

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

***EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS
DOS SEUS LINDOS LÁBIOS:
LINGUAGEM E FORMA NARRATIVA***

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Camila Dalcin

Santa Maria, RS, Brasil

2015

EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS
DOS SEUS LINDOS LÁBIOS:
LINGUAGEM E FORMA NARRAIVA

Camila Dalcin

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**

Orientador: Prof. Dr. Fernando Villarraga Eslava

Santa Maria, RS, Brasil

2015

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo-assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

***EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS
DOS SEUS LINDOS LÁBIOS:
LINGUAGEM E FORMA NARRATIVA***

elaborada por
Camila Dalcin

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:

Fernando Villarraga Eslava, Dr.
(Presidente/Orientador)

Rosane Maria Cardoso, Dr. (UNISC)

Adriana Monfardini, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 27 de fevereiro de 2015

Agradecimentos

Foi para poder expressar a minha gratidão, que percorri esse caminho. Gratidão que enche meu espírito e tranquiliza aos meus.

Agradeço às mulheres da minha família: minha irmã, Claudia e minha mãe, Delaine, ao irmão-pai, Marcelo, por estarem ao meu lado nos bons e controversos momentos. Aos meus sobrinhos, Gianfranco e Isabela, por encherem meus dias de travessuras compartilhadas à procura de duendes.

Amigxs, companheirxs por serem pacientes com meus desabafos líricos, ou melhor, por verem lirismo nos desconsoles cotidianos, compartilhados muitas vezes na boa e velha mesa de bar, onde possivelmente este objeto brotou, a vocês, aquele abraço.

Aos professores, pelos conselhos e (des)conselhos, por me ensinarem como devo seguir e, sobretudo, onde não devo chegar, meus mais sinceros agradecimentos. Aos mestres que se orgulharão ao saber que, quando me dizem com olhos doces: “vem por aqui”, respondo:

- A minha vida é um vendaval que se soltou. É uma onda que se alevantou. É um átomo a mais que se animou...Não sei por onde vou. Não sei para onde vou, - sei que não vou por aí!

*São demais os perigos dessa vida
Para quem tem paixão
(Vinicius de Moraes)*

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

***EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LÍBIOS:* LINGUAGEM E FORMA NARRATIVA**

AUTORA: CAMILA DALCIN

ORIENTADOR: FERNANDO VILLARRAGA ESLAVA

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 27 de FEVEREIRO de 2015

O presente trabalho procura entender como se dá a relação da obra, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, do escritor Marçal Aquino, com o fazer narrativo contemporâneo e como se dá a representação deste tempo na sua construção discursiva. Parte-se da perspectiva da crítica acadêmica para situar o romance e o autor no território do contemporâneo. Bem como mapear as definições usadas para a literatura de representação da violência vinculada às correntes realistas, a partir da segunda metade do século XX chegando à autointitulada “Geração 90”, na qual figura Marçal Aquino. A crítica aponta como sintoma desta geração a incorporação de linguagens da comunicação de massa como um artefato estético do autor para comunicar sua visão de mundo. Um mundo, aliás, permeado por códigos intermediáticos, explorados neste trabalho através da imagem do narrador fotógrafo e da assimilação da linguagem cinematográfica. Assim como a relevância da ressimbolização da violência para despertar afetividades em relação a um tema tão caro à literatura brasileira contemporânea.

Palavras-chave: narrativa brasileira; contemporaneidade; representação da violência.

ABSTRACT

Dissertation for Master's Degree in Literary Studies
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS:

LANGUAGE AND NARRATIVE FORM

AUTHOR: CAMILA DALCIN

ACADEMIC SUPERVISOR: FERNANDO VILLARRAGA ESLAVA

Local and Venue of Defense: Santa Maria, February 27th, 2015

This work aims to understand the relationship between the book, “Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios”, from the author Marçal Aquino, and the contemporary narrative, it also tries to understand what are the consequences of this time in its discursive construction. It starts from the perspective of academic criticism to situate the novel and the author in the territory of the contemporary. Later it maps the definitions used for the literature of violence representation linked to realistic currents, from the second half of the twentieth century coming until the self titled "Generation 90", in which Marçal Aquino figures. The critique points as a symptom of this generation the incorporating of mass communication languages as an aesthetic artifact of the author to communicate his worldview. A world indeed permeated by intermedia codes, explored in this work through the image of the narrator photographer and assimilation of film language. As well as the relevance of violence resymbolization to awaken affections for a theme so dear to the contemporary Brazilian literature.

Keywords: Brazilian narrative; contemporaneity; representation of violence.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 A ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA OU A VIOLÊNCIA ESTÉTICA?.	10
1.1 Os laços da contemporaneidade	10
1.2 Do Realismo aos realismos.....	19
1.3 Realismo Feroz e Brutalismo: sobre a narrativa urbana e seus desenlaces.....	26
1.4 Geração 90, os herdeiros da violência.....	34
1.5 A perenidade da violência.....	47
2 EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS: ENTRE O NARRAR E O FOTOGRAFAR.....	56
2.1 O roteiro de Marçal Aquino.....	56
2.2 <i>Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios</i>	59
2.3 Sob as lentes do narrador fotógrafo.....	62
2.4 Entre o passado e o presente, movimentos na lente de um narrador fotógrafo.....	67
2.5 Narrador onisciente e as marcas de um narrador-protagonista	75
2.6 De coadjuvante a protagonista: o percurso da violência em <i>Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios</i>	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS.....	93

INTRODUÇÃO

A fertilidade da literatura brasileira contemporânea nos coloca diante de uma gama numerosa de obras que vão do ficcional ao testemunhal, passando pela poesia. Obras ecoadas por diferentes vozes, em uma multiplicidade que não se dá somente em número de lançamentos, mas também em estilos literários, e sobre os quais a crítica acadêmica tem se debruçado, na tentativa não só de mapeamento, mas também de valoração destas obras.

A variedade desta literatura torna-a plural, composta por diferentes tendências estéticas que nessa virada do século XXI abarrotam prateleiras, feiras e festivais literários. Em espaços alternativos de criação e divulgação, que vão desde editoras independentes ao *cyberespaço*, mas, sobretudo através dos *blogs*, muitos escritores começam com publicações virtuais, passam por editoras independentes e acabam sendo incorporados às grandes editoras; um exemplo desse fenômeno é o escritor gaúcho Daniel Galera, que publicou seu primeiro livro, *Dentes guardados*, somente na internet, passou pela *Não Editora*, com proposta independente no sul do país e, atualmente, tem seus romances lançados pela *Cia das Letras*.

Neste emaranhado literário, o que interessa primeiramente são as correntes estéticas que o compõe e o quanto elas carregam do contemporâneo. Assim, recebe especial atenção a corrente que expressa o realismo, por ser entendida como uma tendência marcante na literatura brasileira desde seu princípio, principalmente aos herdeiros da literatura urbana da década de 60, protagonizada por Rubem Fonseca, Dalton Trevisan e João Antônio, visto que estes autores escancararam as relações de violência expostas por uma profunda desigualdade social mascarada pela falácia do desenvolvimento econômico.

Entre os nomes que figuram como principal expoente dessa herança está Marçal Aquino, autor do romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, escolhido para análise neste estudo. Tal escolha justifica-se por reconhecer-se no mesmo um empenho em retratar uma forte imagem de mundo,

da realidade que o cerca, da “matéria vivente”, nas palavras de João Guimarães Rosa.

A narrativa de Aquino é marcada por tramas pungentes, narradores hábeis, personagens marcantes, uma atmosfera empoeirada seja pela fuligem da metrópole, seja pela terra de rincões perdidos e, sobretudo, cerceada pela violência, o fio condutor dos seus romances e fulcral na história do romance escolhido, uma vez que determina o destino das personagens. Esta razão impulsiona este trabalho a entender porque a violência é tão representativa na literatura de Aquino.

As questões que norteiam este estudo são: Qual a ligação estética do romance com o fazer narrativo contemporâneo? Está o autor procurando responder, em termos de construção romanesca, às expectativas de um leitor inserido em um contexto cultural predominantemente midiático? Que imagem de mundo este romance está representando? Questões que quiçá possam ser ponto de partida para tentar preencher algumas lacunas críticas no que diz respeito à especificidade literária de certas obras da atual ficção brasileira.

As tentativas de respostas passam pela aproximação com a obra e a biografia do autor. Assim como pelo primeiro entendimento do que é o contemporâneo e como isso reflete nas vertentes estéticas que compõe o cenário literário brasileiro neste início de século, sobretudo a de representação da violência, vinculada ao realismo, ou melhor, aos realismos, uma vez que há diferentes adjetivos que o definem.

Para tanto, este trabalho se divide em dois capítulos. No primeiro, *A estética da violência ou a violência estética?*, recorreu-se substancialmente ao suporte crítico de Tânia Pellegrini, Karl Ertik Schollhammer, Beatriz Resende, Regina Dalcastagnè e Nizia Villaça, na intenção de contextualizar a contemporaneidade, assim como situar os pareceres críticos sobre as manifestações literárias deste tempo. Também se vale das, já tradicionais, de Antônio Candido e Alfredo Bosi sobre a narrativa brasileira da segunda metade

do século XX e como podem ser atualizadas para pensar as obras literárias, do que se convencionou chamar de Geração 90.

Também, neste capítulo, lembra-se da relevância da temática da violência nas relações socioculturais do país, desde a pertinente perspectiva de Ariel Dorfman da violência como cosmovisão do homem latino americano, até a ideia de onipresença da violência na realidade empírica e simbólica, defendida por Carlos Alberto Pereira. Assim se faz necessário entender como no romance o elemento estético da violência é exposto e quais são os efeitos proporcionados por esta representação. É importante destacar que o livro atende parcialmente as caracterizações da crítica, uma vez que não acontece em um contexto urbano, apontado como principal cenário da literatura de representação da violência.

O segundo capítulo, *“Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios”*: entre o narrar e o fotografar, considerou-se relevante um resgate biográfico de Marçal Aquino, dada à relevância do trabalho de roteirista na sua estética, pensando-o como um escritor multimídia, nos termos de Vera Lúcia Figueiredo (2007). Neste sentido, a partir do terceiro romance do escritor, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, buscou-se compreender formalmente como se dá a relação entre a obra literária e outras manifestações midiáticas, como a fotografia e o cinema, tendo em vista que estas relações convergem para um sintoma estético da contemporaneidade.

Partindo do mapeamento crítico realizado no primeiro capítulo, e entendendo que o romance utiliza da hibridização da linguagem através de um narrador fotógrafo, embasados na perspectiva de Walter Benjamin e Silviano Santiago, entende-se que a experiência transmitida pelo narrador protagonista, Cauby, se dá através da fotografia, em um empenho em extrair o substrato mais visual do signo linguístico, com o uso da fotografia para representar a memória, e a técnica de montagem, incorporada da linguagem cinematográfica.

Esta associação dá velocidade à rememoração, contrapondo planos narrativos, através da mudança do ângulo da lente deste narrador fotógrafo, que

se movimento entre o passado e o presente, e no foco narrativo de primeira e terceira pessoa – elementos narrativos que dão ao romance uma flexibilidade formal. A tais elementos soma-se a importância da representação da violência, que passa ao longo da narrativa como “uma certa tensão no ar” nas palavras do narrador, e vai tomando corpo até interferir diretamente no destino dos personagens envolvidos na trama, tomando também um lugar de protagonismo.

1 A ESTÉTICA DA VIOLÊNCIA OU A VIOLÊNCIA ESTÉTICA?

*Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o
local de um crime?
Não é cada passante um criminoso?*

(Walter Benjamin)

*Ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem:
porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no
escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma
luz.*

(Giorgio Agamben)

Não se pode falar de amenidades na beira do abismo.

(Marçal Aquino)

*Você não acha que isto denota uma preocupação mórbida com a
morte?
Pode ser também uma preocupação saudável com a vida, o que
no fundo é a mesma coisa.*

(Rubem Fonseca)

1.1 Os laços da contemporaneidade

Analisar uma obra literária contemporânea implica também refletir sobre o conceito de contemporâneo. Nesse sentido, torna-se fundamental a este trabalho entender como os principais críticos da narrativa brasileira compreendem o presente e, sobretudo, como são representados esteticamente os sintomas deste tempo.

Tânia Pellegrini, em *Despropósitos: estudos da ficção brasileira contemporânea*, opta pela perspectiva do pós-modernismo para entender não só

o período histórico do contemporâneo, mas também a maneira pela qual a ficção brasileira, a partir da década de 70, incorporou ou não a lógica cultural pós-moderna. Para tanto, a autora perpassa as balizas teóricas sobre o tema, fazendo um resgate histórico do conceito tanto internacionalmente, quanto do modo como ele foi pensado e debatido no Brasil. Diante disso, ela critica os modismos teóricos e acusa-os de terem encerrado prematuramente o debate sobre o pós-modernismo.

A autora resgata os principais sintomas que refletiram na criação literária, dentre os quais se encontra o hibridismo, que se dá em duas vias: pela tomada de vozes tradicionalmente marginalizadas – como a de mulheres, negros e homossexuais, gerando uma multiplicidade de vozes – e pela ênfase em metanarrativas, intertextos e pastiches. O resultado disso seria o apagamento dos limites entre cultura erudita e popular, o que, para a autora, possibilitaria a força da cultura de mercado, que tem na imagem e na informação suas principais armas.

No Brasil, é preciso considerar também as consequências do milagre econômico, que resultaram na expansão das cidades e no aumento das diferenças sociais. Pellegrini (2008) avalia este momento histórico através do duplo movimento da nossa economia e da nossa sociedade: de um lado, os processos e avanços tecnológicos; de outro, as profundas desigualdades sociais, de tal maneira que se tem a forte sensação de que o pós-modernismo chegou muito antes do fim do modernismo em países periféricos. De acordo com a leitura de Raymond Willians feita por Pellegrini:

Isso se traduz em traços formais, em mudanças de estilo e em incorporação de conteúdos à literatura, que funcionam como antenas das mudanças sociais ainda em curso. São traços emergentes convivendo com resíduos de outro tipo de produção cultural e literária, característica de estágios anteriores, estando assim sempre presentes soluções diversas, traduzindo as contradições que operam na sociedade. (PELLEGRINI, 2008, p.69)

Por isso, o que se observa é a emergência e a consolidação de outra forma de representar, de se construir o universo narrativo e ficcional. Para Pellegrini (2008), as consequências disso são devastadoras. A incorporação de outras vozes – que culmina no hibridismo – não contestaria as formas hegemônicas e as autoridades sócio-políticas e literárias; limita-se apenas a transformar os escritores em produtores dentro da realidade da cultura de mercado e buscar, principalmente, entretenimento, o que se dá, sobretudo, através da representação da violência como espetáculo, sendo essa a estratégia caracterizadora do hiper-realismo:

As cidades tentaculares, com a deterioração de suas extremidades periféricas, gerando legiões de excluídos que rapidamente se tornam marginais, é tema ideal para o hiper-realismo pós-moderno, vazado numa brutalidade inescapável e numa ausência de afeto quase obscena. Violência e degradação insidiosas, que se misturam a uma presença maciça da cultura popular urbana, pervadindo as vidas de personagens sem presente e sem futuro. (PELLEGRINI, 2008, p.73)

Assim, Pellegrini (2008) entende que a exploração da violência, no que ela denomina “barateamento do trágico”, cumpre a lógica pós-moderna de transformar cultura em mercadoria; desse modo, qualquer mercadoria é também cultura, transformando-a em um espaço do mercado que não mais contestaria a realidade. A partir desta lógica, a arte perderia sua autonomia em relação ao mundo, sucumbindo ao mercado através da incorporação das linguagens dos *mass media*.

O que está ausente nas reflexões dessa parcela crítica da qual Pellegrini faz parte é a possibilidade de uma nova perspectiva literária, na qual a obra circule entre os mais diversos meios, apropriando-se de suas linguagens e, assim, refletindo a multiplicidade, que é um sintoma do contemporâneo, e, sobretudo, repensando seu estar no mundo.

Já na perspectiva de Nizia Villaça (1996), a multiplicidade de perspectivas e o hibridismo são os motores que questionam os paradigmas impostos. Em *Sujeito e ficção: paradoxos do pós-moderno*, Villaça procura entender, através

da perspectiva do sujeito, o lugar e o tempo do pós-modernismo, passando por suas origens, pelos teóricos que o pensam e pelas principais características que compõem a contemporaneidade, sobretudo no território das manifestações artístico-culturais. Dessa forma, ela reconhece o momento atual como sendo o da

problematização, mais do que da negação, de todos os modelos e parâmetros. Opção pela multiplicidade de paradigmas, pelos paradoxos, pelas micro-abordagens em substituição à ortodoxia, aos macro-diagnósticos, às totalizações provenientes do desejo característico do racionalismo que orientou predominantemente o paradigma do saber no ocidente. (VILLAÇA, 1996, p.7)

A autora aposta na multiplicidade como chave de leitura para este período sócio-histórico e, principalmente, para suas manifestações estéticas, e explora isso através da metáfora do altar, segundo a qual a centralidade de um único santo redentor sucumbe diante de “nichos laterais que se enchem de santos, fiéis, promessas e crenças” (VILLAÇA, 1996, p.28). Apagam-se, dessa forma, as dicotomias modernas tais como natureza/cultura, arte/não-arte, alta cultura/baixa cultura.

A metáfora do altar está diretamente relacionada ao fim das dicotomias e vai refletir na multiplicidade, elemento fulcral ao que a autora entende por pós-modernidade, desde o fim de um centro legitimador até a possibilidade de escrever fora dos espaços hegemônicos. Segundo Villaça, os discursos redentores e universais são colocados de lado, para que entre em cena a complexidade da diversidade, do hibridismo e a convivência com a diferença: “quando se rediscutem os espaços, os tempos, a história, a subjetividade, com preocupações genealógicas, do que não é dado nem natural, mas construído” (VILLAÇA, 1996, p.29).

Entre essas duas visões críticas opositivas, encontra-se Beatriz Resende (2008), que evita colocar a produção atual em polos contrários: literatura de contestação ou literatura de mercado. Sem se deter em análises sócio-históricas mais aprofundadas, Resende, em *Contemporâneos*, opta por não se aventurar

pela problemática da pós-modernidade e escolhe, em seu lugar, o termo contemporâneo, através do qual busca entender as manifestações estéticas deste período.

Ela retoma a literatura brasileira a partir da década de 90, apontando a necessidade de uma reformulação crítica para entender estas novas manifestações, que compilam o erudito e o popular e evidenciam a fertilidade, sem perda de qualidade, das produções. Além disso, ela considera a auto-organização dos escritores em editoras fora do circuito comercial, feiras e festivais literários e a independência em relação à academia – fatores importantes e capazes de refletir na produção estética destes autores. Com isso, ocorre uma significativa mudança na geografia literária, uma vez que novos espaços legitimadores permitem a tomada da escrita por vozes afastadas do universo literário, a exemplo dos escritores das periferias das grandes cidades. O elemento que constrói uma evidência importante destas representações, para Resende (2008), é a multiplicidade

Assim a multiplicidade de nossa literatura aparece como fator muito positivo, original, reativo diante das forças homogeneizadoras da globalização. De algum modo, esse pluralismo – que se constitui por acúmulo de manifestações diversas e não pela fragmentação de uma unidade prévia – garantiria várias vozes diferenciadas em vez de sonoridades em eco ou mero acúmulo reunido sem sentido. (RESENDE, 2008, p.20)

A autora assinala a multiplicidade não só na forma ou no tema, mas também no suporte e no próprio conceito de literatura. A multiplicidade, que ultrapassa o objeto de criação literária, está no próprio pensar a literatura; as diversas tendências convivem, sem uma se impor ou anular a outra:

Multiplicidade é a heterogeneidade em convívio, não excludente. Esta característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e - eis aí algo realmente novo - no suporte, que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. São múltiplos tons, temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura,

postura que me parece a mais interessante e provocativa nos debates que vem sendo travados. (RESENDE, 2008, p.18)

Entre as questões comuns nas diferentes manifestações literárias, estão: a presentificação, o retorno do trágico e a temática da violência nas grandes cidades. A primeira é apontada não só como uma característica estética, mas também como um sintoma para entender a relação do sujeito com o seu tempo e como esta relação é representada, dialogando assim com a perspectiva de Karl Ertik Schollhammer, que entende o presente como “a quebra da coluna vertebral da história, [que] já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação” (SCHOLLHAMMER, 2011, p.12). Para Resende, isto se expressa da seguinte maneira:

Diante das novas configurações do espaço geopolítico e de diferente organização do tempo, premido pela simultaneidade, as formações culturais contemporâneas parecem não conseguir imaginar o futuro ou reavaliar o passado antes de darem conta, minimamente, da compreensão deste presente que surge impositivo, carregado ao mesmo tempo de seduções e ameaças, todas imediatas. (RESENDE, 2008, p.28)

A preocupação obsessiva com o presente, como sintoma do contemporâneo que ecoa nas representações artísticas, contrasta com a valorização do passado pelas gerações anteriores e é fundamental na exploração de novas formas literárias, como o conto curtíssimo, a exemplo da coletânea organizada por Marcelino Freire: *Cem menores contos brasileiros do século*, que conta com a participação de Marçal Aquino.

