de maneira mais sutil. Seus contornos se mostram aparentes no foco narrativo e no personagem, mas sua presença ganha mais força quando nos debruçamos no tempo. É nesse momento que percebemos o quanto as personagens de *ERPNSLL* estão presas ao passado, incapazes de elaborar suas perdas e seguir adiante com suas vidas. Nos orientado a partir da definição de Freud e dos trabalhos de Moacyr Scliar e Jaime Ginzburg em relação à literatura. Percebemos a melancolia é uma característica atrelada ao tempo. É nesse operador que ela se apresenta, uma vez que a partir dele, podemos perceber o quanto o

passado representa uma prisão para essas pessoas. A varanda da pensão de Dona Jane pode ser vista como um espaço centralizador de pessoas encarceradas por suas próprias vivências. Não por acaso, o menino, que ouve e grava a narrativa de Altino, que troca olhares confidentes com Cauby e é questionado por Dona Jane é considerada a pessoa com a maior probabilidade de construir um futuro digno. Aos olhos dos três, em especial de Altino, o menino representa o futuro. Alguém que poderá trazer, através da narrativa consolidada em livro, a redenção para uma história de amor que não pode ser revisitada. Para Cauby, o futuro está diretamente ligado à saída do garoto daquele local, mas ele, no entanto, vende seu apartamento em São Paulo para esperar por Lavínia. Ele resolve ficar naquele lugar, organizar seu caos interno através da narrativa enquanto vive à deriva em sua própria vida. Todas essas personagens estão cobertas por uma espessa camada melancólica que os impede de qualquer movimentação.

Quando reunimos esses três elementos, nos deparamos com uma história de amor manchada pela ambiguidade das personagens. Não há um refúgio cômico ou romântico no livro, mas apenas uma constante de quedas e tropeços que resultam em eventos cada vez mais violentos e com impactos cada vez mais profundos nas personagens. Lavínia é definitivamente silenciada. Antes sem voz por sua condição social e de gênero, ela é esvaziada de si mesma. Não possui mais nenhuma lembrança, sonhos ou expectativas. O tratamento médico que deveria resgatá-la de sua doença, provoca um aborto e a deixa automatizada, desprovida, em suas instâncias, da vida que havia nela. Altino continua preso às suas lembranças de Marinês, à espera da morte para que possa, ao ser enterrado ao lado dela no cemitério, enfim realizar o sonho de estar próximo a ela. Enquanto isso, vê na figura do menino e no livro que ele escreve, uma expectativa de futuro. A chance de aumentar a plateia de sua história trágica. Já Cauby, ironicamente, perde o olho direito no apedrejamento e tudo o que lhe sobra do incêndio é sua Pentax e um livro que ele usa para ajudá-lo a racionalizar sua história. A cegueira de um olho, a vida sem Lavínia e a permanência numa cidade em que ele é castigado em praça pública acentuam sua condição de indivíduo desamparado, exposto, jogando-o numa posição contrária àquela que ele ocupou durante muito tempo.

Por fim, não é possível pensar que a leitura apresentada nesse trabalho esteja completa. Há muito a ser feito em relação ao projeto estético do autor, a influência do jornalismo na narrativa, as formas de violência, entre outras possibilidades. O que

vimos e apresentamos é o retrato de uma série de pessoas perdidas em espaços e tempos distintos que se cruzam em suas infelicidades individuais, marcados por atos praticados ou recebidos de violência e presos a um passado que eles são, claramente, incapazes de conduzir. A eles resta fazer o que quase sempre fizeram: seguir adiante sem observar os caminhos, sem qualquer tipo de ressalva quanto aos efeitos colaterais de suas escolhas. A eles, resta (re) sentir na esperança de que alguma possibilidade de vida se mostre em um futuro que eles, cegos ou não, teimam em não enxergar.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- AQUINO, Marçal. *O amor e outros objetos pontiagudos*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.
- _____. *O invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- _____. *Cabeça a prêmio*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril, 2010.
- _____. *O jornal e o livro*. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BALZAC, Honoré de. *Ilusões perdidas*. Trad. de Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.
- BARBOSA, Catia Valério Ferreira. *Representações da realidade em romances brasileiros contemporâneos: a literatura da angústia*. 266 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://letras.ufrj.br/posverna/doutorado/BarbosaCVF.pdf>>. Acesso em: 02/05/2013.
- BATAILLE, George. Introdução. In: *O erotismo*. Trad. de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BORGES FILHO, Oziris. Espaço, percepção e literatura. In: _____; BARBOSA, Sidney. *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Claraluz, 2009.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMUS, Albert. *A peste*. Trad. Valerie Rumjanek. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

_____. De cortiço a cortiço. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p-123-52.

_____. *et. al. A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARVALHO, Bernardo. A comunicação interrompida: estão apenas ensaiando. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. Escuta: São Paulo, 2000.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CURY, Maria Zilda. Novas geografias narrativas. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p.7-17, dez. 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4109/3111>>. Acesso em: 19/11/2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade – o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Ipotesi*, Juiz de Fora, n. 13, p.11-28, 2003. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2123/1687>>. Acesso em: 19/11/2012.

