



## **Narrar e ser: a personalidade do narrador de *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios***

### ***Narrating and Being: The Us Narrator's Personality* Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios**

Netanias Mateus de Souza Castro

Instituto Federal do Pará (IFPA), Belém, Pará / Brasil

nmscastro@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-1157-7521>

**Resumo:** A história do romance viu, diante de si, formas diversas de narrar, conforme aponta os escritos de Theodor W. Adorno, por exemplo. Desde narradores impessoais, mantendo a distância segura que lhe confere a narrativa em terceira pessoa até os casos em que o que se narra é algo diretamente relacionado ao próprio narrador. Esse parece ser o caso do romance de Marçal Aquino, *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, que conta o envolvimento amoroso de Cauby e Lavínia a partir do olhar do próprio Cauby. Esse narra de um modo cuja relação de si mesmo com a narrativa fica explícita, tamanha é sua passionalidade em relação às suas vivências e ao ato de narrar. Isso se manifesta tanto na linguagem, em termos de escolhas narrativas, quanto nas ações do narrador-personagem-protagonista que narra e vive aquilo que narra. Suas características mais notáveis são a passionalidade, a capacidade de registrar fotograficamente detalhes da narrativa e o rompimento com técnicas narrativas tradicionais.

**Palavras-chave:** narrador; primeira pessoa; romance brasileiro contemporâneo; *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*.

**Abstract:** The history of the novel saw, before it, different ways of narrating, as pointed out by the writings of Theodor W. Adorno, for example. From impersonal narrators, maintaining the safe distance that the third person narrative gives him until the cases in which what is narrated is something directly related to the narrator himself. This seems to be the case with Marçal Aquino's novel I would receive the worst news from his beautiful lips, which tells of Cauby and Lavínia's loving involvement from the point of view of Cauby himself. He narrates in a way whose relationship with himself and the narrative is explicit, such is his passion for his experiences and the act of narrating. This manifests itself both in language, in terms of narrative choices, and in the actions of the narrator-character-protagonist who narrates and experiences what he narrates. Its most notable characteristics are passionality,

the ability to photographically record details of the narrative and break with traditional narrative techniques.

**Keywords:** narrator; first person; contemporary Brazilian romance; *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*.

Este texto corre para a direção de uma dupla possibilidade, uma vez que procura abordar a configuração que Marçal Aquino dá ao seu narrador em primeira pessoa, é inevitável que se aborde, também, esse narrador enquanto personagem Cauby. Assim, pretende-se pensar a forma narrativa do escritor paulista a partir da ambiguidade que é o seu narrador, ambíguo tanto por mudar de tom narrativo conforme vive experiências no tempo e no espaço, mais especificamente em sua relação com Lavínia, quanto por sua dupla participação na forma do romance, isto é, enquanto narrador e também como personagem.

*Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* se encontra, na linha do tempo do romance brasileiro, situado após diversas possibilidades estéticas dadas ao gênero romance, no que diz respeito ao ato de narrar. Nesse romance, a narração em primeira pessoa traz o narrador para o centro, ou para dentro, da narrativa, uma vez que, não apenas personagem, ele é também o seu protagonista. Cauby conta sua própria história, a partir de certo distanciamento temporal, remetendo-se a um passado que não soa muito distante. Para tanto, recorre à memória, aquela que seria “ a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1994, p. 210). Inclusive, a alusão ao texto de Walter Benjamin sobre o narrador é coerente, uma vez que sua investigação sobre o ato de narrar muito esclarece sobre o romance em questão. O crítico judeu-alemão investiga a gênese desse ente que conta histórias, que está em homens simples que cultivavam o ato de compartilhar suas experiências através das narrativas. Para ele, a arte de narrar fora iniciada por camponeses e marujos (BENJAMIN, 1994, p. 199), justamente o sedentário, que contava suas vivências a partir da ótica de sua localização, e o nômade, que também tirava dessa condição relatos que julgava dignos de se tornarem narrativas. Por sua vez, quem teria aperfeiçoado essa arte, de acordo com Benjamin, foram os “artífices” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Diante disso, uma das constatações que podem ser realizadas, a partir dos postulados do estudioso, é que a arte de narrar está ligada à tradição oral

desde sua gênese. Com mudanças socioeconômicas e históricas, como a invenção da imprensa e o avanço dos meios de comunicação de massa e das formas de se produzir arte – o que é objeto de estudo de Walter Benjamin (2019) em um outro ensaio, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* –, a narrativa, nesses moldes tradicionais, tende a morrer e seu substituto imediato é o romance:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa [...] é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. (BENJAMIN, 2019, p. 201)