Para Resende (2008), a constatação de um retorno do trágico não é exclusividade da literatura; a tragicidade encontra-se presente em diversos aspectos do nosso cotidiano, tão marcado pela exposição das tragédias públicas e particulares na mídia, sobretudo televisiva. A autora lembra que, de todos os gêneros da poética clássica aristotélica, o trágico é aquele que se realiza sempre no presente, o *pathos* trágico recai sobre o momento imediato. Sob o ponto de

vista formal, manifesta-se na elaboração de narrativas que trazem não só a matéria trágica – e, por isso, violenta –, mas também a retomada de conceitos como a inevitabilidade do destino, a escolha trágica e a ação que transcorre no presente, seja o presente temporal, seja o da memória, seja o da escritura.

Raymond Willians (2002) aproxima o conceito clássico ao tempo presente, sugerindo que o mesmo deve ser entendido para além do aspecto fatalista que o impregnou ao longo da história, alcançando a “situação de ameaça e falta de alternativas em que se encontra a humanidade hoje” (WILLIANS, 2002, p.16), qualificando-a como trágica. O autor estabelece a seguinte relação entre a arte e a estrutura social vigente:

No sistema capitalista, o que aparece como ordem é por definição a produção metódica da desordem (desigualdade, humilhação, violência, privação, injustiça), enquanto a desordem a ser necessariamente produzida pela revolução tem por finalidade a criação de uma nova ordem. Outro aspecto da tragédia de nosso tempo é a incompreensão dessa dialética. Decorre desse diagnóstico uma tarefa artística revolucionária: a exposição da verdadeira desordem. (WILLIANS, 2002, p.16)

O retorno do trágico, dessa forma, está intimamente ligado à tematização da violência nas grandes cidades, sendo o cotidiano o seu principal cenário: “tudo isso, porém, partindo da banalidade do trágico no cotidiano da grande cidade para se perder e se encontrar por entre caminhos tão indecifráveis como o próprio trágico” (RESENDE, 2008, p.32). A exploração da tragicidade urbana é vista pela autora sob dois aspectos: o primeiro, trata da necessidade de a violência ser tematizada, uma vez que é intrínseca à realidade brasileira; o segundo aspecto aponta para o perigo da banalização dessa violência, o que faria a literatura reproduzir a lógica da mídia hegemônica; perigo este também evidenciado nas reflexões de Pellegrini (2008).

Assim como Resende (2008), Schollhammer, em *Ficção brasileira contemporânea*, opta pelo conceito de “contemporâneo”, concordando com ela, sobretudo em relação à concepção de presente, à urgência deste tempo e ao

quanto isso é determinante na concepção literária dos escritores. Para o crítico, “o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente” (SCHOLLHAMMER, 2011, p.10). Além disso, compreende o homem contemporâneo como um acidente temporal, uma “defasagem”, que possibilita o deslocamento do seu tempo e uma apreensão da realidade¹.

Schollhammer (2011) acredita que esta relação com o presente é determinante para as tentativas de reinventar o realismo aliado às experiências formais que implicam no abreviamento do agora, no presente e no se fazer presente. Assim como Resende (2008), vê nas formas breves do miniconto ou em estruturas fragmentadas um sintoma dessa relação com o tempo, além de um “hibridismo crescente entre a escrita literária e a não-literária, seja jornalística e pública, seja pessoal e íntima” (SCHOLLHAMMER, 2011, p.14), o que apagaria cada vez mais as fronteiras que delimitam o literário. Nestes termos, abre-se espaço para considerar que a forma moderna de pensar a autonomia da obra deve ser avaliada sob novos paradigmas².

Schollhammer (2011) vê a relação dos escritores com o seu tempo também sob o efeito da presentificação; a fim de entender em que nível essa presentificação se faz substancial à criação contemporânea, assinala ser uma necessidade de o escritor fazer-se presente, mesmo com a “intuição de uma

¹ O conceito de contemporâneo usado por Schollhammer parte das reflexões do filósofo italiano Giorgio Agamben, que afirma, no texto *O que é o contemporâneo?*: “Pertence verdadeiramente a seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através de seu deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p.58).

² Sobre esse tema, Josefina Ludmer, no texto *Literaturas pós-autônomas*, problematiza a questão da autonomia em narrativas contemporâneas. Partindo de alguns romances contemporâneos argentinos, defende a tese de que a autonomia da obra literária, que marcou a modernidade, estaria se extinguindo em função da contaminação da linguagem do texto literário com a linguagem do mundo, dos meios massivos de comunicação; dessa forma, a literatura não mais reivindicaria sua autonomia por meio de sua evidente diferenciação da linguagem de outros discursos, não pertencentes à esfera da literatura.

impossibilidade, algo que o impede em intervir e recuperar a aliança com a atualidade” (SCHOLLHAMMER, 2011, p.14). Para tanto, a escolha destes escritores passa diretamente pela reinvenção das formas realistas, gerando uma literatura que seja capaz de lidar com as problemáticas da violência, da miséria, da desigualdade e da corrupção. Neste sentido, o crítico esclarece:

Aqui, os efeitos de “presença” se aliam a um sentido específico de experiência, uma eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais enfáticos e nos efeitos contundentes de diversas técnicas não representativas de apropriação dessa realidade. O uso de formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária e o namoro com a crônica são apenas algumas expressões da urgência de falar sobre e com o “real”. (SCHOLLHAMMER, 2011, p.14)

Como os escritores vão se relacionar com esta presentificação e com esse presente é o que definirá, substancialmente, a sua estética. Enquanto nomes como Marcelino Freire, Luiz Ruffato e Marçal Aquino estão mais preocupados com a reinvenção do realismo, abastecendo-se do seu impacto em uma determinada realidade social, no intuito de refazer a relação de responsabilidade com os problemas sociais e culturais de seu tempo, outros, como Michel Laub, Adriana Lisboa e Rubens Figueiredo, voltam-se para a presença enquanto sinônimo de uma consciência do eu e a aproximação com o cotidiano se dá, muitas vezes, por traços autobiográficos e minimalistas. É fundamental esclarecer que Schollhammer (2011) toma o cuidado de não fazer uma divisão dicotômica entre estas correntes estéticas, lembrando que a primeira não exclui o eu, em prol de um fervor neonaturalista, nem a segunda está imune à realidade social que a cerca.

Também se faz importante ressaltar a paridade da crítica em reconhecer a relação entre cidade e violência como substancial à narrativa brasileira contemporânea. É importante pontuar que o romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* abdica do ambiente urbano e volta-se para espaços distantes das metrópoles, já que a história passa-se em uma cidade de garimpo no interior do Pará. Entretanto, a recusa da urbanidade evidencia os

conflitos de uma terra sem lei, onde mineradoras abusam de seu poder ao explorar os garimpeiros, perpetuando uma lógica cruel de assassinatos com a total omissão do estado.

A expansão das cidades, consequência do milagre econômico, protagonizado pela ditadura militar, com base na industrialização, teve como resultado profundas desigualdades sociais, refletindo os abismos entre as classes econômicas, que não se limitam ao meio urbano. A violência dá-se, então, como um traço estrutural no modo de organização social em países nos quais a modernização convive com formas pré-modernas.

Diante desta relação das representações literárias com o seu tempo, a contemporaneidade, podemos vislumbrar pontos comuns nas posturas críticas apresentadas até aqui, como o reconhecimento da multiplicidade, do hibridismo e da presentificação. As diferenças estariam não nos sintomas, mas nas consequências destas características. Enquanto uma postura mais radical vê a cultura reduzida à mercadoria, perdendo seu caráter transgressor, posturas mais brandas apostam em novos valores estéticos para entender manifestações tão diversas, mesmo reconhecendo o risco de a literatura sucumbir aos bens de consumo.

1.2 Do Realismo aos realismos

Diante da força das manifestações realistas e a contundência desta vertente para a literatura brasileira, é crucial entender como se constitui a representação realista e quais são as diferenças entre a corrente Realista e o realismo como parâmetro estético da literatura ocidental.

Ian Watt assinala, em *A ascensão do romance*, que o realismo formal é o método narrativo responsável pela incorporação de uma visão circunstancial da vida à literatura; a ideia de forma sustenta o conceito de realismo, uma vez que o

mesmo não se define simplesmente pelos tipos de vidas representadas, mas pela forma como as representa. O realismo formal, segundo Watt, é

um conjunto de procedimentos narrativos [...] organizados segundo a premissa de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer aos leitores detalhes da história, como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e os locais de suas ações - detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 1996, p.34)

Watt considera que há diferentes formas literárias para imitar a realidade, mas que é no realismo formal que acontece a mimese mais imediata da experiência individual em um contexto espaço-temporal. Através deste ponto de vista, o realismo pode ser interpretado como um procedimento narrativo passível de ser incorporado por qualquer época, em vista de sua natureza transformável.

A França oitocentista figura como um cenário de fortalecimento do Realismo enquanto corrente estética. Nomes como Flaubert e Zola protagonizaram a busca pela objetividade, tida com uma condição da verdade no auge do positivismo. Em um contexto histórico social marcado pela ascensão da classe burguesa europeia, estes autores buscaram retratar figuras medianas, fora dos círculos aristocráticos, escolhendo uma postura politicamente revolucionária, na qual o povo passa a ser protagonista. Como reflete Tânia Pellegrini:

De modo geral os “realistas clássicos” procuram adquirir primeiro uma competência específica em relação à matéria selecionada, para depois criar a partir de um acúmulo de informações. Contudo, não renunciam ao ato de verdade propriamente dito, pois sabem que o texto realista não copia o real, mas pretende fazer crer que o remete a uma realidade verificável. (PELLEGRINI, 2009, p.16)

As turbulências do século XX movimentam também o ideário de realismo, que toma novas proporções; o compromisso com a verdade se esvai juntamente com a certeza de sua existência. A perspectiva positivista do realismo do século XIX, centrada no sujeito, sofre uma mudança em virtude de uma redefinição desse sujeito na qual o foco passa a recair na sua consciência; esteticamente, tem-se o desenvolvimento da técnica do fluxo de consciência; o narrador em terceira pessoa, distanciado da narração e objetivo, dá lugar à expressão da subjetividade do personagem.

Anatol Rosenfeld, em *Reflexões sobre o romance moderno*, faz uma interessante analogia disso com a mudança de perspectiva ocorrida nas artes plásticas, por meio do processo de desrealização³, que vai colocar em xeque a visão de mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento. Isso fica aparente através da eliminação da sucessão temporal e, conseqüentemente, do efeito de casualidade (lei da causa e efeito, categoria fundamental da realidade empírica) no romance do início do século XX:

Com isso, espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – e à própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira. A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. (ROSENFELD, 1976, p.81)

Essa nova visão de mundo implica em mudanças formais, que possam representar as angústias de um sujeito sob novos paradigmas. Como afirma Rosenfeld (1976, p.86), “uma realidade que deixou de ser um mundo explicado,

³ Conforme Rosenfeld (1976, p.76), o “termo desrealização refere-se ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Isso é evidente no tocante à pintura abstrata ou não-figurativa, como o cubismo, expressionismo ou surrealismo. Mesmo estas correntes deixaram de visar a reprodução mais ou menos fiel da realidade empírica.”

exige adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra”.

As reflexões de Rosenfeld (1976), que atualizam o conceito de realismo formal de Watt (1996), remetem à leitura de Mikhail Bakhtin. No ensaio, “Epos e romance”, constante no livro *Questões de literatura e estética*, Bakhtin assinala que o romance é um gênero em “construção, acanônico e inacabado” (BAKHTIN, 2012, p.364). Em tal sentido, toda a sua abordagem terá como pressuposto as teses que entendem o romance como um gênero ainda em plena evolução: “por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade” (BAKHTIN, 2010, p.400). Isso explicaria a sua imbricação histórica com a época que permite sua formação e consolidação, a modernidade, mesmo que ela viva hoje uma etapa de declínio ou morte.

Para o filólogo russo, o motivo de o realismo acomodar-se ao gênero romance deve-se ao fato de o mesmo compactuar com a maleabilidade deste gênero ao eleger o indivíduo como centro da narração. A forma inacabada do romance lhe confere uma natureza plástica capaz de permitir uma transformação constante, para assim poder representar o momento histórico, social e cultural no qual cada obra é produzida. Considerando-se que o realismo, em uma definição simplificada, é a representação da realidade, as mudanças desta realidade implicam em diferentes representações. Assim, a forma aberta permite que um romance contemporâneo possa incorporar as tendências deste período e representá-las.

Em termos de representação da realidade e, por conseguinte, do realismo, Antoine Compagnon apresenta, em “O mundo”, terceiro capítulo de *O Demônio da teoria*, as duas principais posturas teóricas que tratam sobre o que a literatura representa. De um lado, tem-se a representação mimética ou referencial, que entende as imagens e os signos como sendo ligados a um referente, a temas icnográficos ou coisas reais pertencentes ao mundo da experiência. Por outro lado, tem-se a representação simulacral, ou *semiosis*, que entende as imagens como meras representações de outras imagens, o que converte todo o sistema

de representação, inclusive o realismo, em um sistema autorreferencial. Rejeitando ambas as posições dicotômicas, quais seja, a literatura representa a realidade ou a literatura representa apenas a própria literatura, Compagnon opta por uma postura menos categórica, aceitando que a representação literária possa ter certo tipo de relação tanto com o mundo empírico quanto com a própria literatura.

Outra possibilidades de compreender a relação entre representação e realidade é apresentada por Raymond Williams (2001). Este autor compreende o realismo como sendo uma relação dialética entre o indivíduo e o social, constituindo, dessa forma, uma categoria fundamental de interpretação estética do mundo. Deste modo, a representação dessa relação muda de acordo com as transformações que ela sofre ao longo do tempo, fazendo com que o realismo seja, por consequência, historicamente mutável:

Neither element, neither the society nor the individual, is there as a priority. The society is not a background against which the personal relationships are studied, nor are the individuals merely illustrations of aspects of the way of life. Every aspect of personal life is radically affected by the quality of the general life, yes the general life is seen at its most important in completely personal terms. We attend with our whole senses to every aspect of the general life, yet the center of value is always the individual human person- not any isolated person, but the many persons who are the reality of general life. (WILLIAMS, 2001, p.304-305)⁴

Tânia Pellegrini (2009), embasando-se em Williams (2001), reconhece que o realismo, como um modo de representar as relações entre o indivíduo e o social, quando não se limita ao simplismo do registro, deve apreender as formas dessas relações. A partir das mediações entre sujeito e objeto, Pellegrini lança

⁴ Nem o elemento, nem a sociedade nem o indivíduo são prioritários. A sociedade não é um passado contra o qual as relações pessoais são estudadas, nem são os indivíduos meramente ilustrações de aspectos dos modos de vida. Todos os aspectos da vida pessoal são radicalmente afetados pela qualidade da vida geral, mas a vida em geral, no seu âmago, é totalmente vista em termos pessoais. Estamos presentes em todos os sentidos, cada aspecto da vida em geral é valorizado, mas o centro sempre será a pessoa, e não qualquer pessoa isolada individualmente, mas muitas pessoas, que são a realidade da vida em geral. (tradução nossa)

mão do conceito de “realismo refratado”; para tanto, ela importa o conceito de refração da física e o contrapõe ao conceito de reflexão, segundo o qual a imagem seria cópia (imitação) da realidade:

A refração, portanto reside ao mesmo tempo no sujeito e no objeto e não em alguma coisa entre o objeto e aquilo que é levado. Assim trata-se de um processo intrínseco à realidade social, e não a ela acrescentado como projeção, disfarce ou interpretação, o que permite analisar cada produto cultural sempre como constitutivo das relações sociais. (PELLEGRINI, 2009, p.22)

A ideia de refração, que é em si uma multiplicidade de ângulos, cores e linhas, é proposta no intuito de pensá-la como a forma representativa da relação entre sujeito e sociedade, que é também múltipla, em consonância com a nova configuração da realidade social.

Pascoal Farinaccio (2002), em sua tese sobre a representação no romance contemporâneo brasileiro, elabora, a partir de leituras de Erich Auerbach e Luiz Costa Lima, uma definição para o realismo moderno que se funda sobre duas formas de consciência: as consciências das instabilidades do chão social e as das fraturas do sujeito. Essas formas estão em constante transformação e retumbam no que o autor define como “realismo miúdo”, expresso em tentativas literárias que desistem de pretender uma representação histórica nacional e passam a olhar para o cotidiano. Este realismo está voltado para a decifração de eventos rotineiros aparentemente superficiais, mas que o tratamento discursivo ficcional revela como eventos em verdade profundos, como se os recobrissem muitas camadas de representação e os seus sentidos possíveis se proliferassem sempre com alto grau de ambiguidade.

Para Schollhammer (2011), o realismo hoje compreende uma estranha combinação entre a representação e a não-representação. O crítico defende a “estética do afeto”, em oposição à “estética do efeito”, estando na ordem do dia as narrativas que conciliam as vertentes experimentalistas das vanguardas e a vertente realista engajada. A prosa contemporânea cria uma relação com o real

através da experiência performática da linguagem, estabelecendo uma ligação afetiva e criando, desta maneira, o caminho para outro tipo de realismo, “cuja realidade não se apoia na verossimilhança da descrição representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa envolver o leitor afetivamente na realidade da narrativa” (SCHOLLHAMMER, 2011, p.59). Deste modo, considera que o alcance da possibilidade afetiva da obra passa pelo impacto, que gera uma transformação sensível em reação a certa situação, coisa ou evento:

Na prosa contemporânea o impacto afetivo não surge em decorrência do supérfluo dentro da descrição representativa, senão em consequência de uma redução radical do descritivo, de uma subtração na estrutura narrativa da construção sintática de ação e da preeminência da oralidade contundente do discurso à procura do impacto cruel da palavra-corpo. (SCHOLLHAMMER, 2013, p.173)

Portanto, a proposta elaborada pelo crítico parte do entendimento de uma nova relação entre a representação e o real. Enquanto o realismo histórico vincula a mimeses a uma imagem verossímil, o “realismo afetivo” se vincula à criação de efeitos sensíveis de realidade através da “estética do afeto”, capaz de estimular a imaginação que liga à ética diretamente à estética.

Compreende-se, então, que a proposta de Schollhammer dinamiza a discussão sobre o realismo na literatura contemporânea brasileira, refutando teses que enquadram as narrativas atuais em espaços duais de mercadoria versus literatura engajada. Assim, detém-se na interpretação de que o realismo atual “conjuga as ambições de ser ‘referencial’ sem ser representativo, e simultaneamente ‘engajado’, sem necessariamente subscrever nenhum programa crítico” (SCHOLLHAMMER, 2013, p.180).

A partir das colocações feitas até aqui sobre a complexidade do realismo à literatura, importa ressaltar a contundência da perspectiva crítica de Schollhammer para o trabalho, uma vez que abre novas perspectivas sobre o tema ao propor o conceito de *realismo afetivo*, termo que será incorporado na dinâmica de análise do romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos*

lábios, uma vez que ele consegue apreender melhor a complexidade representativa deste romance.

1.3 *Realismo Feroz e Brutalismo*: sobre a narrativa urbana e seus desenlaces

Para entender o momento presente da literatura brasileira é necessário voltar os olhos para o passado, a fim de compreender, sumariamente, os seus fatores constituintes. Até os anos 1960, a literatura nacional esteve bipartida entre a ficção regionalista e a ficção urbana, entendida muitas vezes sob a dicotomia campo/cidade, localismo/cosmopolitismo, nacionalismo/imperialismo.

Pellegrini defende que a busca da “expressão nacional” promoveu uma falsa dicotomia, uma vez que tanto a ficção regional quanto a urbana estavam tentando construir uma identidade que representasse o país novo, até então sem memória, sem tradição, sem passado: “tanto o ‘campo’ quanto a ‘cidade’ procuravam retratar uma nação que se formava, entre erros e acertos, diversa da metrópole” (PELLEGRINI, 2008, p.17).