_____. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, nº 26, p. 13-71, julho-dezembro, 2005.

_____. Vivendo a ilusão biográfica. A personagem e o tempo na narrativa brasileira contemporânea. *Literatura e sociedade: departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada*, São Paulo, nº 8, p. 112-125, 2005.

_____. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Horizonte, 2012.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

FANTE, John. *Pergunte ao pó*. 2. ed. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osara. (Org.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, v.53, p. 166-182, mar-maio, 2002.

GALERA, Daniel. *Cordilheira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GENETTE, Gerard. *O discurso da narrativa*. Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, s.d.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LOPES, A. C. M., REIS, C. A., *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática: 1998.

MEDINA, Cremilda. *Povo e personagem*. Canoas: Universidade Luterana do Brasil, 1996.

_____. *A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano*. São Paulo: Summus, 2003.

MENESES, Maria de Lurdes dos Santos Rodrigues. *Violência social e familiar nos contos de Marçal Aquino*. Dissertação em Letras – Setor de Línguas, Literatura e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011. Disponível em: <<https://ria.ua.pt/handle/10773/6086>>. Acesso em: 02/05/2013.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 7. ed. São Paulo: Melhoramentos, Edusp, 1975.

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

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Mário de Andrade & Manuel Bandeira: correspondência*. São Paulo: Edusp/IEB, 2000.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

OLIVEIRA, Nelson. Contistas do fim do mundo. In: org. OLIVEIRA, Nelson. *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. 6. ed. Campinas: Unicamp, 2011.

PECHMAN, Robert Moses. Desconstruindo a cidade: cenários para a nova narrativa urbana. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 20-21, p. 31-40, jan-dez, 2007. Disponível em: < [http:// forumrio.uerj.br/documentos/revista_20-21/Cap-2-Robert_Pechman.pdf](http://forumrio.uerj.br/documentos/revista_20-21/Cap-2-Robert_Pechman.pdf)>. Acesso em: 19/11/2012.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

POE, Edgard Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgard Allan. *Poemas e ensaios*. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado. 4. ed. Rio de Janeiro: Globo, 2009.

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

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RYCROFT, Charles. *Dicionário crítico de psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

RODRIGUES, Nelson. *O reacionário: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 73-95.

RUFFATO, Luiz. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SÁ, Sérgio de. *A reinvenção do escritor: Literatura e mass media*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCLIAR, Moacyr. A melancolia na literatura. *Caderno Brasileiro de Saúde Mental*, v. 1, n.1, jan-abr, 2009. Disponível em: < [https:// google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.incubadora.ufsc.br%2Findex.php%2Fcbsm%2Farticle%2Fdownload%2F995%2F1101&ei=1i6DUdCgK--I0QGDyYHYDg&usg=AFQjCNEuI-5YRBkeXXnFGGrUksheEscaTsw&sig2=gOt8sl7MYNkkwpqgXfwErg&bvm=bv.45960087,d.eWU](https://google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.incubadora.ufsc.br%2Findex.php%2Fcbsm%2Farticle%2Fdownload%2F995%2F1101&ei=1i6DUdCgK--I0QGDyYHYDg&usg=AFQjCNEuI-5YRBkeXXnFGGrUksheEscaTsw&sig2=gOt8sl7MYNkkwpqgXfwErg&bvm=bv.45960087,d.eWU)> Acesso em 03/05/2013.

_____. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TCHÉKHOV, Anton. *Sem trama e sem final: 99 conselhos de escrita*. Piero Brunello (Org.). Trad. de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

TEZZA, Ana Almeida. *A literatura contemporânea e a tradição regionalista: interseções na obra de Marçal Aquino*. Dissertação (Mestrado em letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010. Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/93633/297513.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 02/05/2013

VASCONSELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

WEINGARTEN, Marc. *A turma que não escrevia direito: Wolfe, Thompson, Didion e a Revolução o Novo Jornalismo*. Trad. de Bruno Casotti. Rio de Janeiro, Record, 2010.