Até certo ponto da tradição do gênero romance, estava correto apontar seu distanciamento da tradição oral, no entanto, o romance contemporâneo explora outras possibilidades com a linguagem, diferentes daquelas dos tempos de Walter Benjamin, tendo em vista uma marca que lhe é forte: a heterogeneidade, como se verá logo mais. *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* pode ser um exemplo disso, uma vez que o seu narrador evoca um narratário e, com essa simulação da contação de uma história a um interlocutor, faz com que sua narrativa, embora chegue ao leitor de modo escrito, muitas semelhanças tenham com o oral, tanto em marcas de oralidade na fala do narrador quanto no pacto ficcional que assegura que Cauby está contando sua história para alguém. Além disso, a figura do careca, personagem que conta sua própria história a Cauby, também traz para dentro do romance o valor e, principalmente, o estilo das narrativas orais, sendo ele alguém que já adquiriu muitas experiências de vida e as partilha através de narrativas. Assim, a compreensão da figura do narrador e da própria narrativa como parte do cotidiano das classes populares, e essa é outra ideia que pode ser inferida a partir do que aqui se discute, é importante para a representação verossímil da camada narrativa onde Cauby está localizado e de onde conta sua história: uma pousada, no interior do Pará, onde hóspedes e outras pessoas falam de suas vidas.

Para além dessa camada onde se situa o narrador, tem-se a história de seu envolvimento com Lavínia, esposa do pastor Ernani, que se passa nessa

cidade mineradora do interior do estado do Pará. Cauby conhece Lavínia em uma loja de fotografia e se aproximam, inicialmente, devido ao interesse que ambos nutrem por essa arte. Conta-se, no romance, o desenvolvimento dessa relação amorosa, bem como sua gênese e seus desdobramentos, além de uma digressão considerável para explicar a chegada de Lavínia e do pastor até a cidade que é palco do envolvimento amoroso. Esse espaço insólito, por sua vez, funciona como pano de fundo para os acontecimentos, mas não apenas isso, uma vez que é o cenário ideal para uma narrativa cujo desfecho é tão violento. Nesse sentido, a configuração do espaço opera como possibilitador dos acontecimentos que se desenvolvem na narrativa.

O interlocutor do narrador é o próprio leitor. É a quem lê o romance que Cauby se direciona quando se propõe a contar sobre sua paixão, mas, ao mesmo tempo em que narra, ele é, ainda, o confidente e interlocutor do careca, personagem que também conta as agruras de suas desventuras amorosas. É importante dizer que há várias camadas temporais no romance, em planos narrativos que se alternam: há o tempo em que Cauby, o careca, um menino e dona Jane estão numa pensão, ou seja, o tempo atual à voz do narrador, quando ele se volta para o passado para contar sua estória com Lavínia; existe também o próprio tempo da narrativa, da estória contada no romance, que se constitui um passado, em relação ao momento em que Cauby conta; há, ainda, o tempo da narrativa contada pelo careca, ainda mais pretérita do que a história de Cauby e Lavínia.

Nas escolhas narrativas de Cauby, narrar e viver são dois movimentos muito próximos, considerando sua necessidade de, ao mesmo tempo, ser narrador e protagonista. O narrador em primeira pessoa tomará o protagonismo da narrativa como personagem e como narrador e tem a característica de trazer consigo um modo de narrar distinto dos padrões clássicos, fazendo jus à posição de *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* na narrativa contemporânea. Beatriz Resende discute a literatura contemporânea trazendo diversas características da produção literária dos últimos anos e, nesse sentido, auxilia na compreensão do romance em questão. Dentre alguns caracteres que se nota no romance de Marçal Aquino estão: a abertura a vozes, durante muito tempo silenciadas, por serem periféricas; a fusão entre o erudito e o popular; a violência e a multiplicidade. Sobre esse último ponto, a autora assinala: “Multiplicidade é a heterogeneidade em convívio, não excludente. Esta característica se

revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor” (RESENDE, 2008, p. 18).

Tendo em vista isso, a heterogeneidade que há na própria voz narrativa, ao mudar de posição de acordo com o que pretende narrar; os diferentes planos, que criam um jogo onde se alternam tempo e espaço; e o tom da voz do narrador que muda ao final, quando também muda a sua relação com Lavínia, são elementos que podem ser tidos como marcas visíveis da produção literária contemporânea, unindo-se aos outros caracteres já mencionados, como se verá.

Sem uma preocupação primeira com a ambientação, no sentido naturalista, o narrador inicia seu discurso narrativo colocando lado a lado a sua própria morte e a mulher, que ainda não é nomeada: “Às vezes, como num sonho, vejo o dia da minha morte. É uma coisa meio espírita, um flash. E, embora a mulher não apareça, sei que é por causa dela que estão me matando” (AQUINO, 2005, p. 11). Mais do que isso, dirá: “E tenho tempo de saber que não me deixa infeliz o desfecho da nossa história. Terá valido a pena” (AQUINO, 2005, p. 11).

Iniciar o romance com essa opção narrativa é abdicar dos modelos mais clássicos de narrar e, ao mesmo tempo, marcar traços da configuração do narrador, assumindo a passionalidade que aqui se defende haver nele. Ao lidar com a possibilidade de morrer, sem nenhum traço de infelicidade ou lamento pelo ocorrido, se a motivação de sua morte for a mulher, o narrador assume esse caráter de homem movido pelos sentimentos e, ao explicitar isso logo nas primeiras páginas, atesta que está dando início a uma narração pessoalizada e sem pudores.