A busca por uma identidade nacional, que começa no Romantismo com a exploração do indianismo, passa, na ficção, pelo primeiro Regionalismo, que assinalava as peculiaridades locais. Para Antônio Candido, por estarem “organicamente vinculadas a terra e pressuporem a descrição de um certo isolamento cultural, tais peculiaridades pareciam a muitos representar melhor o País do que os costumes e linguagem da cidade, marcadas pela constante influência estrangeira” (CANDIDO, 1987, p.202). O crítico reconhece a importância do regionalismo para a literatura nacional: “O Regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto focalizar a realidade local” (CANDIDO, 1987, p.155). Entretanto, para o crítico, a cidade sempre figurou como protagonista na representação estética:

Na ficção brasileira, o regional nunca foi elemento central e decisivo; que desde cedo houve nela uma certa opção estética pelas formas urbanas, universalizantes, que ressaltam o vínculo com os problemas supra-regionais e supranacionais; e que houve sempre uma espécie de jogo dialético deste geral com aquele particular. (CANDIDO, 1987 p.203)

Candido afirma que, a partir do decênio de 1930, o romance passa a ser o carro-chefe da literatura nacional, com o regionalismo engajado e a crescente qualidade do romance urbano, que sofre fortes influências formais do Modernismo da década de 1920 e traz soluções antiacadêmicas, desencadeando o que o crítico denomina de “movimento de *desliterarização*”, com a quebra dos tabus de vocabulário e sintaxe e a preferência por termos baixos, não encontrados nos dicionários da língua culta. O que até então era um código restrito passa a se tornar uma linguagem aberta a todos. Isso tudo vai ecoar nas gerações seguintes ao golpe militar, que vão radicalizar no tom experimental e renovador tanto na técnica quanto na concepção de narrativa.

É a partir da década de 1960 que a temática urbana passa a ocupar quase totalmente a ficção. Isso se dá pela industrialização crescente desses anos, quando o regime militar incorpora o país ao circuito do capitalismo, através do capital estrangeiro, dos acordos com multinacionais, fazendo com que os centros urbanos crescessem de forma desordenada. Em poucas décadas, o Brasil deixa de ser um país agrário e coronelista para se tornar predominantemente urbano, com todos os percalços de um processo urbanizador problemático, marcado pela desigualdade social, que faz das cidades um espaço partido entre centro e periferia, com sujeitos colocados à margem da falácia desenvolvimentista dos governos militares.

Pellegrini (2008) afirma que o milagre econômico incluiu o país no capitalismo avançado⁵ ampliou o mercado, inclusive para a cultura, que se transforma em mercadoria; há um fortalecimento do mercado de bens culturais,

⁵ Na fase do capitalismo tardio ou multinacional as relações econômicas envolvem o mundo globalmente, sem que os centros de poder sejam facilmente identificáveis. As dificuldades de representação da totalidade tornam-se ainda mais intensas, a ponto de fazer surgirem teorias que propõem a total renúncia à totalização; à expressão cultural dessa fase corresponde o pós-modernismo, de acordo com Jameson.

controlado pelo estado e normatizado pela censura, que contou com o uso da publicidade e do jornalismo, através do acordo entre os grandes meios de comunicação e os governos autoritários, para instaurar a “modernização conservadora”:

A chamada “modernização conservadora”, empreendida pelo regime militar, alterou profundamente as condições materiais de existência da literatura, na medida em que, pela primeira vez na sua história mais recente, ela se confrontou com formas *efetivamente* industriais de produção e consumo, que já existiam antes, é verdade, mas de forma incipiente, nem de longe com o mesmo poder e alcance. (PELLEGRINI, 2008, p.20)

Essa mudança implica em transformações do código-estético literário, buscando a atenção de leitores que, segundo a autora, estão “cada vez mais apressados e interessados nos derivativos que a televisão oferece” (PELLEGRINI, 2008, p.20). Isso repercute no universo narrativo através da exploração de imagens da cultura de massa, que incorpora a linguagem cinematográfica, jornalística e publicitária. É inegável a influência que a televisão exerce nas massas, resultado da avassaladora hegemonia dos Estados Unidos “desde a poesia de revolta e a técnica do romance até os inculcamentos da televisão, que dissemina o espetáculo de uma violência ficcional, correspondente à violência real, não apenas na Metrópole, mas [em] todos nós, seus satélites” (CANDIDO, 1987, p.201).

Não só o Brasil, mas a América Latina como um todo sofreu forte influência de culturas hegemônicas, como a francesa, no século XIX, e a americana, na segunda metade do século XX. Em *Literatura e Subdesenvolvimento*, Candido ressalta que o processo alfabetizador das massas absorvidas pela urbanização nos países latino-americanos deu-se concomitantemente a chegada dos meios massivos de comunicação, como o rádio, a televisão e a história em quadrinhos. Este processo é determinante no fato de a alfabetização não ter aumentado proporcionalmente o número de leitores de literatura.

A principal preocupação do crítico é a abrangência ideológica do poder das culturas metropolitanas sobre os países subdesenvolvidos, moldando-os a seus interesses políticos através da unificação de modelos que se dá em grande escala nas culturas de massa. Candido, por exemplo, avalia negativamente o fato de que a grande maioria da ficção policial e de aventura venha ou é reproduzida sob os modelos americanos, implicando em uma unificação estética:

Porém, numa civilização massificada, onde predominem os meios não-literários, paraliterários ou subliterários, como os citados, tais públicos restritos e diferenciados tendem a se uniformizar até o ponto de se confundirem com a massa que recebe a influência em escala imensa. E, o que é mais, por meio de veículos onde o elemento estético se reduz ao mínimo, podendo confundir-se de maneira indiscernível com desígnios éticos ou políticos, que, no limite, penetram na totalidade das populações. (CANDIDO, 1987, p.203)

Candido, entretanto, não se posiciona entre os “apocalípticos” e reconhece que a influência de meios não-literários, que exploram o visual e combinações sintagmáticas diversas, pode penetrar com mais eficiência em públicos massificados do que as formas literárias tradicionais. No entanto, defende que “não há interesse, para expressão literária da América Latina, em passar da segregação aristocrática da era das oligarquias para a manipulação dirigida das massas, na era da propaganda e do imperialismo total” (CANDIDO, 1987, p.201).

É importante ressaltar que, embora historicamente o surgimento da indústria cultural no Brasil seja anterior à década de 1970, foi nela que a sua consolidação aconteceu; o mercado passa, então, a dominar uma parte considerável da produção cultural, deixando nela marcas profundas. A respeito desse fenômeno, Edu Otsuka, em *Marcas da Catástrofe*, afirma:

Quando a indústria cultural torna-se sólida e estável, ocorrem alterações no relacionamento com a arte, já que esta passa a ser vista sobretudo como empreendimento comercial. Essa consolidação envolvia o desenvolvimento de vários setores do

campo da cultura: a ampliação da indústria editorial, fonográfica e publicitária, bem como dos meios de comunicação de massa, em particular a televisão. (OTSUKA, 2001, p.17)

Sob a ditadura militar e a efervescência da cultura de massa, a década de 1970 é marcada pela visibilidade da violência, que é expressa na literatura através de duas vertentes: a primeira, trata-se do neorrealismo jornalístico, de caráter documentarista, que pode ser vista como uma reação ao Ato Institucional Nº5, que coibiu a liberdade de expressão. A segunda, que tem em Rubem Fonseca seu principal representante, é caracterizada pelas descrições e recriações da violência social, trazendo às páginas das narrativas personagens que povoam as cidades, como bandidos, prostitutas, leões-de-chácara, policiais corruptos e mendigos, isto é, as principais vítimas do milagre econômico.

Para Schollhammer (2013), essa literatura propunha-se a uma tentativa de compreensão de uma realidade social excluída, mas que também representava a reação da classe média urbana diante das ameaças da crescente desigualdade, como assaltos, assassinatos, sequestros. Nesse sentido, a incorporação de novos códigos poderia ressignificar a violência:

Nessa perspectiva, a ficcionalização literária da época pode ser compreendida em termos de re-simbolização da violenta realidade emergente dos confrontos sociais no submundo das grandes cidades. A recriação literária de uma linguagem coloquial “chula”, desconhecida pelo público leitor, representava a vontade de superar as barreiras sociais da comunicação e, ao mesmo tempo, imbuir a própria linguagem literária de uma nova vitalidade para poder superar o impasse do realismo tradicional diante da moderna realidade urbana. (SCHOLLHAMMER, 2013, p.61)

Há duas definições que norteiam os conceitos da literatura de representação da violência e são referências para pareceres críticos atuais às manifestações herdeiras dessa estética. A primeira delas é a de Alfredo Bosi, que, em *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo*, inaugura o conceito de “brutalismo” para definir narrativas como as de Rubem Fonseca e

Dalton Trevisan. Conceito que hoje reflete em muitas críticas quando o assunto é Marçal Aquino ou Patrícia Melo.

Nessa prosa, os sintomas de um capitalismo avançado e da urbanização crescente retratam a relação do homem na cidade moderna, através de um estilo conciso e sob a perspectiva da classe média brasileira. Com relação a Dalton Trevisan, Bosi assume que seus temas carregam o brutal, a violência e a degradação e que a “força dessa prosa está em recortar tão cruamente situações exemplares” (BOSI, 2006, p.18), mas que o adjetivo “brutalismo” seria mais apropriado à narrativa de Fonseca, uma vez que seu modo de escrita retrata a perspectiva da classe média carioca acuada pela crescente violência em um país imerso no “capitalismo selvagem” (BOSI, 2006, p.18):

A sociedade de consumo é a um só tempo sofisticada e bárbara. Imagem de caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca [...]. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscenas; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído. (BOSI, 2006, p. 18)

Bosi cita nomes como o de Sérgio Sant’Anna, Luís Vilela, Moacyr Scliar e textos do jornal *O Pasquin* como sendo seguidores da prosa pungente e hábil inaugurada por Fonseca, a qual dialogaria fortemente com a crônica. Para ele, esta narrativa sofre profunda influência do jornalismo norte-americano, que, mesmo lançando mão de aspectos antiliterários, como estratégia de popularização, não passariam de uma perspectiva burguesa da classe média brasileira.

Já a segunda definição encontra-se em *A nova narrativa*, de Antônio Candido, na qual o crítico reconhece um maior grau de complexidade dessa narrativa. Afirma que, nos anos 1970, pode-se falar em uma verdadeira legitimação da pluralidade, que está intimamente vinculada com a hibridização e que, de certa forma, agride o leitor ao mesmo tempo em que o envolve:

Não se trata mais da co-existência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras. (CANDIDO, 1987, p.209)

O conto sobressai-se neste período, por incorporar técnicas renovadoras que aparecem com destaque e representam o que Candido denomina de “realismo feroz” em autores como João Antônio e Rubem Fonseca:

Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis de realidade, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição. Esta espécie de ultra-realismo sem preconceitos aparece também em Rubem Fonseca: ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícias crua da vida. (CANDIDO, 1987, p.211)

Candido lembra que o “realismo feroz” corresponde ao período em que a violência urbana aparece em todos os níveis do comportamento e isso influencia não só a consciência do escritor, mas também a do leitor:

é possível enquadrar nesta ordem de ideias o que denominei realismo feroz, se lembrarmos que além disso ele corresponde à era da violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, um ritmo acelerado. (CANDIDO, 1987 p.212)

Narrativas longas são substituídas por relatos mais breves que possibilitam manter a tensão da violência. Diferente do naturalismo, o uso da

primeira pessoa é frequente, há um esforço do escritor em apagar as distâncias sociais, aproximando-se da matéria popular que nutre suas histórias. Candido (1987, p.212) afirma que a “brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do eu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria”.

É necessário pontuar que, mesmo estando essa perspectiva crítica voltada à análise de contos, matéria principal dos autores citados por Candido, ela pode ser pensada no romance de Marçal Aquino. Em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, pode-se perceber os sintomas narrativos elencados pelo crítico ao caracterizar as expressões do “realismo feroz”, tais como a escolha da primeira pessoa como voz narrativa, o impacto das mudanças bruscas das cenas narradas e a construção sintática, formada basicamente por períodos simples e sem descrições longas. Isso, contemporaneamente, poderia estar refletindo as urgências do leitor, já desacostumado a longos volumes e a uma linguagem rebuscada.

Por isso, quando Candido considera a possibilidade de a transgressão estar na forma e não mais no conteúdo, pode-se entender que, como no caso das obras de João Antônio e Rubem Fonseca, as de Aquino ganham um impacto similar; primeiramente porque, em uma primeira impressão, Aquino expressa, mesmo camuflando com uma temática banal, uma complexidade formal muito instigante. Aproximando-se do pensamento do crítico,

Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário [...]; mas se o autor assume maior consciência dele, mudam as maneiras de escrever e a crítica sente a necessidade de reconsiderar os seus pontos de vista, inclusive a atitude disjuntiva [...]. Isto porque, assim como os próprios escritores, a crítica verá que a força própria da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar os “mundos imaginários”. (CANDIDO, 1987, p.206)

É possível afirmar, em função da referencialidade aos termos apresentados, que a postura de determinado setor da crítica em relação à

produção literária contemporânea dialoga, das mais variadas maneiras, com as observações feitas por Candido, ao considerar as novas formas de narrar e de ler essas narrativas; assim como também se apropria das considerações de Bosi sobre o “brutalismo”. Assim, este estudo posiciona-se a respeito da produção literária contemporânea a partir das conclusões desses dois nomes referenciais à crítica brasileira.

Entretanto, faz-se oportuno assinalar as diferenças entre as duas visões. Para Bosi, as expressões do “brutalismo” não passam da perspectiva da classe média sob os sintomas do capitalismo avançado, incorporando à estética literária o caráter de produto. Candido, por outro lado, entende que o “realismo feroz” corresponde à expressão de uma época cerceada pela violência social e pelos apelos da cultura imagética e que se propõe a novos códigos estéticos, o que exige, por conseguinte, novos valores:

Ao mesmo tempo, nos vemos lançados numa ficção sem parâmetros críticos de julgamento. Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o Impacto, produzido por Habilidade e Força. Não se deseja suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio e textos que penetram com vigor, mas não se deixam avaliar com facilidade. (CANDIDO, 1987, p. 214)

Candido assinala que a narrativa feroz não deve ser mais julgada pelos padrões do Sublime e da Beleza, mas sim pela Força e pelo Impacto que produzem; disso resultam as tensões que deslocam o sujeito de espaços confortáveis e os colocam diante de questionamentos. E, efetivamente, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* explora o Impacto e a Força para comunicar-se com o leitor.

Assim, apesar da relevância do estudo crítico de Bosi e do eco do termo “brutalismo” na crítica acadêmica contemporânea, será sob a perspectiva do “realismo feroz”, desenvolvida por Candido em *A nova narrativa*, o qual revela-se

mais produtivo para analisar o fenômeno estético da representação da violência na contemporaneidade, principalmente no caso de Marçal Aquino.

1.4 Geração 90, os herdeiros da violência

A herança da representação da violência chega aos dias atuais sob os nomes de Patrícia Melo, Marcelino Freire, Fernando Bonassi e Marçal Aquino, nomes frequentemente associados às correntes realistas pelos críticos acadêmicos contemporâneos. Embora cada crítico adote uma nomenclatura específica, muitas vezes eles estabelecem diálogo com os conceitos clássicos de “realismo feroz” e “brutalismo”.

É substancial entender as paridades e as diferenças do realismo contemporâneo para com os seus antecessores, a fim de compreender como a obra de Marçal Aquino é avaliada pelos diferentes e divergentes olhares críticos na esteira da produção literária contemporânea.

Nesse sentido, é possível perceber as considerações de Candido refletidas na crítica de Schollhammer (2011), em *Ficção brasileira contemporânea*, livro no qual este lança mão do termo “novo realismo”, com o objetivo de diferenciá-lo do realismo tradicional. Para ele, o novo realismo estaria isento da crucial exigência de representar fielmente a realidade, bem como do caráter engajado, uma vez que não haveria mais a necessidade de levantar bandeiras políticas. O novo realismo, segundo este ponto de vista, herda as rupturas da vanguarda e a vontade de entender a realidade a partir dela, mas sem ser necessariamente fiel a ela:

Enquanto aquele realismo engajado estava solidamente arraigado no compromisso representativo, da situação sociopolítica do país, as novas formas passam necessariamente por um questionamento das possibilidades representativas num contexto cultural predominantemente midiático. (SCHOLLHAMMER, 2011, p.57)

O realismo contemporâneo está profundamente distante do Realismo do século XIX, não se comprometendo com a objetividade narrativa nem com as longas descrições que visavam causar um efeito de real, passando ao largo das técnicas de verossimilhança descritiva; tampouco se quer engajado como o realismo do decênio de 1930. Ainda se reconhece, no entanto, os ecos da tensão entre o experimentalismo das vanguardas e o engajamento político na produção literária hoje, envolvida pelo pano de fundo midiático que se caracteriza por uma forte demanda de realidade.

Schollhammer (2011) aponta para a situação de exploração máxima do real pelos meios massivos de comunicação, a mídia volta-se com toda força para a “vida real”, desde notícias transmitidas ao vivo, passando por *reality shows* e programas de auditório: “todas as formas possíveis em que o corpo presente funcione como eixo” (SCHOLLHAMMMER, 2011, p.56). Essa demanda do real acontece também na literatura, ocasionando um aumento generalizado de lançamentos de biografias, confissões, autobiografia e autoajuda. Esta situação implica em um desafio ao escritor: como representar a realidade brasileira quando ela é explorada ao máximo pelos meios massivos de comunicação e, principalmente, como fazê-lo de uma forma que a linguagem literária permaneça?

A tentativa de resposta dada por Schollhammer (2011) compreende as narrativas de representação da violência como um tipo de representação da realidade outra, que já não tem a obrigação de ser referencial, objetivando, em seu lugar, despertar um efeito de afetividade no leitor. O novo escritor realista almeja provocar o efeito de realidade por outros meios, não se propondo nem a uma representação mimética nem a um realismo representativo. Para Schollhammer:

conjugam os temas da realidade social brasileira ao compromisso com a inovação das formas de expressão e das técnicas de escrita. Abrindo desta maneira caminho para outro tipo de realismo, cuja realidade não se apoia na verossimilhança representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa

envolver o leitor afetivamente na realidade da narrativa.
(SCHOLLHAMMER, 2011, p.59)

Há uma disposição dos autores da Geração 90 em relacionar a literatura com problemas sociais que assolam a história recente do Brasil. Para tanto, eles dispõem de uma representação da realidade dissolvida na exploração midiática e se deparam diante do desafio de representar essa realidade em linguagem literária, de modo a diferenciá-la de outras linguagens e outras mídias. Segundo Schollhammer (2011), a possibilidade de ultrapassar esta barreira se daria através da evocação da criação de efeitos sensíveis de realidade através da “estética do afeto”.

Em contrapartida, essa demanda por uma realidade espetacularizada, que prefere o relato à experiência, a imagem do fato ao próprio fato, permite conjecturar sobre o papel de voyeur assumido pelo leitor contemporâneo, que se dá sobre o outro, o diferente. Para João César de Castro Rocha (2007), as mediações que permitem a ascensão do consumo voyeurístico da violência originam-se do desejo paradoxal da experiência do outro, do exótico: “desejamos ‘experimentar’ o chamado ‘mundo bandido’, mas desde que protegidos no interior de carros blindados e condomínios de luxo cercados por autênticas muralhas medievais” (ROCHA, 2007, p.46).

Regina Dalcastagnè (2002), no artigo *Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea*, debruça-se sobre o exotismo de algumas narrativas contemporâneas, obras que apresentam o outro estigmatizado pelo olhar tradicional da classe média:

deformados pelo nosso medo, pelo nosso preconceito, nosso sentimento de superioridade. Obras que mesmo tentando serem críticas acabam por reforçar essa imagem, fazendo de gente que vive à nossa volta seres diferentes e estranhos.
(DALCASTAGNÈ, 2002, p.44)

O olhar sobre esses autores, no entanto, é um tanto homogeneizador ao acusá-los de simplificação dos problemas sociais, estigmatização das classes desfavorecidas, coletivização, no sentido de apagamento de identidades, e de mostrar os pobres sempre agindo no sentido de desejar o que é da classe média.

A autora usa o romance *O invasor* (2002), de Aquino, e o conto *Feliz Ano Novo* (1975), de Fonseca, para exemplificar este olhar da classe média, considerando a posição social dos autores empíricos, que ratifica a estranheza sobre o pobre, partindo de citações como esta: “No fundo, esse povo quer o seu carro, Ivan. Aláor disse. Querem o seu cargo, o seu dinheiro, as suas roupas. Querem comer a sua mulher, entendeu? É só surgir uma chance” (AQUINO, 2002, p.47).

Esses personagens, então, vistos pela perspectiva da classe média, são representados de forma e reiteram a visão desta classe, uma vez que “o que é considerado normal para a classe média, é apresentado como patológico no pobre: a vontade de possuir” (DALCASTAGNÈ, 2002, p.47). Para Dalcastagné, esta representação do outro deflagra não só a homogeneização da visão dos autores sobre as classes menos favorecidas, mas também uma resposta às necessidades dos leitores de conhecer, a partir de uma distância segura, a realidade deste outro que o ameaça.

Diante desse veredito que acusa os escritores de homogeneização, ficam alguns questionamentos: esta “patologia” nos pobres que gera a violência “vingativa” não poderia ser interpretada como um sintoma das diferenças sociais, uma vez que a ostentação da classe média e o seu poder de consumo é o que leva os “marginais” a também quererem este padrão de vida? E uma das maneiras de alcançá-lo não seria através da violência, já que nos adendos da meritocracia eles não teriam se esforçado o suficiente para conseguir bons empregos? O cinismo, usado pela autora para classificar estas narrativas, estaria na representação crua da violência, porque a principal marca da classe média, o consumo, é também o que a condena à violência.

Ao lado desta, há outras perspectivas críticas que também simplificam estas questões, ao considerar as narrativas atreladas à representação do real. Apropriando-se do termo cunhado por Candido no ensaio *A nova narrativa*, Pellegrini (2008) denomina *realismo feroz* a produção literária urbana que se realiza a partir da obra de Rubem Fonseca e seus “seguidores”, como Patrícia Melo e Marçal Aquino. Acusando-os de alimentar o “gosto mórbido da classe média brasileira” (PELLEGRINI, 2008, p.44) e culpando-os de responder às exigências do mercado de forma sensacionalista e de não mais usar a literatura como instrumento de transformação social.

As narrativas de Aquino são, com frequência, atreladas ao que se convencionou chamar de *neonaturalismo* por críticos que adotam uma perspectiva claramente dicotômica em relação às manifestações literárias contemporâneas; enquanto avaliam positivamente as que consideram engajadas, apreciam de forma negativa as que consideram comerciais, sobretudo as que exploram as temáticas da violência e da sexualidade.

Flora Süssekind (1985), em *Tal Brasil, qual romance*, utiliza-se do termo *neonaturalismo* para defender a tese de que as vertentes estéticas predominantes no país são, de certa forma, desdobramentos do Naturalismo, que, além de suas primeiras manifestações no século XIX, com preâmbulos estéticos voltados ao fisiológico, reaparece no Romance de 1930, com viés econômico, e no romance-reportagem da década de 1970, adotando uma perspectiva jornalística. No entanto, apesar dessas diferenças, em todos os períodos “negam-se enquanto ficção, enquanto linguagem, para ressaltar o seu caráter de documento, de espelho ou fotografia do Brasil” (SÜSSEKIND, 1985, p.37). Para Süssekind esta postura literária privaria a narrativa de seu estatuto de ficção, de promover a imaginação do leitor, deixando-o em um terreno confortável, indo ao encontro de uma realidade já conhecida; sua crítica recai no espectro mimético que constata predominar nas manifestações literárias brasileiras.

Nesta linha de pensamento, Ângela Maria Dias (2005) entende que os herdeiros do “brutalismo” agem como representantes de um “naturalismo tardio”,

uma vez que retratam indivíduos de um estrato social inferior, de uma região pobre como instintivamente violentos, chegando à barbárie, além de apelar para descrições pornográficas e insistir na apreensão do real pela crueldade:

É como se a desmedida relatada aberração, da brutalidade, já distendida pelo discurso seco, direto e pela palavra-vitrine, devesse ser repisada à exaustão até parecer fixada, como um inseto, no quadro do entomologista. Essa tendência neodocumental da ficção, com tinturas tardo-naturalistas, constitui a referência óbvia ao fenômeno referido da compulsão pelas situações-limite na vida social. (DIAS, 2005, p.87)

Esse setor da crítica é influenciado pelo debate proposto por Georg Lukács (2010) em *Narrar e descrever*, no qual o teórico alemão critica duramente o naturalismo do século XIX por entender que as descrições exageradas da realidade, o apelo para o cientificismo e a exacerbação dos aspectos da pobreza, miséria, sexualidade e violência proporcionam uma visão alienada da realidade. De forma similar, esses críticos dizem observar refletida na prosa contemporânea da representação da violência, que denominam “neonaturalismo”, a mesma crieza fisiológica ao espetacularizar a realidade social, convertendo a miséria e a brutalidade humana em objeto de consumo, o que geraria, portanto, a mesma leitura alienada combatida por Lukács.

Para Schollammer (2013), no entanto, a crítica que acusa de neonaturalismo as expressões vinculadas à representação da violência esquece que os brutalistas da década de 1970 e seus seguidores da década de 1990 não se dedicaram às longas descrições do naturalismo tradicional nem do realismo histórico. Vale também destacar que, “seu escopo sempre jazia sobre partes marginais da realidade que só podiam ser consideradas realistas alegoricamente e nunca representações exemplares e típicas” (SCHOLLAMMER, 2013, p.197).

A respeito da estética de Aquino, Tânia Pellegrine, em *De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro*, alinha-se aos críticos que acusam esses autores de neonaturalistas, ressaltando que a temática escolhida para o conto, que dá título ao artigo, banaliza a violência, leva ao barateamento do

trágico e colabora com o espetáculo criado pela indústria cultural. Espetáculo no qual “a violência direta ou simbólica é um dos atores mais bem pagos” (PELLEGRINI, 2012, p.48), sem despertar no leitor, contudo, uma visão crítica, mantendo-o em um lugar confortável, de não questionamento da realidade.

Neste artigo, Pellegrini (2012) pontua que a incorporação de outras linguagens (cinematográfica, publicitária) e o apelo ao caráter visual, bem como o ritmo acelerado na descrição de espaços e personagens implicam no caráter mercadológico desse tipo de literatura:

Quase sem retoques ou mediações, traduz realidade em ficção com frases breves e secas, diálogos certos [...]. Utilizando com habilidade as tradicionais categorias estruturantes da narrativa, desenha uma arquitetura sombria, com personagens sempre envolvidos em alguma disputa ou vingança, que ocorre em tempos e lugares concretos, embora indeterminados num eterno presente sem futuro, ratificando a ideia dos escombros do mundo. Por isso, estão ausentes as descrições minuciosas [que] aqui não são mais necessárias, pois a realidade de que partiriam é de todos sobejamente conhecida e parece aspirada diretamente para dentro da narrativa. Tudo bastante cinematográfico e facilmente reconhecível por qualquer leitor. (PELLEGRINI, 2012, p.43)

Pellegrini entende a estética de Aquino como visceral, capaz de mobilizar um real quase sem mediações:

sugando para a obra a concretude desse real, através de movimentos rápidos, falas mínimas, manejados por narradores em primeira ou terceira pessoa, que sabem muito bem do que estão falando, sem tergiversar com preciosismos discursivos ou refrações psicologizantes. (PELLEGRINI, 2012, p.43)

Ela considera as marcas estéticas apresentadas como fomentadoras de uma literatura de consumo, entretanto, sua abordagem parece subestimar essa narrativa. Mesmo considerando sua qualidade formal, detém-se em generalizar os efeitos, refutando, assim, a hipótese de que estes escritores, atentos aos

movimentos de seu tempo, enxergam como uma alternativa estética a utilização dos recursos explorados pelos *mass media* para entreter seu leitor.

Enquanto a forma pode propor um leitor atento, em função do seu ritmo acelerado e de seu forte caráter imagético, também pode levá-lo a outras dimensões do conteúdo camufladas por temas de mais fácil absorção. No caso do objeto desse trabalho, a violência e a sexualidade explícitas no romance, que para Pellegrini (2012) banalizam a realidade, estariam implicando diretamente em conflitos sociais tais como: disputa de território, exploração sexual, corrupção, omissão estatal etc. – pautas que estão, em princípio, subjacentes à temática central do romance, mas que, com o andar da narrativa, passam a ocupar lugar central no enredo.

Silviano Santiago (1989), em *Fechado para balanço*, aposta em possibilidades criativas no aproveitamento de recursos e técnicas narrativas próprias da cultura de massa, o que permitiria alcançar públicos mais amplos, promovendo, dessa forma, maior democratização da leitura. Na análise que ele faz dos sessenta anos do modernismo, pensando na obra de Lima Barreto, compara o recurso estético deste autor, ao incorporar a linguagem folhetinesca sem perder, todavia, a densidade narrativa, ao que os novos autores fazem, ao incorporar a linguagem dos meios massivos de comunicação. Santiago afirma que,

[a]ssim como na sua época, Lima Barreto liberou processos estilísticos do folhetim publicado em jornal, transformando-os em recurso para uma estética popular do romance, os nossos romancistas mais novos querem liberá-los dos meios de comunicação de massa tornando-os elementos úteis na planificação de um texto, ainda forte e instigante, mas mais democrático na sua abrangência. (SANTIAGO, 1989, p.101)

Diante disso, Edu Otsuka (2001) propõe fazerem-se análises pontuais das obras, a fim de evitar generalizações críticas no debate sobre o uso da linguagem da cultura de massa. Ele lembra que o uso de diferentes recursos estéticos é um procedimento legítimo, mesmo sendo estes usurpados da

linguagem midiática. É relevante, neste parecer crítico, a lucidez sobre as especificidades que cada obra traz:

Mas, seja qual for a posição que se tenha a respeito da narrativa da cultura de massa, uma coisa parece certa: do mesmo modo que a utilização de recursos narrativos consagrados é um procedimento legítimo e nem sempre diminui a possibilidade de invenção dos escritores, o uso de recursos tomados de empréstimo a outros meios ou à literatura de massa não constitui, por si só, critério seguro para o julgamento da obra. Seria, portanto mais apropriado tentar observar o rendimento literário dos procedimentos em obras específicas. O modo como cada escritor trabalha seus materiais em cada obra particular é que seria decisivo, e não o simples fato de usar ou não elementos explorados pela indústria cultural. (OTSUKA, 2001, p.54)

Em uma das primeiras tentativas de mapeamento da literatura da década de 1990, Nelson de Oliveira organiza a coletânea *Geração 90: manuscritos de computador*, na qual assinala a forte influência dos anos 1970 nesta literatura e também a importância dos meios de comunicação de massa na formação destes escritores:

Vale a pena ressaltar que esta é a primeira geração de escritores cuja infância foi bombardeada pelo veículo de comunicação mais agressivo do planeta: a televisão. Se o leitor procurar com cuidado vai encontrar no imaginário dessa moçada, e conseqüentemente nos seus textos, as pinceladas rupestres aplicadas pela tevê: cenas de Vila Sésamo, jornada nas estrelas, Os três Patetas, Repórter Esso e Beto Rockefeller, recortadas, rasuradas, recicladas. (OLIVEIRA, 2001, p.9)

Os dois aspectos apontados por Oliveira, mesmo referindo-se a contos, são de suma importância na contextualização da estética destes escritores, uma vez que os coloca como herdeiros dos contistas da década de 1970, cuja estética da violência levaram Candido e Bosi a cunhar os termos “realismo feroz” e “brutalismo”. A influência da televisão, então o *mass media* de mais ampla

expansão no Brasil, acarreta uma referencialidade extremamente midiática nessas narrativas.

Schollhammer, em *Ficção brasileira contemporânea*, usa a expressão “escritas roteirizadas” para descrever este hibridismo recorrente na narrativa brasileira, sobretudo a relacionada com a estética urbana, a partir da década de 1990, “que gera narrativas análogas às dos meios audiovisuais e digitais, tais como as escritas roteirizadas de Patrícia Melo, Marçal Aquino e Fernando Bonassi” (SCHOLLAMMER, 2011, p.30).

Dimensionando estas hipóteses em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, observa-se o uso de temas explorados pelo melodrama e a narrativa policial, como a relação entre o casal protagonista e a atmosfera de suspense, elementos que norteiam a trama e podem ser apontados como compositores do caráter híbrido, adjetivo recorrente na crítica quando se refere à nova narrativa realista. Esses elementos são explorados por meio de uma linguagem pungente, imagética e estruturada em períodos curtos na qual há um desdobramento de vozes narrativas e mudanças bruscas de cenas.

O melodrama tem como condição básica o caso amoroso, como o efeito dramático de relações amorosas problemáticas. Originário de peças burlescas do século XIX, tomou força no século seguinte através dos meios de comunicação de massa, com os grandes sucessos dos programas dramáticos de pequenos costumes burgueses e populares; as radionovelas e, posteriormente, a telenovela consagraram o melodramático como um gênero popular. Nesse viés, o melodrama também é umas das influências desta geração de escritores, talvez em virtude de, como afirma Oliveira (2001, p.9), ter sido “a primeira geração bombardeada pelos ruídos da televisão”.

As principais características que compõem o romance urbano também preenchem as categorias de romance policial no Brasil, o que se dá a partir da década de 1960, quando nomes como Rubem Fonseca casam a violência urbana e a investigação com as técnicas das narrativas de impacto. Otsuka lembra que Fonseca “é influenciado pelo *hard-boiled* americano; convergente com a representação brutalista, apresenta enredo de suspense, podendo ou não

conter um componente de mistério, com predomínio da ação e da violência” (OTSUKA, 2001, p.60).

Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios apresenta paridades com estes aspectos da narrativa policial. Ao longo do romance, há uma série de crimes que culmina no desfecho trágico dos personagens, embalado por uma atmosfera de suspense. Assim como as narrativas fonséquianas, o romance em questão difere da narrativa policial tradicional, na qual desvendar o crime é o principal propulsor da trama. No romance de Aquino, a violência é exposta no seu estado bruto e o foco da trama não recai em desvendar o crime, mas em exibir a sua crueza e narrar os caminhos que levam alguém a cometê-lo.

Esses recursos podem provocar no leitor o reconhecimento de dispositivos de leitura que fazem parte de seu cotidiano, uma vez que quanto mais imerso estiver nas novas tecnologias, carregadas de imagens e textos rápidos, mais desacostumado estará com o ritmo de narrativas tradicionais, como as do Realismo engajado da década de 1930. A união de um conteúdo já reconhecido a uma forma mais complexa, que tende a representar a “atmosfera social” da escrita desse autor, prenderia o leitor à história e desvelaria um conteúdo que o dirige para um mundo cerceado pela violência, em uma cidade esquecida pelo estado e na qual pessoas são disputadas pela exploração do trabalho e pelo domínio da fé. Elementos que poderiam passar em branco ao leitor acostumado com cenas de violência reproduzidas incessantemente pela indústria cultural, se não fosse o envolvimento deste com a história, com o destino das personagens, enredado em uma trama formal composta por imagens que são sobrepostas em planos curtos.

A discussão até agora teve como objetivo refletir sobre o tempo presente e os conceitos criados para compreendê-lo, assinalando as paridades estéticas que lhe são sintomáticas, como o hibridismo, a multiplicidade, a presentificação, a permanência da tematização da violência. Conceitos esses que também são determinantes para estabelecer o lugar ocupado por Marçal Aquino e seu romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* nos esboços críticos daqueles que têm pensado as manifestações literárias brasileiras do fim

do século XX e início do XXI, no esforço de capturar a estética dessa geração, autointitulada Geração 90.

Nesse sentido, assim como a geração de escritores que se voltaram à prosa urbana da década de 70, como Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, foi importante para a geração de Marçal Aquino, a crítica acadêmica atual também é tributária dos estudos críticos sobre aquela geração que inovou a literatura brasileira, com especial destaque para a relevância dos termos cunhados por Candido e Bosi, “realismo feroz” e “brutalismo”.

Os códigos da cultura de massa são usados para representar a história contada pelo narrador, história essa que tem um enredo simples, recheado de referências sexuais e banhado em sangue, incorporando ao discurso literário códigos de gêneros “menores” ou subgêneros, classificação na qual normalmente são postos o melodrama e a narrativa policial. Tudo isso serviria, de acordo com um setor da crítica, para tornar este texto mais atrativo ao leitor consumidor e manter as estruturas hegemônicas a serviço do capitalismo, que incorporou também a literatura no seu *hall* de bens de consumo. Segundo essa visão, obras como *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* estariam impossibilitadas de suscitar reflexão crítica no leitor contemporâneo, mantendo-o dócil a realidade agressiva que o cerca. Esta seria, em suma, a apreciação de críticos como Pellegrini, Dalcastagnè e Dias sobre a estética do realismo contemporâneo, chamado pela primeira de *realismo feroz* e, pela última, de *neonaturalismo*.

Outra leitura é elaborada por críticos como Schollammer, que aponta as escritas roteirizadas, a incorporação de outras linguagens à literária e a hibridização de gêneros como um sintoma estético de um fenômeno literário que muda seus códigos para que sua imagem de mundo, a *imago mundi*, nos termos de Compagnon (2010), possa ser decodificada por leitores contemporâneos, formados e imersos em um mundo permeado de intercâmbios intersemióticos.

A relação de afetividade que a narrativa cria com o leitor não o permite sentir-se confortável diante do reconhecimento da representação exaustiva de uma realidade impossível de ser naturalizada. Como se fosse o real, esta prosa

cria uma experiência com o real representado por meio da performance da linguagem, criando, desta maneira, o caminho para outro tipo de realismo, o “realismo afetivo”.

Nesta perspectiva crítica, a visão dicotômica de que a incorporação de linguagens da comunicação de massa gera automaticamente um produto deve ser superada por uma que entende essa incorporação como um artefato estético do autor para comunicar sua visão de mundo. Um mundo, aliás, permeado por códigos intermediáticos e do qual não há, em princípio, razão para o escritor evadir-se em nome de uma pureza literária que, se no passado fazia sentido, hoje não mais corresponde com as formas de se viver o contemporâneo, em que o verbal é apenas mais uma dentre as formas de comunicação e representação. Longe de ser um rebaixamento da literatura, não ignorar esses intercâmbios intersemióticos seria justamente a principal característica que o realismo possui de representar o mundo.

No caso de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, a situação narrada mostra ao leitor as condições sociais já escassas de racionalidade, na qual a corrida pelo ouro coloca uma cidade em estado de guerra e atinge drasticamente a vida dos personagens. Personagens que, por terem cativado o leitor, seja pelos apelos visuais, seja pela temática, fazem-no sofrer o impacto desta violência e, por que não, a partir disso, fazê-lo refletir sobre a realidade que o romance o apresenta, podendo, assim, se tornar uma contundente crítica social.

1.5 A perenidade da violência

“A violência faz parte do dia”, diz Joca Terron (2011, p.122) nas páginas que desaparecem, no seu *Não há nada lá*, e como não compartilhar dessa premissa, quando pensamos na literatura brasileira das últimas décadas?

O que lemos, vemos e sentimos nas expressões literárias contemporâneas nos mobiliza pela força, pelo grotesco, pela banalização da morte, pela tragicidade que envolve o cotidiano. Somos cooptados por páginas que misturam sarjeta e sangue e nos levam para realidades que nos dão calafrios a ponto de nos sentirmos tranquilos com o status de ficção. Entretanto, essa tranquilidade não perdura porque sabemos que a *ilusion* da literatura não está separada da *ilusion* do mundo, lembramos que a autonomia da literatura não a torna independente, imune à realidade que a cerca, não nos livramos da questão existencial proposta por Schollhammer (2011): “A ficção imita a vida? Ou a vida que imita a ficção que imita a vida?” O caso é que não conseguimos separar a realidade de sua representação, assim como a representação da sua realidade.

É acreditando na relação dialética entre literatura e realidade que exploraremos as representações estéticas da violência, paradigma esse exposto por Ariel Dorfman em *Imaginacion y violencia em America*, quando entende a violência como a cosmovisão do homem latino-americano. Segundo Dorfman,

[d]decir que la violencia es el problema fundamental de América y del mundo es solo constatar un hecho. Que la novela hispanoamericana refleja esta preocupación se advierte en cada escrita en nuestro continente, esas páginas que son como la piel de nuestros pueblos, los testigos de una condición siempre presente. (DORFMAN, 1970, p.9)

Dorfman pensa a violência na perspectiva latino-americana e como ela reflete na criação estética a partir de quatro dimensões: a) a vertical, matriz da violência social, sobre a qual a violência é simbolizada literariamente como salvação e recuperação de dignidade e independência; b) a dimensão horizontal, implicando uma violência individual, na fronteira entre alienação e solidão do indivíduo na sociedade; c) a dimensão interior, na qual a problemática da anterior agrava-se, inespacial e psicológica, na qual a violência é conduzida por desespero e angústia sem alvo exterior justificado; d) por fim, a violência da representação na literatura e na arte modernista, como um movimento transgressivo que possa produzir um efeito sobre o leitor, comparável a uma

experiência catártica de purificação das emoções por terror e piedade.