Com isso, a liberdade narrativa de *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* se torna evidente, Cauby está à vontade na narrativa: “não tenho por que sentir medo agora. Sou um homem sem medo, o que é bem raro aqui neste lugar” (AQUINO, 2005, p. 22). Sua voz é passional e detona toda a força disso quando fala de Lavínia, a mulher a quem se refere nas primeiras páginas, mas, no momento em que os objetos são outros, o narrador é sereno, fotográfico, examina detalhes, sem que caia, contudo, nos modelos naturalistas:

Hoje, a Lua está transitando por sua casa astrológica favorita. Câncer. Uma criança nascida neste dia terá personalidade calma e cordata. Gente boa, portanto. Sofrerá num lugar como este. Sopra uma brisa vinda do rio e a noite está silenciosa e com um cheiro de dama-da-noite tão intensa que chega a ser enjoativo. Faz calor ainda. À tarde, vi pássaros voando rumo ao norte. Não demora e teremos frio. Menos aqui, claro. O homem que sai na varanda da pensão é calmo e barrigudo, e usa camiseta, bermuda listrada e chinelos. (AQUINO, 2005, p. 11)

Divagar pela astrologia, pelo tempo, pelo espaço e pelas pessoas que compõem a cena, dentro de uma ambiência relativamente pequena, demonstra um narrador espacialmente situado e familiarizado com o seu universo. Trata-se de um narrador onisciente, em primeira pessoa, carregando consigo o domínio da narrativa que pretende empreender, não tem pressa de contar sua história. Muito explora o presente antes de iniciar sua retrospectiva, transita pelo espaço dessa atualidade, vê o seu redor, elege possíveis interlocutores (o careca, o menino, dona Jane), mas escolhe o leitor para tal, que será, até o fim, cúmplice do pecado mortal de Cauby, de sua confiança cujo produto final é o romance.

Esse início de narrativa, conforme já dito, ocorre no presente do narrador, quando ainda não começou a contar sua história passada com Lavínia, embora haja alusões a essa mulher. Nesse espaço, ele continua atento, examinando lentamente o que está à sua volta: o garoto da vizinhança que senta nos degraus durante as noites e sua caracterização, tanto considerando elementos externos, como suas roupas pobres, mas limpas, quanto aspectos relacionados à sua personalidade, como o olhar que expressa “uma certa confiança em estar no mundo” (AQUINO, 2005, p. 12); a aparição de dona Jane, a dona da pensão, com uma garrafa de café e até mesmo o sabor que habitualmente há nele; a previsão do tempo empreendida pelo careca, sua ocupação de leitor de jornal naquele exato momento; o olhar para o jornal, que o leva a uma manchete a respeito da movimentação econômica da cidade distante dos grandes centros, baseada na mineração; a continuação da movimentação de dona Jane, bem como seu diálogo com o careca.

Não satisfeito com essa ambientação do lugar de onde parte a sua fala, o narrador adentra à intimidade das personagens, mais especificamente de dona Jane, faz digressões em relação à cena, mas não ainda para penetrar

na história principal do romance, relatando um envolvimento amoroso da personagem e o pedido da sua anfitriã para que ele a fotografe. É fato que o narrador percorre cada detalhe do lugar, numa atenção de quem espera que algo ocorra:

O homem surge de repente na escada, vindo do beco. Não o conheço, nunca o vi antes por aqui. [...]

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

Ferido na cabeça, o careca tombará para a frente e o impacto do 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. (AQUINO, 2005, p. 20-21)

A despeito da aparente serenidade do narrador em relação ao seu presente, a penetração do leitor na narrativa e, mais precisamente, no desfecho dela, dará conta de que a passagem acima alude a um trauma, a uma experiência que, inclusive, define a estadia do narrador-personagem na pensão de dona Jane. Cauby será espancado até quase morrer, acusado injustamente pelo assassinato do marido de Lavínia, e a cena em que a entrada de um homem desconhecido acontece na pousada o faz supor que, mais uma vez, estará diante da morte. Mesmo assim, esse ‘estar tranquilo’ do narrador não mostra sofrer abalos, inclusive porque, desde o início, sabe-se que a ideia de morte não o aflige.

Será, inclusive, por ter quase morrido que Cauby diz, nesse início, ter alguma dívida com dona Jane, sem, contudo, oferecer pistas da razão dessa dívida. É um narrador que não se preocupa em se explicar, preencher as lacunas da narrativa, esclarecer as ambiguidades ou responder às dúvidas que, porventura, ressoem. Isso aponta para outra característica importante que ele apresenta, isto é, a não linearidade, quando se trata de percorrer as diversas camadas e possibilidades que *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* apresenta, em termos de tempo e espaço. Um exemplo disso ocorre quando, entre a descrição do espaço da pousada onde Cauby está com o careca, o menino e dona Jane, e a chegada do homem que o fez imaginar a cena de um crime, inicia-se sua história com Lavínia.

Isso acontece também quando, ao pensar sobre o amor do passado de dona Jane e de sua frustração diante dele, marcada pelo ato que a mulher

tem de esconder a tatuagem com o nome do homem que fora embora, o narrador se lembra do proprietário da loja de fotografia onde conhecera Lavínia, Chang, que dizia: “o segredo [...] não é descobrir o que as pessoas escondem, e sim entender o que elas mostram” (AQUINO, 2005, p. 13). E, por sua vez, “pensar no China faz com que eu me lembre da mulher” (AQUINO, 2005, p. 13). Desse momento em diante, Cauby se dedicará a contar o momento em que conheceu Lavínia, mantendo a mesma atenção aos detalhes e a mesma voz firme de quando iniciou o romance, voz que tanto atesta para a sua presença, que não deixará dúvidas quanto aos fortes traços de autoria deixados na linguagem empregada:

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

Que rosto maravilhoso, eu disse.

E ouvi uma voz às minhas costas:

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

Narrativa clara, imagética, fotográfica. Assim poderia ser dito a respeito de como se conta nesse romance. Estar à vontade na narrativa, explorando os seus elementos espaciais, psicológicos e temporais é marca desse narrador protagonista e, de fato, não é por acaso que o narrador se porta dessa maneira em relação aos objetos à sua volta. Nessas mesmas primeiras linhas de romance, há uma clara referência à sua Pentax, máquina fotográfica que, como ainda não sabe o leitor, é o que sobra da gloriosa trajetória profissional de Cauby como fotógrafo. Assim, todos esses detalhes captados, numa narrativa espacialmente mimética e temporalmente cheia de idas e vindas, são características do narrador fotógrafo – como pode ser chamado a partir dos postulados de Camila Dalcin (2015) – e expressam, em termos de forma artística, o valor que a fotografia tem enquanto conteúdo do romance. A todo tempo, há algo a ser fotografado; é a arte de fotografar o assunto que une Cauby e Lavínia, que é conhecida por ele, minutos antes do primeiro encontro, em uma foto; será o elemento que norteia o percurso existencial da personagem principal, levando-a até o lugar onde está.

Terry Eagleton (2011), em seu *Marxismo e crítica literária*, onde elenca elementos para uma crítica marxista da literatura, separa uma parte de sua exposição para explorar as relações entre forma e conteúdo. Para o crítico inglês, esses dois componentes da obra artística possuem relação próxima e exercem função importante dentro do texto literário, sendo que, para ele, o conteúdo determinaria a forma: “As formas são determinadas historicamente pelo tipo de ‘conteúdo’ [...] elas são alteradas, transformadas, demolidas e revolucionadas à medida que o conteúdo muda” (EAGLETON, 2011, p. 46). Por esse viés, dado conteúdo teria maior ou menor adequação a certa forma artística ou, até mesmo, alguns conteúdos podem ser viáveis ou inviáveis para determinados padrões estético-formais. No caso do romance de Marçal Aquino, a coerência entre forma e conteúdo é perceptível. Assim como é fotógrafo a personagem, é fotógrafo também o narrador ao captar detalhes e projetar como imagens para o leitor. A fotografia está presente, para Cauby, no narrar, o que fica visível através da opção de contar a sua vida a partir de determinado estilo narrativo, e no viver.

Portanto, não seria de admirar que forma e conteúdo se encontrassem justamente nesse ponto; que o narrador que fotografa como personagem fosse também o fotógrafo a captar as realidades, os ângulos, os objetos ao seu redor. A pensão e os que lá vivem são os primeiros objetos de um narrador fotógrafo, que identifica no ambiente os detalhes propícios para a sua exposição em forma de romance. Com isso, Cauby é um narrador que, além de narrar, comenta. Ao conhecer Lavínia no retrato e detectar as singularidades de suas feições, de seu rosto feliz, espanta-se que assim só tenha visto mulheres diante de gatos e crianças. Sua fotografia está para além de captar o objeto, ela interfere nele. Como narrador, atua sobre o conteúdo que narra, faz considerações, esboça sua leitura.

Todavia, a despeito de ser um narrador ativo, no sentido de se posicionar sobre o seu objeto, ele está longe de ser autoritário. O objeto, como se vê, aparece forte na voz de quem narra, é descrito com minúcia, seja ele uma delimitação espacial, seja uma personagem. Essas, inclusive, desfrutam de protagonismo no decorrer da ação, como fica marcado no uso do discurso direto, sem a presença dos recursos gráficos que, tradicionalmente, o marcam, isto é, aspas ou travessão. Ao optar por registrar as falas das personagens, e permitir que essas adentrem à superfície textual e ao primeiro plano do discurso livremente, o narrador demonstra sua capacidade de sair

do centro da narrativa, a despeito de sua capacidade de ação. Portanto, o narrador fotográfico de Marçal Aquino é crítico em relação ao seu olhar para aquilo que é narrado, sem, contudo, enrijecer hierarquicamente a narrativa.