Sob esta última dimensão cabe lembrar a leitura de Schollhammer em *Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira*, quando entende que Dorfman (1970) vê na experimentação modernista uma representação da violência que não só se apoia no tema, mas explora efeitos sensíveis e “violentos” na escrita em consequência das rupturas de expectativas do leitor além de sua compreensão de conteúdo. Assim, para Schollhammer,

[a] centralidade que Dorfman atribui à violência para compreensão da cultura latino-americana oferece uma pista para entender a relação entre as representações da violência – político-social ou individual – e a experiência estética, levada a seu extremo por uma coerência entre tema da violência que beira o irrepresentável e a experimentação formal da escrita na procura de comunicação com essa ameaça corrosiva do avesso do compreensível. (SCHOLLHAMMER, 2000, p.238)

Aceita-se a condição proposta por Dorfman, bem como a hipótese de Karl Kohut, na qual defende que escrever sobre a violência na narrativa hispanoamericana como hipótese de trabalho significa escrever sobre esta literatura em sua totalidade. Soma-se a isso o *Tratado sobre la violencia (Traktat über die Gewalt*, 1996) de Solksky, citado por Kohut, que coloca em relação direta a violência e a cultura, afirmando que a violência não é um fenômeno antagônico da cultura, mas um produto dela:

La violencia es ella misma un producto de la cultura humana, un resultado del experimento de la cultura. Se la aplica en el nivel respectivo de las fuerzas destructivas. Puede hablar de retroceso sólo aquél que cree en progresos. Empero, desde siempre los hombres destruyen y asesinan con gusto y, por así decirlo, como naturalmente. Su cultura les habilita a dar forma y contorno a esta potencialidad. El problema no reside en la escisión entre las fuerzas oscuras del instinto y las promesas de la cultura, sino en la correspondencia entre violencia y cultura. La cultura no es, en modo alguno, pacifista. Ella forma parte del desastre. (SOLSKY, 1996 apud KOUTH, 1999, p. 197)

Diante disso, é fundamental a compreensão do papel da violência do ponto de vista da dinâmica cultural de uma dada sociedade, já que estão intrinsecamente ligadas em uma relação de forças dinâmicas. Entender essa correlação de forças no contexto contemporâneo brasileiro é fulcral para a compreensão da vitalidade da representação da violência na literatura nacional das últimas décadas, especialmente ao que compete a obra de Marçal Aquino.

Para poder dimensionar o peso da violência na realidade brasileira se faz necessário entender suas origens. A filósofa Marilena Chauí, em *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, propõe uma leitura sobre as causas desta violência na construção identitária do país. Chauí (2000, p. 89-90) argumenta que a sociedade brasileira é marcada pela estrutura hierárquica do espaço social que determina a forma de uma sociedade verticalizada em todos os seus aspectos, sendo que nela as relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas como relação entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece. Chauí também afirma que quando a desigualdade é muito marcada, a relação social assume a forma nua da opressão física e/ou psíquica. Por detrás dessa violência, está estruturada uma sociedade sob o signo da nação una e indivisa, sobreposta como um manto protetor que recobre as divisões que a constituem.

Desse modo, Chauí conclui que a sociedade brasileira, desde a colonização até os dias de hoje, é uma sociedade autoritária. Segundo a autora (2000), dentre os principais traços marcantes da sociedade autoritária brasileira, e frisando apenas aquilo que interessa a este trabalho, cita-se:

- a) a naturalização das divisões sociais e das diferenças, estruturada pela matriz senhorial da Colônia, resultando assim na naturalização de todas as formas visíveis e invisíveis de violência;
- b) leis necessariamente abstratas e inócuas, inúteis ou incompreensíveis, feitas para serem transgredidas e não para serem cumpridas nem, muito menos, transformadas. Isto estaria baseado na lógica política fundada no mando e na obediência;
- c) indistinção entre o público e o privado, determinado pela doação, pelo arrendamento ou pela compra das terras da Coroa,

que, não dispondo de recursos para enfrentar sozinha a tarefa colonizadora, deixou-as nas mãos de particulares, que, embora sob o comando legal do monarca e sob o monopólio econômico da metrópole, dirigiam senhorialmente seus domínios e dividiam a autoridade administrativa com o estamento burocrático;

d) o Brasil como uma formação social que desenvolve ações e imagens com força suficiente para bloquear o trabalho dos conflitos e das contradições sociais, econômicas e políticas, uma vez que conflitos e contradições negam a imagem da boa sociedade indivisa, pacífica e ordeira. A sociedade auto organizada, que expõe conflitos e contradições, é perigosa para o Estado (pois este é oligárquico) e para o funcionamento “racional” do mercado (pois este só pode operar graças ao ocultamento da divisão social).

e) por estar determinada, em sua gênese histórica, pela “cultura senhorial” e estamental que preza a fidalguia e o privilégio e que usa o consumo de luxo como instrumento de demarcação da distância social entre as classes, nossa sociedade tem o fascínio pelos signos de prestígio e poder. (CHAUÍ, 2000, p. 90-92)

A partir desses elementos fundadores que mostram a intrínseca presença da violência na construção social brasileira é oportuno lembrar o pensamento de Pellegrini em *As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea*, quando também entende a violência como constitutiva de uma identidade nacional, estando presente na representação literária desde suas origens, propondo os temas que dividiram a literatura brasileira, grosso modo, em literatura urbana e literatura regional, o que, para a autora, hoje também, pode ser aplicado às narrativas audiovisuais.

É inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundador a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica, aliás, como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial. Nesse sentido, a história brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia: a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades e dos latifúndios, os processos de industrialização, o imperialismo, as ditaduras. (PELLEGRINI, 2005, p.134)

Dada as premissas históricas da violência no Brasil, que explicam a organização social marcada pela desigualdade considerando que: “a violência se banalizou e assumiu escalas industriais” como afirma Luiz Eduardo Soares (2013, p.29), faz-se oportuno refletir sobre como estes sintomas aparecem contemporaneamente e como se presentificam nas representações estéticas. Assim como é fundamental ressaltar a exploração dessa temática nos mais diversos meios de comunicação e como o evidente protagonismo da violência é percebido pela crítica acadêmica.

É consenso entre a crítica contemporânea a presença constante da violência nas mais diversas representações desde o noticiário diário até correntes literárias que se debruçam sobre a temática tanto no cenário urbano quanto em espaços distantes dos grandes centros. Para Carlos Alberto Pereira (2000), a violência toma dimensões bastante explícitas no cotidiano social e se faz presente no comportamento dos mais diversos segmentos sociais. Tornando-se um dado fundamental à compreensão da dinâmica cultural e social brasileira. Pereira chama atenção para a onipresença da violência na sociedade, tanto no dia a dia social quanto no imaginário coletivo:

Não apenas essa presença *evidente e cotidiana* da violência representa uma novidade como também os seus modos de manifestação constituem algo que deixa a sociedade (especialmente certos segmentos sociais) bastante perplexa. É uma violência que *surpreende*, que parece vir de *toda a parte*, pode atingir os mais diferenciados segmentos sociais e acontecer em praticamente qualquer contexto; ganha, assim um ar um tanto *assustador*. Os poderes constituídos parecem insuficientes e/ou impotentes para lidar com ela. A sociedade civil se vê cada vez mais desprotegida e, de modo cada vez mais claro, formula-se, aqui e ali, um discurso que fala de “justiça pelas próprias mãos”. (PEREIRA, 2000, p.121)

Tais imagens apontam para a caracterização da existência social de uma desigualdade brutal, estrutural, que passa a ser de certa maneira naturalizada, uma vez que aparece como inerente da constituição social brasileira. Essa Desigualdade se precipita em atos de violência física com os mais diversos

requintes de crueldade, eclode no cotidiano em imagens reproduzidas massivamente pelos meios de comunicação e evidencia o conflito social revelador do isolamento de setores sociais e da incapacidade do estado em lidar com essa problemática. Elizabeth Rondelli, em *Imagens da violência e práticas discursivas*, sinaliza a construção midiática da narratividade da violência:

[...] a violência aparece não só como mero fenômeno de agressão física, mas também como linguagem, como ato de comunicação. Não por qualquer decisão consciente de suas vítimas ou praticantes, mas por ser a expressão limite de conflitos para cuja solução não se pode contar com as formas institucionalizadas de negociação política ou jurídica legítimas. (RONDELLI, 2000, p. 147)

Para a autora, a ampla visibilização dos meios de comunicação confere poder significativo sobre a imagem da violência, do crime e dos sujeitos envolvidos, uma vez que se apropriam, divulgam, espetacularizam, sensacionalizam e banalizam os atos de violência, induzindo práticas referidas à própria violência. Neste sentido conclui: “se a violência é linguagem – forma de se comunicar algo – a mídia, ao reportar os atos de violência, surge como ação amplificadora desta linguagem primeira, a da violência” (RONDELLI, 2000, p.150). A mídia, portanto, constituiria um dos principais cenários do debate contemporâneo. É através dela, de modo geral, que se produz visibilidade e se constroem os sentidos de algumas práticas culturais.

Considerada a permeabilidade da violência tanto na realidade empírica quanto na simbolizada pela mídia, cabe o olhar sobre a sua representação na literatura. Como lembra Schollhammer (2013), não se trata simplesmente de entender a literatura como uma representação da violência, para isso outros discursos já o fazem – como o jornalístico, o histórico e sociológico –, mas sim entender o quanto a literatura é capaz de penetrar nesta violência e ressimbolizá-la. O importante, para o crítico, não é identificar a literatura para qual a violência é tema e conteúdo, mas a capacidade expressiva de sua linguagem, na medida em que a literatura permite a comunicação: “podemos

avaliar as obras não apenas como documentos de uma determinada realidade histórica, real ou imaginária, mas como uma contribuição concreta, a ressimbiolização de uma realidade incomoda” (SCHOLLHAMMER, 2013, p.126).

É inegável que a violência tem tido uma presença na literatura moderna brasileira que não pode ser reduzida a uma extravagância nem a um gosto pela aberração. De modo contrário a violência aparece ligada como elemento fundador da cultura nacional, e a literatura, além de participar na simbolização da violência, procura nela um veículo para uma experiência criativa que explora e transgride os limites expressivos da escrita literária. (SCHOLLHAMMER, 2013, p.112)

A perspectiva de Schollhammer torna-se fundamental, uma vez que contrapõe o setor da crítica que entende a literatura de representação da violência – escritas neonaturalistas – como propulsora de mais violência, sendo acusada de contagiar o meio social dos leitores, estimulando e justificando suas ações violentas. Como argumento que refuta esse ponto de vista crítico, o autor entende que a linguagem literária é capaz de comunicar a violência de forma que ela seja ressimbolizada:

A literatura que expressa a violência modifica-a sempre que reencontra os limites de sua possibilidade. Essa reencenação representativa atua no sentido de ressimbolizar o conteúdo excluído. Comunicar a violência é como tentar superar o silêncio de não comunicação violenta, ou seja, aquele instante em que as apalavras cedem e abrem lugar para a violência. Comunicar a violência é uma maneira não de divulgar a violência, mas de ressimbolizá-la e de reverbalizá-la (SCHOLLHAMMER, 2013, p.128)

Nesse sentido, Pereira (2000) corrobora o argumento de Schollhammer (2013) quando entende que a representação da violência abre uma possibilidade de negociação, podendo levar a construção de um novo conceito de realidade e considera as manifestações da violência como resultantes da heterogeneidade e da fragmentação, por vezes conflituosa, que caracterizam a cultura

contemporânea e de vida social. Há um empenho em realçar o caráter positivo da representação da violência:

A violência evidenciaria a presença de tensões vividas tanto no plano concreto/material quanto em outro, mais abstrato/simbólico. Assim, sugerimos entendê-la como mais abrangente que a criminalidade e menos vaga que o fenômeno indicado pela violência simbólica. [...] É, em certo sentido, um modo de trazer à cena a alteridade ou de apontar para novos sentidos, interferindo diretamente no cotidiano dos agentes sociais. (PEREIRA, 2000, p.21)

Através das perspectivas críticas levantadas até aqui, pode-se concluir que a violência está intrinsecamente ligada à construção social e cultural brasileira, bem como a uma cosmovisão do homem latino-americano, como afirmou Dorfman (1970). A onipresença da violência nos mais diversos setores sociais e sua representação tanto midiática quanto estética reverbera nos mais diversos posicionamentos críticos: dos que consideram a exploração da temática como propulsora de mais violência aos que entendem o poder da ressimbolização da violência, a ponto de promover um efeito catártico capaz de reverter em um posicionamento crítico do público leitor – uma vez que a simbolização da violência significa um instrumentário discursivo para tratar dela. E é com esta perspectiva crítica que escolhemos trabalhar a representação da violência no romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, acreditando que ela é capaz de abarcar a complexidade dessa temática dentro da trama.

2 EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS: ENTRE O NARRAR E O FOTOGRAFAR

É claro que eu poderia camuflar os fatos com aparência de ficção, passando da primeira pessoa para a terceira pessoa, acrescentando um pouco de drama e comédia inventados etc. É isso o que muitos escritores fazem e talvez seja a razão pela qual a literatura deles é tão fastidiosa.

(Rubem Fonseca)

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real.

(Bernardo Soares)

Fotografar pessoas é violá-las e vê-las como jamais podem ver-se a si próprias, conhecê-las como nunca poderão conhecer-se; é transformá-las em objetos de cuja posse nós asseguramos simbolicamente.

(Susan Sontag)

*Existe algo mais íntimo para exibir ao mundo do que entranhas?
Existe algo tão obscuro?*

(Marçal Aquino)

2.1 O roteiro de Marçal Aquino

Entender a estética de Marçal Aquino passa também por conhecer sua biografia e, sobretudo, as diversas atividades culturais e intelectuais com as quais se envolveu. É importante assinalar que o hibridismo e a influência de outras linguagens, como a cinematográfica e a jornalística, são, com frequência, vinculados à sua escrita. Em uma entrevista recente, ele defende como sendo positiva a “contaminação” da literatura por outras linguagens, o que acaba implicando também na sua concepção de literatura:

Sempre achei que a literatura só se beneficia quando se deixa contaminar por outras linguagens. A meu ver, é quando ela mais se reafirma como literatura. Minha experiência como repórter, sobretudo, foi muito marcante para o que escrevo em termos de ficção. Acho saudável. Mas, no limite, cada meio tem sua linguagem própria, que se tocam, se apropriam uma da outra, mas nunca se confundem. (AQUINO, 2014, *online*)

Ao ser questionado sobre sua dupla atuação, como escritor e roteirista, o autor reitera o seu lugar no campo cultural e assinala a sua predileção pelo literário: “estou sempre repetindo que sou, antes de mais nada, um escritor, porque é assim que me vejo. Adoro escrever roteiro, é sempre um grande desafio, mas minha casa é a literatura. No juízo final, espero estar na fila dos escritores” (AQUINO, 2014, *online*).

Vera Lúcia Figueiredo (2007) assinala que os encargos empíricos de autores com múltiplas funções, como é o caso de Marçal Aquino, influenciam consideravelmente suas escritas literárias. Segundo a autora, “no início do século XX, se discutiam as consequências para a literatura do fato de vários escritores serem jornalistas, hoje, o debate pode se ampliar para as possíveis interferências da atividade de roteirista na fatura do texto literário” (FIGUEIREDO, 2007, p.10). Schollhammer (2011) também considera significativa a proximidade das duas linguagens (literária e jornalística) no percurso do escritor, pois favoreceria a construção da narrativa em uma prosa sucinta, sem longas descrições, constituindo um traço estético que não deve ser descartado ao se tomar uma postura crítica.

O percurso de Marçal Aquino, nascido em Amparo, São Paulo, em 1958, começou no jornalismo; trabalhou nos jornais *Gazeta Esportiva*, *O Estado de São Paulo* e *Jornal da Tarde* exercendo as funções de revisor, repórter e subeditor. Quando escolheu dedicar-se com mais exclusividade à literatura, passou a atuar como *freelancer* e, em 1990, lançou o livro de poemas *Abismos, modo de usar*. Já em 1991, publicou o seu primeiro livro de contos, *As fomes de Setembro*. Desde então, dedica-se à prosa, tendo lançado outros livros de contos: *Miss Danúbio* (1994), *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999),

vencedor do Prêmio Jabuti em 2000, *Faroestes* (2001) e *Famílias terrivelmente felizes* (2003).

Participou igualmente de diversas coletâneas de autores contemporâneos, entre elas *Os 100 menores contos brasileiros do século*, organizada por Marcelino Freire, e *Geração 90: manuscritos de computador*, organizada por Nelson de Oliveira. No fim da década de 1980, até meados da década de 1990, também produziu literatura infanto-juvenil para a série Vagalume, na qual publicou *A turma da rua quinze* (1989), *O jogo do camaleão* (1992), *O mistério da cidade fantasma* (1994) e o *Primeiro amor e outros perigos* (1996). Como autor de romance, acumula três títulos: *O Invasor* (2002), *Cabeça a prêmio* (2003) e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005).

Como já foi assinalado, é fundamental para a compreensão da estética de Aquino a sua atuação como roteirista, com ampla participação em produções cinematográficas e também televisivas. Sua parceira com o diretor Beto Brant já rendeu diversos filmes, muitos deles adaptações de seus próprios contos ou romances, como é o caso de *Os matadores* (1997), adaptado a partir do conto *Matadores*, *O invasor* (2001), *O amor segundo B. Schianberg* (2009), inspirado no personagem de Benjamim Schianberg do romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, e um filme homônimo baseado nesta última obra, produzido em 2012. Esta parceria também resultou em adaptações de outros escritores, como *Crime delicado* (2005), do livro homônimo de Sérgio Sant'Anna, e *Cão sem dono* (2007), adaptado de *Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera. Também trabalhou com o diretor Heitor Dhalia nos filmes *Nina* (2004) e *O cheiro do ralo* (2007), este último uma adaptação do romance homônimo de Lourenço Mutarelli. Além disso, junto com Marco Rica, roteirizou o seu romance *Cabeça a prêmio*. Na televisão, atuou conjuntamente com Fernando Bonassi na série *Força Tarefa* (2011) e assina a recente *O caçador* (2014).

Um caso peculiar do trânsito entre a obra escrita e o cinema é *O invasor*. Em 1997, estando com a escrita em andamento, Aquino transformou a história em roteiro para o longa-metragem que seria lançado em 2001. Quando terminou

o romance, publicou, em 2002, o livro junto com o roteiro e fotos de cenas do filme e de sua gravação.

Sobre a relação entre literatura e roteiro, Vera Lúcia Figueiredo (2007), no artigo “Roteiro, literatura e mercado editorial: o escritor multimídia”, considera que há um crescente interesse do mercado editorial em publicar livros a partir de filmes, seja como roteiro, seja como diário de filmagens e história da elaboração, entre outros. Esse sintoma pode estar indicando uma mudança na hierarquia cultural, fazendo com que a literatura perca o seu caráter de produto final, texto último e definitivo, e passe a circular em uma rede que gira inúmeros textos em torno da produção audiovisual. O texto literário é visto, então, como um gerador para produtos elaborados para outros meios:

O mercado editorial vem, então, estimulando a edição de obras literárias cada vez mais acompanhadas de imagens e outros dispositivos que evocam os espetáculos visuais midiáticos [...] universo em que o texto literário vai se encaixando, ao ser considerado não como obra última, que tem um fim em si mesma, mas como material a ser retrabalhado para o cinema ou para a televisão, o que lhe confere um outro tipo de legibilidade, alterando seu lugar na hierarquia cultural (FIGUEIREDO, 2007, p.14).

A autora sinaliza que esta dessacralização da literatura torna ainda mais tênue a diferença entre ela e outros bens culturais que circulam de forma efêmera pela mídia na sociedade do consumo. Para Tânia Pellegrini (2008), isso gerou no comportamento do escritor a lógica pós-moderna de cultura de mercado, na qual ele se transforma em um produtor, e o seu produto é o entretenimento do leitor, ou melhor, consumidor, que é convencido com mais facilidade pelas imagens do que pelas letras. Entretanto, é necessário não desconsiderar a realidade socioeconômica de muitos escritores, passível de se refletir na sua escrita, seja para reproduzir a lógica do consumo, seja para indicar um sintoma de sua estética.

2.2 *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*

O romance, narrado em primeira pessoa pelo narrador-protagonista Cauby, conta a sua história com Lavínia; ele, um fotógrafo retratando a realidade do garimpo, ela, uma ex-prostituta, casada com o pastor evangélico Ernani. O triângulo amoroso é enredado em uma atmosfera de “terra sem lei”, em uma cidade do interior do Pará, sob as sombras do garimpo e do poder da mineradora sobre os trabalhadores, que culmina em assassinatos e atinge diretamente o destino dos protagonistas.