Em “A posição do narrador no romance contemporâneo”, Theodor W. Adorno propõe reflexões a respeito das possíveis abordagens de narrador que o gênero romance tornou conhecidas, desde *Dom Quixote* até as obras que lhes são contemporâneas. No ensaio, que integra o volume *Notas de Literatura I*, Adorno faz um panorama e aborda criticamente a posição do narrador no gênero romance, partindo tanto da ideia de Walter Benjamin, de que “não se pode mais narrar” (ADORNO, 2003, p. 55), embora afirme que o “o gênero romance exige narração” (ADORNO, 2003, p. 55), quanto daquela defendida por Hegel, prosseguido por Lukács (1999) em “O romance como epopeia burguesa”: “O romance foi a forma literária específica da era burguesa” (ADORNO, 2003, p. 55). Pressupondo essas questões, Adorno discute que o romance tradicional, cuja expressão de autenticidade ele encontra em Flaubert, traz consigo uma forma narrativa que lembra o palco italiano, que abre suas cortinas diante do espectador distanciado e imóvel. Nesse sentido, cabe ao narrador expor ao leitor uma história bastante comprometida com o empirismo, com a pretensa representação mimética do real. Por outro lado, “nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador” (ADORNO, 2003, p. 60). Essa “distância estética” (ADORNO, 2003, p. 60), que, no romance tradicional, mostrava-se fixa, é modificada em obras como a de Proust. Aqui, essa distância, diante de suas variações, é comparada por Adorno à câmera do cinema, sendo que “o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61).

Desse modo, o autor chama a atenção, para fins desta proposta, que o narrador tenha sofrido uma crise em seus formatos mais tradicionais, através de propostas narrativas que vão “contra a forma do relato” (ADORNO, 2003, p. 58). Uma vez que os artefatos midiáticos se reinventaram, com a criação de novas mídias, como o cinema e a fotografia, o gênero romance necessita de algo para além de contar uma história. Urge, portanto, a necessidade de novos modos de narrar, transcendendo o relato por si mesmo, que culmina na incorporação de elementos da indústria cultural, o que também explica a presença de um narrador fotógrafo, que apela aos elementos descritivos, mas

que, além disso, aproxima e distancia, muda de ângulo, ensaia possibilidades diferentes de captação da cena, da luz.

Adorno (2003, p. 61) lembra que a distância estética que havia fixamente, no romance tradicional, entre narrador e leitor agora “varia como as posições da câmera no cinema”. É assim que ocorre quando o narrador de Marçal Aquino muda os planos da ação, do espaço e do tempo, embora o seu estilo esteja muito distante de um Proust. Cauby aproxima ou distancia o leitor em diferentes níveis, a depender se está contando sua paixão com e por Lavínia, se está falando da trajetória de sua amante ou se está evidenciando os casos de amor de seus colegas de pousada; se está nesse ou em outros espaços; se está no presente ou nos diversos graus passados que envolvem a camada temporal da narrativa.

Esse narrador se aproxima do “narrador-protagonista”, apontado por Norman Friedman (2002, p. 176) como aquela configuração narrativa marcada pela “transferência da responsabilidade narrativa [...] para um dos personagens principais, que conta a estória na terceira pessoa”. Para o autor, esse narrador está “quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Isso é uma possibilidade viável para explicar por que os sentimentos do narrador são tão caros nesse livro, quando está contando a sua história com Lavínia. No entanto, o ponto de vista no romance muda conforme a camada de espaço-tempo em que Cauby se encontra. Quando está, por exemplo, na pensão de dona Jane, ouvindo as histórias do careca, Cauby tem traços do “narrador-testemunha” (FRIEDMAN, 2002, p. 177) ou, ao contar, na segunda parte, a história de Lavínia, aproxima-se do “onisciente intruso” (FRIEDMAN, 2002, p. 172). De todo modo, é perceptível que a heterogeneidade desse narrador acompanha a igual multiplicidade que apresentam outros elementos da linguagem narrativa, como tempo, espaço, enredo e personagem.

A relação do narrador com o tempo se apresenta com versatilidade. Como dito, mas não explorado ainda, Cauby arregimenta diferentes camadas de tempo de modo mais amplo e também numa esfera mais específica. No primeiro caso, tem-se uma regressão na segunda parte do livro, onde ele se retira e um narrador em terceira pessoa explora a trajetória da vida de Lavínia, relatando, inicialmente, a infância e a adolescência, quando ela vive com a mãe, os irmãos e o padrasto, num estado de vulnerabilidade social

e psicológica, convivendo com toda sorte de violência e abusos. Narra-se, ainda, sua entrada para a prostituição, condição em que conhece o pastor Ernani, cuja história é brevemente explanada, seguindo-se a união entre as personagens, que culmina em suas vindas para o interior do Pará. Após essa parte, volta-se a narrar o envolvimento entre os protagonistas do romance, caminhando para o desenvolvimento dessa relação e para o desfecho aberto que a narrativa apresenta.