O texto intercala o encontro de Cauby e Lavínia, dando maior ênfase ao passado dela. É Lavínia o centro dos acontecimentos, assim como o é Marinês, mulher por quem seu Altino, velho morador da pensão na qual Cauby se hospeda, nutriu por toda a vida um amor platônico. “O careca”, como é chamado pelo fotógrafo, vai contando sua vida de desencontros enquanto Cauby relembra sua passagem pela cidade, o florescer e as turbulências de seu relacionamento com Lavínia. O ponto que une estas histórias é o amor, permeada pelas reflexões do narrador a partir do livro de Schianberg, *O que vemos do mundo*⁶.

É relevante assinalar que o romance está dividido em quatro partes e, estas, em diversos fragmentos. Na primeira parte, *O amor é sexualmente transmissível*, a história do casal protagonista é apresentada concomitantemente ao amor platônico de Altino por Marinês, que conta sua história ao menino da vizinhança nas noites quentes passadas na pensão da Dona Jane. É lá que Cauby espera, já esfacelado, a volta desta mulher, com as poucas coisas que lhe restaram: uma pentax, o olho esquerdo, o livro *O que vemos do mundo*, de Shianberg e, é claro, seu amor pelas Lavínias, Shirleis e Lúcias.

Na segunda parte, *Carne-Viva*, é evidenciada a vida de Lavínia, que, quando menina, foge de casa, do alcoolismo da mãe e dos abusos sexuais do padrasto, para passar por casas de abrigo, até chegar à prostituição nas ruas de

⁶ É importante assinalar que o livro *O que vemos do mundo*, é um artifício ficcional criado pelo autor. Este livro não existe fora da ficção de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindo lábios*.

Vitória, quando conhece Ernani, viúvo e aposentado, que se torna pastor de uma igreja evangélica depois da morte da esposa. Tudo isso na voz de um narrador onisciente, que é contaminado pelas marcas do narrador protagonista.

Em *Postais de Sodoma à luz do primeiro fogo* e *Poema escrito com bile*, terceira e quarta partes do romance, respectivamente, Cauby conta o desfecho da história de amor entre ele e Lavínia e o quanto a violência – gerada pelas profundas marcas de exploração da mineradora sobre os trabalhadores, os quais, influenciados pelos discursos evangelizadores do pastor, são incitados a fazer justiça com as próprias mãos – é determinante no destino destas personagens.

O emaranhado de personagens incorporado à trama pelo narrador faz-se importante na totalidade da obra porque reitera o apelo visual desta narrativa, uma vez que, ao descrever uma personagem, o narrador a pensa como uma fotografia para completar o álbum do narrador-fotógrafo: “Pensei na galeria de personagens que vinha colecionando ao longo do tempo. Chico Chagas era um belíssimo exemplar” (AQUINO, 2005, p.65). O narrador também escolhe elementos caricatos para descrever as personagens, utilizando referências construídas pela cultura de massa: “Polozzi levava a sério seu papel naquele bang bang, era um dos *mocinhos*” (AQUINO, 2005, p.192).

O discurso narrativo é composto por períodos curtos, sem longas descrições, que proporciona um ritmo geralmente dinâmico, acentuado por mudanças bruscas das cenas narradas, e, sobretudo, pelo movimento do foco narrativo, que requer um leitor atento; uma distração e facilmente perde-se o tempo, o espaço e a voz da ação que está sendo narrada. Essa formalização da linguagem acaba resultando em uma imagem do universo representado extremamente visual, originária da contaminação de elementos oriundos do discurso cinematográfico. Estes elementos, somados ao tema que resgata o melhor do melodrama e do romance policial, formam uma trama capaz de seduzir diversos leitores.

Nesse sentido, a metáfora de Moacyr Godoy Moreira (2007), na resenha *Entranhas do Brasil*, ilustra bem a capacidade narrativa de trama que, como

disse o autor, propõe sobrepor camadas que vão das mais esféricas às mais profundas:

A escrita de Aquino permite leituras que se sobrepõem. Lembra aqueles cortes do solo vistos nos livros didáticos ou nos museus de ciências, através dos quais se percebe a composição das camadas: arenito por sobre a camada de cascalho, terra mais compacta que dá lugar a rochas e lá no fundo lençóis freáticos. Por vezes, veios inexplorados de petróleo. (MOREIRA, 2007, p.215)

A história é aparentemente simples e, para isso, contribui o nível sintagmático da linguagem. A construção de períodos curtos, com discurso predominantemente direto, confere rapidez à leitura, assimilando formas do estilo jornalístico. No entanto, há outro nível da formalização discursiva, que cria uma tensão nessa aparente simplicidade conferida ao mundo narrado. Trata-se da complexidade da relação entre os focos narrativos, da relação entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado. Levando-se em consideração a tensão entre estes dois níveis da linguagem, interessa perceber o que isso representa no sentido total da obra e qual é a possível relação formal do romance com o seu lugar da literatura na contemporaneidade, bem como o diálogo traçado com outras mídias.

2.3 Sob as lentes do narrador fotógrafo

É sob as lentes do narrador fotógrafo, Cauby, que a narrativa constitui-se, narrando a sua trajetória e o seu percurso existencial até chegar aos confins do Pará para fotografar trabalhadoras à beira do garimpo. Ele não passa de um “desajustado”, que errou pelo mundo à caça de personagens para o seu álbum particular.

No romance, conta as suas desventuras e reflete sobre elas, não em prolongadas páginas sobre os percalços existenciais, mas em breves parênteses, ou com citações de *O que vemos no mundo*, de Benjamim Schianberg, um livro sobre a maior de todas as aventuras humanas: o amor. E é sobre o amor que o narrador-protagonista vai se debruçar, é o amor a principal razão de essa história ser contada, é pelo amor que ele vai até o fim: “quero saber quantos tiveram a coragem de ir até lá. De encontro ao fim. Eu tive” (AQUINO, 2005, p.30).

“Não adianta explicar. Você não vai entender” (AQUINO, 2005, p.11). Assim começa a narrativa de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*; essa negativa que abre o romance é seguida pela narração das visões que o narrador tem de como será a sua morte. Ao descrever este dia, o narrador afirma que é por causa da mulher que o estão matando, mas, mesmo assim, ele conclui que a sua aventura “terá valido a pena”. O uso do imperativo negativo “não adianta” na primeira oração reforça a ideia da impossibilidade de compreensão deste interlocutor, que só é evocado na segunda oração, assim como o uso dos verbos no infinitivo que, neste caso, reiteram o sentido do imperativo. O verbo no futuro do presente é usado em ordem categórica, seguido do particípio, reafirmando o imperativo, o que confere efeito da certeza do narrador sobre o que irá narrar, colocando-o no presente na enunciação, em um processo de rememoração.

A priori, não daria para identificar o que o interlocutor, presentificado no texto através do *você*, não iria entender, sem o porquê das visões ou a experiência que as gera. Não demora muito, contudo, para percebermos que a impossibilidade de entender diz respeito à história que começa a ser contada. A história de amor entre Cauby e Lavínia, narrada sob a perspectiva do protagonista da trama, o fotógrafo Cauby.

Nesse caso, o primeiro parágrafo do romance assinala uma experiência que não pode ser transferida, nem explicada, tão somente compartilhada através da narração de quem a viveu. Para Walter Benjamin (1994), somente o narrador clássico é apto a intercambiar experiências, compartilhar sabedoria; ao narrador

do romance já não é mais possível falar de maneira exemplar, ele pode falar da sua vivência, mas não tem o senso prático e a dimensão utilitária do narrador clássico. Para o teórico frankfurtiano, ainda há um terceiro narrador, preocupado com o informar; nele não há mais resquícios nem de experiência nem de vivência. O narrador deste romance não se extrai da ação narrada, muito pelo contrário, é sobre sua experiência que o romance é feito, porém é uma experiência que não pode ser explicada, não tendo, portanto, o caráter utilitário.

Silviano Santiago (1989) resgata os conceitos de narrador propostos por Benjamin com o objetivo de pensar o narrador pós-moderno, levantando duas hipóteses: de acordo com a primeira, “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” (SANTIAGO, 1989, p.39); a segunda hipótese é a de que “o narrador pós-moderno é o que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência” (SANTIAGO, 1989, p.40).

Entretanto, as dimensões da história narrada complicam estas considerações iniciais, uma vez que Cauby relata a sua experiência ao mesmo tempo em que é observador da vivência dos outros, a exemplo de quando narra a história do amor platônico vivido pela personagem de seu Altino, “o careca”, ou mesmo quando focaliza outros personagens, como a história de Dona Jane, por exemplo. Estaria aqui como observador da vivência alheia, corroborando, assim, a segunda hipótese de Santiago? O narrador demonstra a absorção de diferentes concepções de narrar, que passa pelo relato de sua vivência e também pela apropriação do relato alheio, escolhendo o enquadramento⁷ que mais lhe convém.

O relato de viagem, um dos gêneros privilegiados da modernidade, é organizado através de imagens, das fotografias que Cauby coleciona dos lugares

⁷ É oportuno contemplar o que se entende por enquadramento, termo tomado de empréstimo da linguagem fotográfica: “a seleção do ‘quadro’ ou do enquadramento do assunto, construção criativa, denominada geralmente de composição, trata-se da organização visual dos elementos constantes do assunto no visor da câmera com o propósito de se alcançar, segundo determinadas condições de iluminação, um certo efeito plástico na imagem final.” (KOSSOY, 2002, p.28).

por onde viajou, do mundo que conheceu. Sua experiência, através da fotografia, permite-lhe discordar do senso comum, além de compor a sua obra e, portanto, o seu legado existencial: “já me disseram que as brasileiras são as mulheres mais bonitas do mundo. Besteira. Vi mulheres belíssimas em todos os cantos do planeta onde estive. Fotografei algumas. Minha obra” (AQUINO, 2005, p.39). Ou ainda:

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 [...]. Ela namorou-se também pela imagem da escadaria de uma casa em Nova Orleans [...]. E ainda um conjunto de janelas coloridas (Marechal Deodoro, Alagoas) [...]. Ela olhou para a velhinha de Granada no quadro. (AQUINO, 2005, p.27)

O narrador é fotógrafo e relaciona a sua experiência às fotografias que tirou: “encho três caixas com fotos que fiz em diversos períodos da minha vida – um bom pedaço da minha história estava naquelas caixas” (AQUINO, 2005, p.25), o que remete às afirmações benjaminianas que sinalizam a substituição da escrita pela imagem: “Já se disse que o analfabeto do futuro não será o que não sabe escrever e sim o que não sabe fotografar” (BENJAMIN, 1994, p.107). O leitor é informado das viagens que Cauby fez pela descrição das fotografias que tirou, e assim se dá o relato de sua experiência: “como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral” (BENJAMIN, 1994, p.167).

A marca do narrador-fotógrafo está no enquadramento das imagens que são narradas, aperfeiçoando o distanciamento da câmera em relação ao objeto fotografado/narrado, escolhe o melhor plano, leva em conta a organização entre os planos como uma diferença formal, cada um possui uma capacidade narrativa, um conteúdo dramático próprio.

Um exemplo desse olhar se dá na descrição das personagens, que são apresentadas pelo próprio narrador como figuras de um álbum particular ou de

uma ficção. Isso pode ser percebido na posição do narrador; no caso do investigador Polozzi: “um calorão opressivo e ele de jaqueta de couro e chapéu, e com o cabo da pistola para fora do cinto. Polozzi levava a sério seu papel naquele banguê-banguê. Era um dos *mocinhos*” (AQUINO, 2005, p. 192), ou no de Viktor Laurence: “E abri a porta para que entrasse na minha história com Lavínia um personagem que, mais tarde, daria uma contribuição decisiva a tudo que aconteceu. Nada mais adequado do que chamá-lo de “personagem”: era um tipo muito singular.” (AQUINO, 2005, p.58). Nestes casos a relação com a fotografia é percebida pelo apelo visual das cenas narradas, a descrição das personagens criam caricaturas.

Cauby narra a si também como se fosse uma fotografia, quando apela para o recurso visual, quase grotesco, e não para reflexões psicológicas sobre seu estado: “estou parecendo um punk. O cabelo apontado eriçado, curtíssimo [...]. Eu me ajeito num dos bancos de madeira e encosto a bengala ao meu lado. Um toque de lorde num punk fora de época” (AQUINO, 2005, p.221-222). Quando já se encontra devastado pelo apedrejamento, com sérias lesões, perda de parte da audição e do olho direito, usa um tapa-olho para cobrir o vazio, o que lhe completa a imagem de um homem fisicamente debilitado: “vejo espanto e dor no rosto de quem olha na minha direção” (AQUINO, 2005, p.221). Mesmo antes, quando do primeiro rompimento com Lavínia, passa a se fotografar diariamente e expor sua angústia pela eminência do fim da relação: “passei a me fotografar todos os dias com uma Polaroid [...]. A decadência documentada nessa sequência de autorretratos não deixava dúvidas: eu e minha barba ficávamos cada vez mais tristes. Eu estava deteriorando” (AQUINO, 2005, p.67).

A partir destes exemplos é possível perceber a substituição na forma do relato de experiência, o narrador opta por planos de imagens para causar o impacto de seu estado, abrindo mão de digressões, que implicariam em uma estrutura frasal mais densa, desacelerando o ritmo da narrativa. É flagrante a importância para a narrativa do fato de o narrador-protagonista ser fotógrafo, uma vez que é através das descrições de suas fotografias que grande parte da história é desvelada.

O percurso existencial do narrador e sua relação com o outro se dão, muitas vezes, no intuito de incorporar imagens ao seu álbum particular, repercutindo até mesmo na forma de este narrar, pois a descrição das fotografias acarreta uma profunda carga imagética; a opção por períodos simples implicam em um maior impacto destas imagens. Assim, corrobora o argumento de que narrar a experiência passa, na contemporaneidade, e, sobretudo, no romance, pela evocação de imagens que tende, segundo ele, a substituir a ação, capaz de gerar a experiência do ver, do olhar, como conclui Santiago:

O espetáculo torna a ação representação. Dessa forma, ele retira do campo semântico de “ação” o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de *imagem*, concedendo a essa ação liberta da experiência condição exemplar de um agora tonificante, embora desprovido de palavra. A experiência do ver. Do observar. Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa. (SANTIAGO, 1989, p.51)

Assim o relato de experiência não está mais calcado exclusivamente no narrar a memória, mas em explorar esta memória através de outras linguagens: como a fotografia, o cinema, que é a imagem em movimento, tornando-as as principais propulsoras da narrativa. Proporcionando uma intermedialidade à obra, isso implica uma forma de ver o mundo, indicando o quanto a comunicabilidade da experiência esta imersa no visual, no movimento, como representação da memória.

2.4 Entre o passado e o presente, movimentos na lente de um narrador fotógrafo

A história é narrada em primeira pessoa; Cauby, o narrador fotógrafo, relata sua experiência através da representação de imagens, como

enquadramentos da sua lente fotográfica. Este enquadramento acontece em dois planos: o primeiro foca no que acontece concomitantemente à narração. Já o segundo plano dá-se no processo de rememoração do protagonista, quando resgata sua história com Lavínia e também fornece detalhes da sua vida pregressa, portanto refere-se ao passado, em que o tempo do enunciado é diferente do tempo da enunciação.

No primeiro plano, Cauby, narrador-protagonista, está na pensão de Dona Jane; aqui o tempo é linear, há progressão nas ações narradas do cotidiano da pensão, dos personagens que compõe este cenário, como o seu Altino e o menino do bairro. O tempo da enunciação ocorre no presente, marcado pelo advérbio de tempo: “Hoje, a Lua está transitando por sua casa astrológica favorita. Câncer” (AQUINO, 2005, p.11); segue com a primeira referência ao espaço: “Gente boa, portanto. Sofrerá num lugar como esse” (AQUINO, 2005, p.11). O espaço é marcado pelo narrador de forma subjetiva e generalizante, não há coordenadas geográficas, nem referência a uma cidade específica; o primeiro contato do leitor com o espaço é marcado pela carga semântica do verbo sofrer; o tempo futuro substitui o imperativo, implica uma certeza deste narrador sobre as consequências de estar em um lugar marcado pelo sofrimento.

Em seguida, o narrador passa a descrever com mais detalhes o espaço no qual se encontra, fornecendo maiores referências. Mesmo um narrador em primeira pessoa, que implica maior carga subjetiva, é possível acompanhar um movimento constante de aproximação e distanciamento dos fatos narrados, na tentativa de objetivação do que é narrado, como a composição de um cenário. À medida que a narração volta-se para o espaço mais próximo, interno à pensão, ela vai se objetivando:

À tarde, vi pássaros voando em formação rumo ao norte. Não demora e teremos frio. Menos aqui, claro.

O homem que sai na varanda da pensão é calvo e barrigudo, e usa camiseta, bermuda listrada e chinelos. Ele diz um boa-noite torcendo a boca – derrame? – e senta-se na cadeira de palhinha [...].

Um garoto da redondeza vem sentar-se nos degraus da escada, como já aconteceu outras noites [...]. O garoto tem altivez no

olhar, uma espécie de confiança em estar no mundo. Algo secreto na cabeça dele, que não consegue se exprimir ainda, mas que o informa: você é melhor do que essa gente ao seu redor. É só uma questão de tempo para que todos saibam. (AQUINO, 2005, p.11)

Como um narrador-câmera, descreve a cena do homem que sai na varanda, passando por uma onisciência parcial nas suposições feitas sobre a personalidade do garoto. Entretanto, as marcas da voz em primeira pessoa permanecem marcadas pelo verbo “vi” e “teremos”, incorporando o narrador à cena, assim como nos adjetivos usados, que imprimem juízo de valor: calvo, barrigudo, ordinárias. O movimento de aproximação e distanciamento leva a conjecturar a natureza dúbia deste narrador, ora voltado para si e suas impressões ora voltado à observação do que o rodeia.

Na narrativa do que acontece na pensão, é incorporada pelo narrador a voz de outras personagens, através do uso do discurso direto, usando os verbos *dicendi* (diz, fala), entretanto sem os marcadores de diálogo, como o travessão, o que implica uma subversão na forma tradicional do uso do discurso direto. Ao mesmo tempo em que o uso desta forma discursiva acelera o reconhecimento dos caracteres do diálogo, a falta dos marcadores implica ambiguidade no reconhecimento da voz que fala.

Dona Jane aparece com a garrafa térmica numa bandeja. O café costuma ser infernalmente adocicado.
Vai chover, dona Jane.
Isso quem diz é o careca, sem tirar os olhos do jornal. Uma notícia se destaca na página que consigo enxergar: estão liberando o rio para mineração outra vez. A cidade à beira de um novo surto de prosperidade. É só ver como aumentou o número de putas que circulam pelo centro e pelos lados da rodoviária. Noite e dia. São as primeiras a farejar o ouro.
Ainda demora pra chover, seu Altino.
Dona Jane também fala sem olhar para o careca.
(AQUINO, 2005, p.12)

Percebe-se que o narrador recorre ao discurso direto para se afastar da cena narrada, mas em seguida retoma seu lugar para assinalar de quem é a fala,

reiterando o movimento de enquadramento, em uma sequência de planos intermediada pela sua lente.

Este trecho também é fundamental para entendermos a distância do tempo da narração para com o tempo da narrativa. O primeiro dá-se no presente, assinalado pelas notícias do jornal, que informam sobre a liberação do rio para que se recomece a mineração, detectado pelo uso da expressão “outra vez”. Essa informação é completada pelo comentário do narrador nas páginas seguintes: “o exército de sanguessugas chegou. Gente de todo canto do Brasil. Sabem que não demora e as tetas da cidade estarão inchadas *outra vez*. De certa maneira, já fui um deles” (AQUINO, 2005, p.21 grifo nosso). Quando o retorno da mineração é novamente marcado pelo “outra vez”, ocorre a inclusão de um dado fundamental à trama, isto é, que o narrador chegou à cidade no ciclo que passou. Cria-se um paralelismo, a narração começa quando o jornal noticia a volta da mineração, e a narrativa é substancialmente composta por fatos do antigo ciclo minerador. Este paralelismo temático implica também uma tentativa de criar duas narrativas, paralelas, como uma sequência de planos que se sobrepõe: uma, que se passa no presente e no espaço da pensão, e outra que acontece no passado, em cenários compostos pela memória afetiva deste narrador.

Como um hóspede da pensão, Cauby é também ouvinte da história do amor platônico contada pela personagem Altino – “o careca”, enquanto relê *O que vemos do Mundo*, de Schianberg, o único livro que restou depois que sua casa foi incendiada. A história da personagem Altino, as citações e comentários deste livro assinalam o presente da narração, junto com os comentários do próprio narrador:

Eu sou do Rio, ele diz, mas passei no concurso do Banco do Brasil e eles me mandaram pra Belém. Foi assim que conheci a Marinês.

O menino ouve o relato com genuíno interesse [...].

Em seu livro, o professor Schianberg escreveu: “A grande desgraça é que as lembranças não bastam pra confrontar os amantes [...]”.

O problema, o careca diz, é que Marinês tinha um noivo.

Noivo. Grande coisa, eu penso. E Lavínia que tinha um marido. Na segunda vez que ela entrou na minha casa, eu ainda não sabia quem ele era. Teria feito diferença? Não creio. Eu estava no quintal, cuidando da minha plantação de maconha, quando ouvi a campainha [...].
(AQUINO, 2005, p.33-34)

Neste trecho fica clara a mudança daquilo que está sendo narrado: as lembranças do “careca” desencadeiam as lembranças do próprio protagonista, e o levam a narrar o que aqui será tratado como segundo plano da história: a rememoração de Cauby. Neste plano, os fatos não seguem uma linearidade, o rememorar implica uma desordem nos fatos que, por vezes, são sequenciais e, por vezes, não.

O dispositivo da rememoração pode dar-se das mais variadas formas; umas delas, usada com frequência pelo narrador, ocorre através da evocação de personagens: “Chang, o china da loja” (AQUINO, 2005, p.13). A partir disso, Cauby narra o dia em que conheceu Lavínia. Os verbos passam para o passado: “*Foi* na loja de Chang. Enquanto *esperava* que ele embalasse os filmes que havia comprado, *distraí* os olhos nas fotos da vitrine” (AQUINO, 2005, p.13, grifo nosso). Curtas descrições são intercaladas ao diálogo, reproduzido pelo uso do discurso direto:

Que rosto maravilhoso, eu disse.
E ouvi uma voz nas minhas costas:
Muito obrigada.
Eu me virei e dei de cara com ela, a mulher do porta-retrato. Os cabelos estavam mais compridos e sorria de um jeito diferente do sorriso da foto. Um rosto com uma luz extraordinária. Cravou em mim um par de olhos cor de lodo de bauxita. Perdi o rebolado. (AQUINO, 2005, p.13)

Mesmo a descrição não é feita por períodos subordinados, o que acelera o ritmo da narrativa. É importante ressaltar que nada implica ao narrador longas descrições nem mesmo reflexões profundas, o que lembra o argumento de Santiago (1989) quando revela a importância da imagem no relatar a experiência. Tudo é ágil, desde a sua relação com Lavínia até as lembranças

mais ermas de sua adolescência. O movimento entre as camadas da memória aceleram o passar dos planos, a ideia de enquadramento reitera-se aqui, uma vez que a sucessão entre os fatos narrados mudam bruscamente, lembrando o movimento da câmera cinematográfica:

Aquele rosto corou um pouco. Só um pouco. Eu pulei várias casas e estendi o cartão para ela.
 Passe qualquer dia no meu estúdio.
 Ela leu e fez a pergunta que ouço há mais de quarenta anos.
 Cauby? Igual ao cantor?
 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. E se alguém me fazia essa pergunta, eu me limitava a responder:
 É.
 Ela me ofereceu a mão.
 Prazer, Lavínia. (AQUINO, 2005, p.16)

O efeito de rapidez na leitura dá-se no discurso através do uso de orações em períodos simples, o que implica em repetições de núcleo verbal, inferindo movimentos e ações. Isso dá a impressão de uma sintaxe fragmentada, pictórica e visual à maneira da técnica cinematográfica, pela justaposição dos planos, implicando em uma sequência de imagens e ações expressas pelos verbos. O narrador representa a ação e seu sentimento através de frases verbais tais como: “Relaxe”, que no trecho é antecipada e seguida por frases curtas, ou “Paguei” e “Valia” (AQUINO, 2005, p.17). A escolha destas frases indica sempre um processo, e por isso expressa uma visão dinâmica do mundo.

Ao longo da narrativa há uma exploração das imagens, em função do narrador ser fotógrafo. Entretanto, as cenas narradas não são estáticas como a fotografia, mas sim implicam em profundo movimento, retomando o aposto clássico do cinema: fotografia em movimento. O peso das relações intermediáticas neste romance pode ser exemplificada por meio da seguinte cena, quando o narrador imagina como seria a sua morte:

Ele afasta as abas do paletó e, num flash que me atordoia, prevejo o que vai acontecer.

Ferido na cabeça, o careca *tombará* para a 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. 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 escolher antes de atirar. O certo que *serei* o primeiro. O flash cessa. (AQUINO, 2005, p.20, grifo nosso)

Neste caso, as ações se aproximam de uma cena cinematográfica, com ícones muito próximos ao cinema policial, como o afastamento do paletó, um atirador de aluguel, a posição dos corpos. O que demonstra a forte influência do narrador da cultura de massa, a ponto de transcrever cenas bastante exploradas pelo cinema comercial que ocupa as telas da televisão brasileira há décadas.

As frases são compostas por no máximo duas orações coordenadas: aditiva a primeira, a segunda, justaposta, as quais são seguidas de orações simples. O núcleo das orações são os verbos no futuro, que indicam a cena que o narrador está imaginando (em itálico), a velocidade da cena dá-se pelo aspecto dos verbos, momentâneos na medida em que o processo é instantâneo e iminente. Aliados às suposições dos verbos no presente, com advérbio de dúvida – talvez –, e a certeza marcada pelo advérbio de tempo – nunca – conferem ao narrador um conhecimento prévio de fatos parecidos com o que narra. Isso gera uma expectativa no leitor, que é interrompida em seguida com o fim do *flash* e a descrição do que realmente acontece: “o homem afastou as abas do paletó apenas para pegar um pedaço de papel”. O *apenas*, advérbio de modo, infere a quebra de expectativa do próprio narrador com o desfecho.

Assim, pode-se perceber que as cenas são fortemente imagéticas, construídas por orações curtas, em períodos justapostos, com núcleos verbais que aceleram a narrativa, tal como a mudança dos fatos narrados entre o presente da enunciação e o passado expresso no enunciado, que acontece com movimentos rápidos, como a mudança de enquadramentos de uma câmara cinematográfica.

É inegável a relevância, em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, da exploração da linguagem em suas potências visuais, com o empenho de extrair o máximo de imagético do signo verbal, chegando ao limite entre palavra e imagem. Isso leva a uma pluralidade de leituras e sentidos, em uma mistura do literário com o midiático, deixando simultâneos os planos verbal e fílmico, o que leva a entender o plano textual como um território híbrido, possibilitando a ambientação do processo da cinematografia: a montagem.

A origem da técnica da montagem é cinematográfica, sendo usada para indicar “a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2000, p.132). Incorporada pelo cinema de entretenimento de Hollywood, propondo continuidade, e decomposta pelo cinema de Sergei Eisenstein, obedecendo ao princípio da descontinuidade, a montagem ultrapassou os limites do cinema e foi incorporada pelas vanguardas artísticas do início do século XX. Para Maria Isaura Rodrigues Pinto, em *Visualidade e montagem nas escrituras de Sérgio Sant’Anna e João Gilberto Noll*, a técnica passou a:

se referir, então [a] uma nova prática literária de articulação de signos, sentenças e/ou sequências narrativas, que produz o efeito de simultaneidade e síntese, tornando condensada a linguagem. A principal estratégia assumida pelas vanguardas para a quebra de antigos moldes discursivos foi a montagem, que adquire poder de choque e de inovação. (PINTO, 2008, p.2)

Entretanto, a partir da década de 1960, com a expansão dos veículos de comunicação de massa, ocorre a banalização da técnica de montagem e, conseqüentemente, a perda de seu caráter revolucionário. Como afirma Pinto, “ela se torna, por meio do mecanismo da repetição, um acontecimento trivial, uma experiência cotidiana constantemente reiterada num mundo cada vez mais cindido, frenético, recortado por estilhaços de imagens.” (PINTO, 2008, p.3).

Segundo Otsuka (2001), podemos acompanhar o progresso do uso da montagem na literatura brasileira a partir de Oswald de Andrade, chegando ao seu ápice na década de 1970, quando normatiza sua participação nas narrativas;

para este crítico, o principal resultado da montagem é a fragmentação da realidade:

No entanto, embora a origem seja anterior, é apenas nos romances da década de 70 que a montagem tornou-se dominante, convertendo-se em procedimento artístico corrente, que corresponde ao sentimento generalizado de desencanto e desorientação, proveniente, em parte, da situação política em que se encontrava o país – sentimento que Ignácio Loyola de Brandão expressou, a propósito da fragmentação em *Zero*, com eloquente concisão: “Eu tinha a sensação de um Brasil despedaçado”. (OTSUKA, 2001, p.30)

Para além desse contexto histórico brasileiro, a montagem na contemporaneidade pode ser entendida como uma proposta interpretativa dada pela forma dos romances atuais, integrando elementos polifônicos e aumentando, assim, a apreensão do visual pelo leitor:

A integração de expedientes múltiplos na polifonia da escritura desdobra o estatuto da recepção: o texto não se oferece apenas à simples leitura, mas também à apreensão visual, já que ganha com a estratégia de hibridização um contorno imagético. Há, portanto, outro mecanismo implicado nessa operação: o texto adaptado à linguagem e às categorias da mídia pode ser encarado, na sua versão “mediatizada”, como um processo tradutório, pois sua construção em linguagem verbal inclui um percurso intersemiótico realizado a partir da intervenção de diferentes linguagens, submetidas a aproveitamentos diversos. (PINTO, 2008, p.3)

Esses recursos discursivos identificados no texto compõe o estilo com que o narrador-protagonista se expressa para acentuar o tempo dos acontecimentos, voltando-se para o presente ou para o passado e acelerando o movimento entre os fatos que são narrados, causando o efeito de sobreposição de planos, consequência do uso quase que soberano das orações justapostas. Consequência também, da forte carga intermediática da narração, que repercute em uma dada organização discursiva como forma de mimetizar outra forma de linguagem, a qual passa pela fotografia do narrador e pelas interpelações da linguagem cinematográfica, que se dá, sobretudo, através da técnica da montagem.

2.5 Narrador onisciente e as marcas de um narrador-protagonista

Na segunda parte do romance, *Carne-viva*, o foco narrativo muda para a terceira pessoa, por meio de um narrador onisciente. Ele conta como a personagem de Ernani encontra Lavínia e relata sumariamente a origem destas personagens. A biografia ficcional de Lavínia confunde-se facilmente com a de muitas meninas reais, vítimas, como ela, da pobreza, da violência sexual, das drogas e da prostituição:

Ernani conhecia o enredo que ouviu, quase um clássico: adolescente incompreendida pela família foge de casa, no interior, e se perde nas ruas da cidade grande. O que deixou Ernani intrigado foi outra coisa: Lavínia parecia muito diferente (AQUINO, 2005, p.97).

O narrador passa a ter onisciência, por vezes parcial, por vezes total. Entretanto, o ponto fulcral dessa parte da narrativa se dá na permanência das marcas do narrador em primeira pessoa, tais como: o uso dos parênteses, o itálico, o uso dos dois pontos e o não uso do travessão para indicar diálogo, bem como o tom narrativo da voz em primeira pessoa:

O que está escrito vai se cumprir, pensou, ao tirar o fone do gancho e ser informado de que *dona* Lavínia o esperava no hall [...].

Lavínia aguardava sentada numa poltrona; quando se levantou, o pastor não pode evitar e teve os olhos atraídos para o relance que mostrou, por um segundo, a calcinha vermelha que ela vestia [...]. Foi ali que o pastor considerou pela primeira vez a existência da carne de Lavínia, e não apenas o espírito.

(Tudo isso pra dizer que ele sentiu um inesperado e insólito começo de ereção). (AQUINO, 2005, p.95)

Nesse trecho, o itálico é usado para acentuar a ironia, em “*dona Lavínia*”, e o uso dos parênteses resume as sensações sentidas por Ernani, não sem um tom sarcástico do narrador. O itálico também é usado pelo narrador em primeira pessoa, aparece no texto para assinalar o uso de palavras estrangeiras, quando títulos de livros são citados, mas, também, quando, por alguma razão, o narrador quer dar ênfase ao que está contando, normalmente acompanhado de um forte tom irônico: “meu deus, como você é pretencioso, Cauby. Quem falou que é você o *forasteiro charmoso*?” (AQUINO, 2005, p.60). Já em trechos como estes, “você está com *muita* pressa? perguntei” (AQUINO, 2005, p.134) ou “em raras ocasiões na vida tive a chance de empregar a palavra *lascivo* com tanta propriedade quanto diante do sorriso que vi aparecer em seu rosto” (AQUINO, 2005, p. 136). Em todos estes casos o itálico é usado para dar ênfase ao sentido das palavras.

O narrador também se utiliza dos dois pontos, para inserir alguma explicação: “ele se entregava com tanto ardor àquilo que acabou por emocioná-la. Provocou uma catarse: Lavínia caiu no choro e o pastor a acolheu num abraço, tocando-a pela segunda vez” (AQUINO, 2005, p.92); ou ainda: “dito de forma mais precisa: era primeira vez que ele permitia essa aproximação” (AQUINO, 2005, p.98). O uso dos dois pontos dá um tom mais objetivo à narração, limitando a períodos simples as explicações do narrador. Da mesma forma, o narrador em primeira pessoa também usa esse recurso para algum esclarecimento, para explicar um fato de sua vida pregressa à chegada à cidade, como sumário, ou como uma observação:

Uma digressão: eu tinha quinze anos quando me apaixonei pela primeira vez – por uma vizinha de apartamento. Marieta, uma artista plástica, quarenta e poucos anos. Foi ela quem me iniciou [...].

Um P.S.: reencontrei Marieta faz alguns anos. Quase setentona, uma anciã de olhos opacos e aguados. Apesar das rugas, o rosto ainda mandava lembranças de alguém que foi bonita em sua época [...]. (AQUINO, 2005, p.39-40)

Outro fator decisivo para a identificação dos traços comuns entre os dois narradores é a organização da narrativa; ambos não usam o marcador de diálogo (travessão), transgredindo a forma tradicional no uso do discurso direto, predominante no texto. Isso pode ser exemplificado nas passagens abaixo: na primeira, temos o narrador protagonista:

Falei que estava planejando ir embora. Lavínia gritou do chuveiro:
 O que você disse?
 Entrei no banheiro e puxei a cortina de plástico. Ela ensaboava o corpo.
 Tô pensando em ir embora daqui.
 Pra onde?
 Não sei ainda. Talvez eu volte pra São Paulo.
 Lavínia passou o sabonete entre as pernas, levantou um monte de espuma. E sonho.
 O que foi, bateu saudade de casa?
 Não posso ficar aqui pra sempre, tenho que dar um jeito na minha vida.
 Ela guiou o jato do chuveirinho para o púbis. Desfez a espuma, não o sonho (AQUINO, 2005, p.133).

E, nesta, temos o narrador em terceira pessoa:

Ernani saiu da cama para juntá-las. Estava agachado quando falou:
 Eu vou morar em São Paulo. Quer ir comigo?
 Lavínia aproximou-se e, por um instante, sua púbis ficou a centímetros do rosto do pastor. E ali também ela estava loira.
 O que vou fazer lá?
 Ernani se ergueu:
 Vai cuidar de mim.
 Que nem eu cuidei agora?
 Você vai ser minha mulher, ele disse. (AQUINO, 2005, p.115)

Ambas são tematicamente muito parecidas, uma vez que nas duas há o anúncio de uma partida; na primeira, de Cauby e na segunda, de Ernani. Em ambas, há uma forte presença de erotismo, com referências ao corpo de Lavínia. Também se percebem traços comuns na estrutura discursiva: período simples, seguido de um diálogo, sem a marcação do travessão, mudando somente a perspectiva do narrador.

É importante ressaltar que também quando a narrativa está em primeira pessoa, há marcas do narrador onisciente, como podemos acompanhar neste trecho:

Durante os anos que viveu com ela, o pastor evitou como pôde essa medida. Tinha medo do inevitável estigma que recai sobre os ex-internos de hospícios. Mas Lavínia não conseguia superar a crise. Parecia piorar a cada dia. Não retornava mais de seu mergulho. Ernani temia que ela afundasse de vez, que se fechasse a porta à suas costas. Que tentasse suicídio. Por isso internou. Tomou a decisão na manhã em que a recolheu, descalça e surtada, na porta da minha casa. (AQUINO, 2005, p.224)

A descrição que o narrador faz dos acontecimentos, do dia da internação de Lavínia, implicam que ele sabe o que Ernani sentia e o que o levou a tomar a decisão, até voltar para a narração em primeira pessoa, marcada pelo pronome possessivo minha.

A mudança das vozes narrativas, de primeira para terceira pessoa, não acarreta mudanças bruscas; como visto, o estilo narrativo das duas vozes é praticamente o mesmo, mantendo os mesmos traços, inclusive na sobreposição de imagens através da justaposição. Esse fato levanta uma séria questão sobre a natureza de quem está, efetivamente, narrando esta história. Essa mudança de perspectiva poderia ser uma estratégia discursiva do narrador-fotógrafo: deixando a subjetividade do narrador em primeira pessoa para adotar uma objetividade, que seria mais bem efetivada na voz em terceira pessoa. Haveria um afastamento do que se narra, mas não de si como narrador. Esse movimento no foco do narrador-fotógrafo leva a uma multiplicidade de perspectivas, implicando na formalização discursiva que se dá, sobremaneira, no movimento de transição entre uma voz em primeira pessoa e outra, em terceira, como se remetesse a uma troca de lentes: enquanto uma é mais subjetiva, outra se propõe objetiva.

Antônio Candido (1987) lembra que, diferentemente do naturalismo, ou mesmo do realismo que antecede ao realismo feroz, este se volta para o uso da primeira pessoa, na tentativa de apagar as distâncias entre o narrado e a matéria

narrada. Isso poderia levar à fundição do ser e do ato, na narrativa em primeira pessoa, mas que não impediria soluções alternativas naquilo que Candido vê como uma espécie de notícia crua do mundo, ressaltando que, sobretudo, a violência dá-se também na forma e não somente na temática.

Considerando-se que as características do realismo feroz influenciam a estética da Geração 90 e, conseqüentemente, no romance, pode-se entender que a falsa mudança entre as vozes narrativas pode implicar nesta violência formal, uma vez que rompe com as expectativas de uma narrativa em primeira pessoa, bem como com a objetividade de um narrador em terceira. O traslado entre estas vozes, assim como entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação, constitui formalmente o impacto proporcionado por esta narrativa, construindo assim um nível complexo e antagônico ao nível da simplicidade sintagmática, responsáveis pela tensão nesse discurso narrativo.

O conceito de ótica, proposto por Maria Lúcia Dal Farra, em *O Narrador ensimesmado*, compreende o quão restrito é ao universo romanesco considerar somente o ponto de vista do narrador, entendendo que ele é uma voz possível dentro de um “acorde de vozes propagadas na ampla abóbada acústica do romance” (DALFARRA, 1978, p.23). A autora afirma ainda que:

Na verdade, aquilo que tem-se considerado ser o ponto de vista do narrador e que, segundo se afirma, filtra o mundo e dá forma e nome às coisas, nada mais é que uma postura visual regulada por uma ogiva maior: aquela que enxerga no defeito ou na amplitude de visão conferida ao narrador a certeza do sucesso dos valores que quer manipular. Assim a ótica do universo nascerá do confronto entre a luz e a sombra, entre o ponto de vista do narrador – que pode percorrer toda a hierarquia das visões, desde a onisciência até o foco mais restrito [...]. A esse conjunto de focos chama-se “ótica”, o lugar de origem da emissão geradora do universo romanesco. (DALFARRA, 1978, p.23-24)

Dal Farra defende a existência de um autor implícito, simbolizado através da imagem de uma garganta de papel, que coordena o mundo narrado, escolhendo um foco narrativo em detrimento do outro, a visão sobre as

personagens, o espaço e o tempo, o que implica em escolhas ideológicas do mundo que vai ser representado. Para tanto, ela afirma que o autor-implícito terá de usar os códigos compatíveis ao seu tempo sociocultural para poder se comunicar com o leitor, podendo assim compartilhar o universo ideológico criado por ele:

Quer queira ou não, o autor-implícito terá de aceitar, para se comunicar com seu leitor, para lhe impor seu universo, um registro codificado pela cultura – e esta é a exigência de toda comunicação linguística. É a partir das restrições estabelecidas pelos códigos romanescos que ele terá de articular sua matéria e seus valores. Do acerto na escolha do código decorrerá a plausibilidade de comunicação da sua obra. (DALFARRA, 1978, p.35)

Assim, é na escolha desses códigos que o autor implícito demonstrará sua *imago mundi*, sendo estes de extrema importância para que a visão de mundo se complete na comunicabilidade. Os códigos explorados no romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* passam pela incorporação da linguagem de outras mídias, como a fotografia e o cinema, com referências à cultura de massa, incorporando o hibridismo de gêneros, como o romance policial e o melodrama que, através da televisão, invadiram o imaginário da geração de escritores da qual Aquino faz parte.