No segundo caso, mais estrito, o tempo transita, durante todo o romance, entre a narrativa contada por Cauby, no passado, e a sua vivência no presente, quando vive na pousada de dona Jane. A passagem de uma camada temporal à outra se dá sem qualquer prévia ao leitor e ocorre com frequência e naturalidade: “Dona Jane é diferente: ela ainda não entregou os pontos [...] O menino tem todas as chances. Mas precisará ir embora. Eu? Sou um caso perdido. Lavínia levantou-se da cama e recolheu do chão a calcinha e o sutiã” (AQUINO, 2005, p. 49). Essa é mais uma constatação do domínio que o narrador tem da própria narrativa – refiro-me a “domínio” no sentido de estar à vontade na história, de contá-la com fluência –, a despeito de ter aflorado seus mais diversos sentimentos e, por muitas vezes, narrar de modo passional. Cauby não parece interessado, mais uma vez, em linearidade, em ser coerente com a passagem cronológica do tempo nem com a relação causa e consequência.

Anatol Rosenfeld, ao refletir sobre o romance na contemporaneidade, toca nas questões referentes ao tempo e espaço: “espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas” (ROSENFELD, 1969, p. 81). Essas categorias – tempo e espaço – são analisadas por Bakhtin em *Teoria do romance II*: as formas do tempo e do cronotopo. O estudioso vê tempo e espaço no romance como elementos que se colocam conjuntamente em sua forma de atuar na organização formal dessas obras, perspectiva que se explicita já na própria formação da palavra cronotopo (crono= tempo; topo= espaço/lugar), bem como nas palavras do próprio autor: “Chamaremos de *cronotopo* (que significa ‘tempo-espaço’) a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (BAKHTIN, 2018, p. 11). Tal ideia é trazida para os estudos literários a partir da formulação do conceito por Albert Einstein, mas adaptada pelo teórico russo: “não importa

o seu sentido específico na teoria da relatividade, transferimos daí para cá – para o campo dos estudos da literatura – quase como uma metáfora (quase, mas não inteiramente)” (BAKHTIN, 2018, p. 11), adaptada aos estudos literários como uma categoria que compreende forma e conteúdo. Na obra literária aqui analisada, se manifesta aquilo que Bakhtin já defendia a respeito da relação entre tempo e espaço no romance: “ocorre a fusão do tempo e do espaço num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história” (BAKHTIN, 2018, p. 12). Isso porque essas são categorias fundamentais em *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, posto que as camadas temporais e espaciais, como se viu, se alternam de modo constante e agregam consigo significações variadas para a cena, “um lugar coletivo, espécie de matriz espaço-temporal de onde várias histórias se contam ou se escrevem”, como diz Amorim (2006, p. 115) ao discutir o conceito bakhtiniano. Por esse viés, as categorias de espaço e tempo, no romance contemporâneo, perdem o compromisso com a representação mimética da realidade e, em consequência, com a linearidade e com os modelos mais tradicionais que marcaram suas representações. *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* parece representar bem esse entendimento, tendo em vista a sua configuração espaço-temporal, que é um dos maiores atrativos do romance.

Como se não bastassem as diferentes realidades transitando no romance, nas idas e vindas espaço-temporais, o narrador também faz digressões em direção a reflexões filosóficas. Para isso, cria um filósofo fictício, o professor Benjamim Schiamberg, que, com seu livro *O que vemos no mundo*, sustenta as teses do próprio narrador a respeito do amor: “Outros [homens], diz Schiamberg, apesar de resistirem com diferentes graus de esforço, acabam por ceder às tentações. São o que ele chama de ‘homens de sangue quente’” (AQUINO, 2005, p. 14). Para além de demonstrações de erudição do narrador (o que ocorre diversas vezes, como quando cita Nietzsche, música clássica ou quando diz a Lavínia que já leu todos os livros que constam em sua estante), quase sempre, Schiamberg é convocado para justificar as ações amorosas de Cauby ou até mesmo do careca. Essa primeira aparição do filósofo coincide com o encontro dos amantes principais de Marçal Aquino, sem que as referências sejam econômicas:

De acordo com o professor Schiamberg (*op. cit.*), não é possível determinar o momento exato em que uma pessoa se apaixona. Se fosse, ele afirma, bastaria um termômetro para confirmar sua teoria de que, nesse instante, a temperatura corporal se eleva vários graus. Uma febre, uma sequele divina. Schiamberg diz mais: ao se apaixonar, um “homem de sangue quente” experimenta o desamparo de sentir-se vulnerável. Ele não caçou; foi caçado. (AQUINO, 2005, p. 15)

Ao surgir Lavínia – e também as citações do filósofo do amor –, a passionalidade do narrador se apresenta na narrativa. A voz pacífica, que transita pela pensão de dona Jane, que dá espaço às narrativas do careca, que supõe um destino para o menino e que examina lentamente esses elementos, descreve Lavínia e conta sua relação com ela com certa visceralidade. Sua paixão o expõe à devoção, a algum tipo de fanatismo pela mulher amada, em que materializa abstrações como a beleza: “E eu, no que acreditava? Dificil dizer. Talvez na beleza, a única coisa que me pôs de joelhos no mundo. À minha maneira, eu seguia nesse tipo de religião” (AQUINO, 2005, p. 23). Adentrar ao universo de Lavínia, personagem que apresenta personalidades múltiplas e divergentes, proporciona a Cauby sair de sua inércia amorosa, mas também mudar o tom da narrativa, em relação ao modo que conta a história quando o leitor ainda não conhece Lavínia.