A incorporação dos códigos midiáticos, como o da fotografia, aparece no relato de experiência do narrador fotógrafo, que incorpora à escrita o imagético, quando substitui as longas descrições, a exemplo de como sofre pela perda da mulher amada, por breves descrições das fotografias que faz de si mesmo durante a sua ausência.

Neste sentido, a trama constitui-se de uma relação amorosa, evocando o melodrama, além de assassinatos e de um matador de aluguel, importados do suspense e do enredo policial. Esses recursos são usados pelo autor implícito para atrair o leitor, que é seduzido pela agilidade da sobreposição dos planos e pela criação de uma sequência de imagens que o transportaria à sala de cinema,

fazendo-o sentir-se parte da narrativa quando se projeta como o interlocutor do narrador-fotógrafo.

Com isso, até mesmo a carga melodramática do romance sofre o impacto da imagem, impacto que interpela o leitor a cada mudança de enquadramento do narrador fotógrafo. Isso acontece, por exemplo, na mudança entre os fatos que são privilegiados pelo narrador, ora no plano da pensão e no presente, com uma lente panorâmica retirando-se da narrativa, mas não do narrar; ora no plano da rememoração e no passado e, através do *close*, da aproximação, narra sua experiência. Movimentos que acontecem em uma sequência de imagens, dada pela rapidez decorrente do uso de períodos simples e de orações justapostas. Assim, o relato de experiência deste herói, constitui-se pela incorporação da linguagem fotográfica que, quando colocada em movimento se aproxima do cinema.

A mudança no que se narra na aparente inclusão de elementos do roteiro cinematográfico, porém sem as marcas técnicas que o diferenciariam da linguagem literária, imprime formalmente a assimilação dos códigos para realizar a comunicação com o leitor, podendo refletir no que Schollhammer (2011) chama de “escritas roteirizadas”. É possível, então, concluir que a escrita de Aquino se aproxima do roteiro de cinema, uma vez que nesse tipo de texto há a preocupação de que aquilo que ele escreve seja passível de ser visualizado, aliado à visualidade das cenas, aproxima-se desse tipo de narrativa. Justamente por isso, acreditamos que a possibilidade de exploração máxima do visual do signo verbal é uma forma de interação entre as mídias, criando uma rede, onde há trocas de conteúdo e estrutura, possibilitando novas leituras.

Assim, os recursos usados no romance, como o hibridismo de gêneros e a incorporação da linguagem fotográfica e cinematográfica à linguagem literária são os artifícios aos quais o autor recorre para atrair o leitor contemporâneo, acostumado a uma avalanche de realidade exposta das mais diversas maneiras pelos meios massivos de comunicação, seja pelo sensacionalismo de programas jornalísticos seja pelos *reality shows*.

Esses recursos, amplamente presentes da realidade cotidiana do leitor contemporâneo, servem não apenas para levá-lo a adquirir o livro como mais um produto qualquer, mas também funciona de modo eficiente para enlaçar este leitor, através dos códigos incorporados da cultura de massa, e fazê-lo atentar para uma realidade longínqua, mas tão brutal quanto a que é vista todo dia nos centros urbanos. Uma das contribuições do romance de Aquino, portanto, é mostrar que a violência social está presente para além das grandes cidades e do espaço urbano, atingindo lugares longínquos como o interior da selva paraense.

2.6 De coadjuvante a protagonista: o percurso da violência em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*

A trama do romance de Marçal Aquino é a história de amor entre Cauby e Lavínia, seus encontros e desenlaces. Entretanto a narrativa comporta uma atmosfera violenta, que se dá na imersão de um conflito social capaz de colocar a cidade em estado de guerra civil e que repercute no destino dos protagonistas. Não pelo fato de os mesmos serem determinados pelo meio, como querem os defensores do neonaturalismo, mas por deteriorar os sobreviventes física e psicologicamente: Cauby perde o olho direito, que usava para fotografar, depois de ser apedrejado por fieis que acreditavam ser ele o assassino do pastor. Depois desse episódio, Lavínia, traumatizada, perde a memória e é encontrada por Cauby em um sanatório. Neste contexto a violência figura também como protagonista, uma vez que interfere diretamente no desenrolar da trama.

A violência é, então, parte constitutiva da narrativa, começa de forma quase intuitiva com invocações do narrador protagonista: “Havia eletricidade no ar: a tensão entre os garimpeiros e a mineradora tinha chegado ao auge. Alguma coisa estava para acontecer e eu resolvi esperar para ver.” (AQUINO, 2005, p.25) e chega ao ápice em *Postais de Sodoma à luz do primeiro fogo*, terceira parte do romance quando a cidade é convertida em zona de conflito, anunciado no título

deste fragmento, com referência direta à passagem bíblica do antigo testamento, quando a cidade de Gomorra é destruída por Deus em função da prática de atos imorais, no romance a fúria divina é substituída pela fúria dos homens.

A marca do conflito social entre garimpeiros é explorada pelo narrador de forma que se dá concomitante a sua história com Lavínia. A primeira cena explícita acontece quando Cauby espera por Lavínia, ainda nos seus primeiros encontros e é chamado para fotografar as vítimas de assassinato:

Eu cochilava no sofá, despertei com a campainha. Dois sujeitos. Um deles eu conhecia, um investigador chamado Polozzi. O outro era o delegado, um homem rústico. Foi ele quem falou: Vem com a gente. Traz a máquina. Zonzo de sono, nem tive chance de raciocinar direito. Peguei uma câmera, eles me enfiaram na viatura e rodamos para fora da cidade. Uns quinze quilômetros. Até a beira de um barranco. Os cadáveres estavam jogados num monte de lixo. Três caras. Tinham usado munição pesada neles. Principalmente na cabeça. Um negócio feio. Clica os presuntos aí, o delegado disse. Seis fotos para cada um, entendido? Dê preferência ao rosto, é pra reconhecimento. Olhei para os defuntos. E senti enjoo. Protestei: Porra, cadê o fotógrafo de vocês? O delegado apontou um dos mortos. Um gordo, em quem faltava metade do crânio. Olha ele ali. Tinha que se meter nessa história de garimpeiros? Havia um clima de guerra na cidade. E a mineradora jogava duro com seus adversários. Aquele é o filho dele, o delegado disse. Era do sindicato. Vendo que eu não me mexia, ele bateu no meu ombro. (AQUINO, 2005. p.30)

A naturalidade diante da morte é percebida no comportamento do delegado: “clica os presunto aí, disse o delegado”, bem como a indiferença diante dos responsáveis pelo crime: “tinha que se meter nessa história de garimpeiros?”. A impunidade é anunciada quando a personagem do delegado deixa claro de quem é a “culpa”, não da mineradora por assassinar brutalmente trabalhadores, mas dos próprios trabalhadores por questionarem o poder desta mineradora, mostrando o peso das relações de poder.

O conflito entre a mineradora e os garimpeiros é retratado pelo narrador sob imagens de um gênero cinematográfico, o faroeste. Há referências diretas como neste trecho que o narrador afirma serem “personagens do faroeste encenado naquele lugar”:

Quando passou sob a ponte, o homem em pé na popa me olhou. Era o vigia da embarcação - os garimpeiros haviam incendiado umas das dragas da mineradora uma semana antes. Atravessei a ponte a tempo de vê-lo surgir do outro lado. Ele observava as margens, mantendo um dos braços estendido ao lado do corpo. Segurava uma escopeta. Ovi vozes assim que a draga se afastou. E, logo abaixo da ponte, dois sujeitos se ergueram no meio do capinzal, sujos de lama até a cintura. Um deles, o mais velho, levava uma cartucheira. O outro era um rapazote, quase um menino ainda. Os dois galgaram o barranco aos escorregões. Personagens do faroeste encenado naquele lugar. Lamentei não estar com a câmera. (AQUINO, 2005, p.68-69)

Ou ainda nesta cena:

Era comum trombar com desconhecidos andando a esmo pelo centro, que não faziam nenhuma questão de ocultar que portavam armas. Um estouro de escapamento na rua, e vários deles se viravam na hora com a mão à cintura. Seria até divertido de ver, caso você não estivesse preocupado em correr para buscar um abrigo. (AQUINO, 2005, p.190)

Nas duas cenas, percebe-se o forte apelo visual, com imagens características do gênero cinematográfico. A referência direta ao faroeste implica na assimilação pela linguagem literária de outras linguagens - a cinematográfica - corroborando para a perspectiva crítica que entende a narrativa contemporânea como assimiladora de outras linguagens, sobretudo, as de apelo visual. Colocar o conflito social sob estes signos não diminui seu impacto, mas o leva a ser decodificado sob o apelo de referentes da cultura de massa.

A violência vai se tornando o elemento central da trama conferindo tensão à narrativa, do cenário que cerca o casal protagonista – “Passávamos muito tempo juntos na minha casa. Um refúgio da tormenta (os garimpeiros estavam

tocaiando os funcionários da mineradora)” (AQUINO, 2005, p.51) – e passa a compor um cenário de guerra em meio à selva nos confins do Pará. A evidência da justiça pelas próprias mãos, que leva fiéis a apedrejarem Cauby, da omissão do estado, do poder de matar impunemente, vai dando contornos à narrativa que vão além da história de amor e desvelam um cenário cruel:

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

Este trecho dá a dimensão do conflito entre a mineradora e os garimpeiros, e, sobretudo, a dimensão que a violência toma ao longo do romance. Nessa altura da narrativa não é mais possível separar a história de amor do conflito social representado. Neste ponto, o impacto da forma narrativa, com suas mudanças de plano, de foco narrativo, a rapidez na composição de imagens, se misturam ao impacto do tema da violência, que muda sua posição dentro da trama, tomando proporções catárticas, com consequências capazes de despertar até mesmo o mais disperso dos leitores.

A força da representação da violência despertada pela capacidade expressiva de sua linguagem, na medida em que a literatura permite sua

comunicação, nos leva a uma ressimbolização desta própria violência. No caso do romance, vemos uma cidade deteriorada pelos laços de poder e de exploração, em uma nova Serra Pelada, realidade impossível de não ser invocada, que entrelaçada com a história de amor entre Cauby e Lavínia, através do envolvimento que a trama provoca pela relação amorosa, desperta o que Schollhammer (2013) define como efeito de afetividade no leitor. A partir disso, considera que o alcance da possibilidade afetiva da obra passa pelo impacto, que gera uma transformação sensível em reação a certa situação, coisa ou evento, possibilitando a ressimbolização da violência, o que implicaria um olhar sobre uma realidade incômoda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho foram colocados em evidência alguns traços constitutivos da contemporaneidade, visando a analisar o romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* do escritor Marçal Aquino, a fim de entender quais são suas ligações estéticas com o presente, bem como chegar a uma visão de mundo representada na narrativa.

Parte-se da hipótese de que o romance usufrui de uma temática banal, próxima ao melodrama, através da história de amor entre Cauby e Lavínia, para camuflar uma problemática social, marcada pela disputa de poder do garimpo e pelo abandono do estado em rincões perdidos no interior do Pará, no que se pode chamar de uma nova Serra Pelada. Para tanto, incorpora na sua forma elementos importados de outras linguagens como a fotográfica e a cinematográfica, compondo uma narrativa de forte carga imagética, que busca pelo impacto da brevidade sintática e pela mudança nas perspectivas narrativas reproduzir a velocidade de seu tempo.

No primeiro capítulo buscou-se entender a relação da obra com a contemporaneidade, os traços comuns demarcados pela crítica acadêmica interessada em entender as manifestações estéticas do tempo do agora, como: o reconhecimento da multiplicidade, do hibridismo, da tragicidade, podendo ser expressa através da tematização da violência. A disparidade crítica está na conclusão dos efeitos destes traços na literatura. Enquanto um setor vê a cultura reduzida à mercadoria, uma vez que já não se distingue de bens de consumo, outro aposta em novos valores estéticos capazes de abarcar manifestações tão diversas.

A perspectiva crítica de Pellegrini, Dalcastagnè e Dias sobre a estética do realismo contemporâneo, chamado pela primeira de *realismo feroz* (termo cunhado por Candido) e, pela última, de *neonaturalismo*. Entende que a incorporação dos códigos da cultura de massa serve para tornar esta literatura mais atrativa ao leitor consumidor e manter as estruturas hegemônicas a serviço

do capitalismo, que incorporou também a literatura no seu *hall* de bens de consumo.

Em contrapartida, nomes como Schollammer e Resende entendem a incorporação de outras linguagens à literária e a hibridização de gêneros como um sintoma estético de um fenômeno literário que muda seus códigos para que sua imagem de mundo, a *imago mundi*, nos termos de Compagnon (2010), possa ser decodificada por leitores contemporâneos, formados e imersos em um mundo permeado de intercâmbios intersemióticos. A partir das perspectivas críticas apresentadas buscou-se superar a visão dicotômica de que a incorporação de linguagens da comunicação de massa gera automaticamente um produto, pelo que entende essa incorporação como um artefato estético do autor para comunicar sua visão de mundo.

Um mundo, aliás, permeado por códigos intermediáticos e do qual não há, em princípio, razão para o escritor evadir-se em nome de uma pureza literária que, se no passado fazia sentido, hoje não mais corresponde com as formas de se viver o contemporâneo, em que o verbal é apenas mais uma dentre as formas de comunicação e representação. Longe de ser um rebaixamento da literatura, reconhecer esses intercâmbios intersemióticos seria justamente a principal característica que o realismo possui de representar o mundo.

No romance é possível perceber a potente carga intermediática que o compõe através da exploração da linguagem em suas potências visuais, com o empenho de extrair o máximo de imagético do signo verbal, chegando ao limite entre palavra e imagem, que repercute em uma dada organização discursiva como forma de mimetizar outra forma de linguagem, a qual passa pela fotografia do narrador e pelas interpelações da linguagem cinematográfica, que se dá, sobretudo, através da técnica da montagem.

O impacto da forma narrativa, com suas mudanças de plano, de foco narrativo, a rapidez na composição de imagens, se misturam ao impacto do tema da violência, que muda sua posição dentro da trama, tomando proporções catárticas, com consequências capazes de despertar até mesmo o mais disperso dos leitores.

Foi substancial a este trabalho a proposta de leitura sobre as manifestações contemporâneas analisadas sobre a ótica do “realismo afetivo” feita por Schollammer, quando entende que a prosa contemporânea cria uma relação com o real através da experiência performática da linguagem, gerando efeito estético na leitura e envolve o leitor na realidade da narrativa, através do impacto. A relação de afetividade que a narrativa cria com o leitor não o permite sentir-se confortável diante do reconhecimento da representação exaustiva de uma realidade impossível de ser naturalizada. Para o crítico é através deste impacto que a relação afetiva cria-se, é através dela que o realismo afetivo tenta ressimbolizar a violência, no intuito de colocar em pauta esteticamente uma realidade explorada diariamente, recapacitando a linguagem literária de seu principal intuito – o de criar mundos possíveis.

Outro fator contundente é a representatividade da violência, vista, aqui, sob o viés do poder de ressimbolização, ressaltado por Pereira e Schollammer, promovendo um efeito catártico capaz de reverter em um posicionamento crítico do público leitor – uma vez que a simbolização da violência significa um instrumentário discursivo para tratar dela. E é com esta perspectiva crítica que escolhemos trabalhar a representação da violência no romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, acreditando que ela é capaz de abarcar a complexidade dessa temática dentro da trama, refutando outro viés crítico que considera a exploração da temática como propulsora de mais violência.

No caso do romance a situação narrada mostra ao leitor as condições sociais já escassas de racionalidade, na qual a corrida pelo ouro coloca uma cidade em estado de guerra e atinge drasticamente a vida dos personagens. Personagens que, por terem cativado o leitor, seja pelos apelos visuais, seja pela temática, fazem-no sofrer o impacto desta violência e, por que não, a partir disso, fazê-lo refletir sobre a realidade que o romance o apresenta, podendo, assim, se tornar uma contundente crítica social. Uma das contribuições do romance de Aquino, portanto, é mostrar que a violência social está presente para além das grandes cidades e do espaço urbano, atingindo lugares longínquos como o interior da Para.

Resgata-se então, os conceitos propostos por Candido no qual entende que a narrativa feroz não deve ser mais julgada pelos padrões do Sublime e da Beleza, mas sim pela Força e pelo Impacto que produzem; disso resultam as tensões que deslocam o sujeito de espaços confortáveis e os colocam diante de questionamentos. E, efetivamente, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* explora o Impacto e a Força para comunicar-se com o leitor.

Ao final entendemos que o romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* cria uma imagem de mundo extremamente visual, através do narrador fotógrafo, capaz de comunicar uma realidade inóspita, apontando para os flagelos de uma sociedade partida entre o poder do capital e um estado incapaz de resolver suas mazelas, evidenciadas pela violência e impunidade.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

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

AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AQUINO, Marçal. No juízo final, espero estar na fila dos escritores. *Livre Opinião* - Ideias em Debate. 26 maio 2014. Entrevista concedida a Jorge Filholini e Vinicius de Andrade. Disponível em: <<http://livreopinioao.com/2014/05/26/marcal-aquino-no-juizo-final-espero-estar-na-fila-dos-escritores/>>. Acesso em: 27 maio 2014.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e o Romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e José Pereira Júnior. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 2010, p.397-428)

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lesklov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221. (Obras escolhidas; vol 1)

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.91-107. (Obras escolhidas; vol 1)

BOSI. Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antônio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antônio. Literatura espelho de América?. *Remate de males*: Revista do Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP. Campinas, Número especial Antonio Candido, p.105-113, 1999.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 20, p. 33-77, 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. Violência, marginalidade e espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Diálogos Latinoamericanos*, Dinamarca, n.11, p.72-82, 2006. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16201105>>. Acesso em: 22 mar. 2014.

DIAS, Ângela Maria. As cenas da crueldade: ficção brasileira contemporânea e experiência urbana. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 26, p. 87-96, 2005.

DORFMAN, Ariel. *Imaginacion y violencia en America*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970.

FARINACCIO, Pascoal. A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.20, p. 3-31, jul./ago. 2002.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. Roteiro, literatura e mercado editorial: o escritor multimídia. *Ciberlegenda: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense*. Rio de Janeiro, v. 17, p.1-15, 2007.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática: 1997.

KOHUT, Karl. Política, violência y literatra. In. Conferencia dada en el Congreso Anual de la Asociación Alemana de Investigación sobre América Latina (ADLAF), celebrado en Hamburgo en 1999 y dedicado a la violencia en América Latina.

KOSSOY, Boris. *Realidade e ficções na trama fotográfica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. In: *Ciberletras - Revista de crítica literária y de cultura*, n.17, jul. 2007.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

- LUKÁCS, Georg. *Narrar e descrever*. In. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno?. In: MORETTI, Franco (Org.) *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.1015-1028.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MOREIRA, Moacyr Godoy. Entrranhas do Brasil. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, nº 12, p.215-217, 2007. Acesso em: 14 set. 2014.
- OLINTO, Heidrun krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.
- OLIVEIRA, Nelson de (Org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp: 2008.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: a persistência de um mundo hostil. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, v. 14, p.11-36, 2009. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/pdf/revista/2009.14-realismo_a_persistencia_de_um_mundo_hostil.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2014.
- PELLEGRINI, Tânia. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. *Revista Estudos de Literatura Contemporânea Brasileira*, Brasília, n.39, p.37-56, jan/jun. 2012.
- PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Marxista*, n. 21, Rio de Janeiro: Editora Revan, p.132-153.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messenger (Org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain.(org.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: Ed.PUC- Rio; Aparecida, SP: Idéias e Letras, 2004.
- PINTO, Maria Isaura Rodrigues. Visualidade e montagem nas escrituras de Sérgio Sant'anna e João Gilberto Noll. *Atas da VI Jornada Nacional de Filologia, Círculo fluminense de estudos filológicos e linguísticos*, Rio de Janeiro: 2008.

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

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Revista Letras: Programa de Pós-graduação em Letras UFSM, Santa Maria*, v. 32, p.23-70, 2007.

RONDELLI, Elizabeth. *Imagens da violência e práticas discursivas*. In: PEREIRA, Carlos Alberto (org.). *Linguagens da violência* Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SANTIAGO, Silviano. *Fechado para balanço*. In: _____. Nas malhas da letra: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. Nas malhas da letra: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SCHOLLHAMMER, Karl Ertik. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Ertik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SOARES, Luiz Eduardo. *Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência*. In: PEREIRA, Carlos Alberto (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985.

TERRON, Joca. *Não há nada lá*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: 1996.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WILLIAMS, Raymond. Realism and the contemporary novel In: *The long revolution*. Ontario: Broadview Press, 2001, p. 300-316.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.