Quando o careca confia a não se arrepende de seu amor platônico, vivido no passado e contado numa das camadas espaço-temporais do romance, Cauby confia ao leitor: “Penso, mas não falo: Eu também” (AQUINO, 2005, p. 41). A entrega a Lavínia foi de tal modo que o narrador confessa: “Parei de trabalhar, virei um velho hippie. Ainda tinha dinheiro para aguentar por uns tempos [...] Eu não sabia o quanto duraria, nem que tamanho tinha. Sabia apenas que era grande, muito grande. [...] Deixei de fotografar qualquer coisa que não fosse Lavínia” (AQUINO, 2005, p. 41-42). Sua paixão se transforma numa interessante obsessão que, mesmo estando no passado da voz narrativa, não se perde quando o narrador explora seu envolvimento com a mulher.

Não satisfeito com o fato audacioso e costumeiro de receber Lavínia em sua casa, Cauby, em uma atitude cujo lado passional se explicita, busca explorar a vida de sua amante, vai à procura de seu marido para conhecê-lo: “O pastor Ernani cantava de olhos fechados. Era alto, forte, volumoso. Caiam bem nele o terno e a grava escuros. [...] Um sessentão charmoso e

conservado. Sua voz vigorosa se destacava das demais [...] Às vezes eu pensava nele quando tirava a roupa de Lavínia” (AQUINO, 2005, p. 54-55). Tais sinais de paixão obsessiva surgem e se avultam com o desenvolvimento da trama. Lavínia é misteriosa e seu sumiço leva o narrador-personagem-protagonista à completa instabilidade: “Na segunda semana, comecei a telefonar. Ninguém atendia ou eu desligava assim que ouvia a voz possante do pastor, voz de quem só empregava maiúsculas para falar” (AQUINO, 2005, p. 66). Após esses atos de desespero, confessa: “Gastei tempo reconstruindo os detalhes de nosso último encontro, procurando uma pista, o início de uma ruptura. [...] A única coisa anormal era minha vida sem ela” (AQUINO, 2005, p. 67). Como se não bastasse, a terceira semana de ausência leva Cauby à igreja de Ernani e, não satisfeito por não encontrar Lavínia, segue o homem até sua casa, abandonando qualquer pudor no agir. O reaparecimento de Lavínia comprova que a passionalidade não é uma exclusividade da ausência: “Sentir de novo seu cheiro me inundou de um tipo de felicidade que poucas vezes experimentei na vida. Naquele instante, eu soube: seria capaz de qualquer coisa para ficar com aquela mulher” (AQUINO, 2005, p. 71).

Sob esse estado, o narrador conclui a primeira parte do romance e muda completamente de tom na segunda, quando a narração surge em terceira pessoa e assim permanece até a conclusão dessa parte, com o retorno da primeira pessoa a partir da terceira. Ainda na segunda, parece entrar em cena outro narrador, com linguagem e perspectivas diferentes. Reduz o tom erótico da linguagem, que, muitas vezes, utiliza nas outras partes do romance, mesmo tendo oportunidades para usá-lo, como nas descrições do início do envolvimento do pastor Ernani e Lavínia:

Depois da primeira noite em que fizeram amor, não se largaram mais. Ernani ainda continuou por mais dois meses na cidade e comandou com vigor a conclusão das obras do templo [...] À noite, voltava para o hotel, para os braços e pernas de Lavínia, que o fez redescobrir os esplendores da carne. Redescobrir, não: *descobrir*. A felação, por exemplo [...] Lavínia fê-lo uivar, acordou sua libido aos berros. Lambuzou-o com substâncias diversas, algumas comestíveis. Lambeu-o em recantos nunca antes visitados. Inventou jogos que excitavam a imaginação do pastor e posições em que ele se surpreendia com os ângulos que seu corpo assumia sem dor. Cumulou-o de carinhos e atenções. E, sobretudo, fodeu com uma intensidade desesperada. (AQUINO, 2005, p. 104)

Há de se notar, certamente, que não se trata da descrição de um ato sexual idealizado e com pudores, mas de um viúvo e de uma prostituta, num romance contemporâneo. Com isso, não se pode esperar uma linguagem completamente engessada e acanhada. Por outro lado, também está longe de carregar consigo o erotismo das descrições de intimidade entre Lavínia e Cauby, como a que se nota a seguir:

[...] aparecia para me visitar usando roupas provocantes, um dedo de pintura e muita lascívia. Trepava de um jeito atrevido, como se estivesse punindo a outra, a Lavínia mansa, assustada com o mundo. Embora parecesse um jogo, descobri que era intenso demais para ser um jogo. Uma pista: Lavínia entrava na minha casa e me agarrava antes mesmo que eu fechasse a porta. Fodia me olhando no rosto, com olhos de cadela no cio. (AQUINO, 2005, p. 46)

Na descrição do ato sexual com Ernani, o uso do termo “felação” é um indício de que o narrador usa “fodeu”, quiçá, por se sentir na obrigação de não deixar a cena com muito pudor. Isso aponta para a mudança de tom na narrativa. Mas é possível que o mais interessante na cena seja o fato dela se realizar de modo mais próximo à perspectiva de Ernani, ou seja, o leitor vê apenas o que surge a partir do olhar dele, sem haver uma atenção do narrador para Lavínia, como se ela estivesse invisível, talvez por não querer mostrá-la ou por, de fato, pretender, nessa construção, mostrar o deslumbramento do pastor diante da mulher.

Nas relações sexuais com Cauby, por outro lado, o centro da cena costuma ser Lavínia, que está diante de um narrador apaixonado e obsessivo:

Ela me beijou, esfregando com força os lábios nos meus, e deslocou o braço entre nossos corpos para me apalpar por dentro do calção. Um dos defeitos da Lavínia-Shirley era a impaciência. Ela se ergueu e ficou de joelhos na rede [...] E sorria com cara de travessa no momento em que escorregou a alça do sutiã pelo ombro. Expôs um seio pálido na tarde, mais claro que o resto da pele bronzeada. (AQUINO, 2005, p. 154)

No caso descrito acima, é visível que o objeto da cena não é Cauby, mas Lavínia, assim como na outra citação, que relata o momento em que os dois se encontram. É sempre ela que vem à casa do protagonista, que usa roupas provocantes ou que o olha demonstrando desejo sexual. É ela também

quem o beija, quem toma a iniciativa de procurar o ato mais malicioso. O romance de ambos está longe de ser tranquilo, a intensidade de Lavínia e a obsessão de Cauby os conduzem a duras penas diante da situação adversa, entre sumiços de Lavínia e ameaças de partida de Cauby. Tudo isso tem um desfecho surpreendente, corroborando com todo o suspense e falta de linearidade que tem a narração.

Com a morte do pastor Ernani, assassinado; o quase linchamento de Cauby, acusado injustamente; e o sumiço de Lavínia, que é encontrada em um hospício, onde trata seus transtornos de personalidade sem, sequer, reconhecer Cauby, a relação de ambos toma uma nova configuração e o narrador apaixonado, do auge da paixão, desaparece. Cauby conta a história da pensão onde vive – tempo e espaço onde começa o romance – e de onde acompanha o tratamento de Lavínia. Nesse ponto da narrativa, o narrador-personagem-protagonista assume novas posturas e as camadas de tempo e espaço passam a ser diferentes, tudo se conflui no presente, no Cauby de um amor pacífico, não erotizado.

O amor que predomina em quase todo o romance é o que se entende como *eros*, que remete ao mito grego do mais belo dos deuses e às discussões que, historicamente, foram empreendidas pelas ciências humanas, na tentativa de compreender o amor em suas muitas faces. Nesse sentido, o *eros*, “impõe toda existência a se realizar na ação” (BRANDÃO, 1996, p. 169), além de poder ser concebido também como “princípio de divisão e morte” (BRANDÃO, 1996, p. 169). Assim, estaria longe de ser um amor que suscita a nobreza e a elevação do ser, ligando-se, por um lado, ao desejo fatal de realização e, por outro, ao egoísmo.

Todavia, o final da narrativa caminha em outra direção: a da representação do amor enquanto *philia*. Para Aristóteles (1984, p. 181), esse sentimento está atrelado à amizade: “A amizade perfeita é a dos homens que são bons e afins na virtude, pois esses desejam igualmente bem um ao outro enquanto bons, e são bons em si mesmos”. Após sumir, Lavínia é encontrada num hospício, desprovida de toda figuração sensual e sexual que teve durante o romance. A Cauby resta deixar ou ressignificar essa relação, que finda transformando-se numa espécie de *philia*, sem envolvimento sexual ou erótico, mas como uma virtuosa amizade.

Nesse sentido, tem-se a trajetória de um amor do *eros* à *philia*. Do envolvimento carnal e apaixonado de todo o romance, com descrições de

sexo com apelo erótico, ao amor mais próximo da amizade, de passeios ao ar livre e visitas para conversar. Nesse ponto do romance, o tom do narrador muda, suaviza-se, voltando ao ponto inicial, quando ainda não contou de seu enlace com Lavínia. Nesse movimento narrativo, é possível perceber que forma e conteúdo se articulam na narrativa, de modo que aquilo que é contado muda o *como* é contado. Outro elemento perceptível, muito próximo do primeiro, é que, para este narrador, narrar e ser são ações inseparáveis. Cauby narra as experiências que vive. Por isso, a narrativa muda de tom conforme há mudanças em relação ao que se vive e, também por isso, o narrador passa a figurar em terceira pessoa quando a história a se contar é uma parte da vida de Lavínia quando os protagonistas ainda não se conhecem. Cauby, uma vez que uma parte da narrativa deixa a primeira pessoa, abdica de contar a Lavínia que ele não conheceu. Fica visível, com a leitura do romance e com as ideias aqui discutidas, que, sendo o ato de narrar imbricado ao de ser, para o narrador em questão, suas variações de tom estão coerentes com a própria variação da vida. Quando narra a sua paixão obsessiva por Lavínia, ele assume para si um tom mais passional, que é significativa para a imagem do homem que se torna nesse momento. Por outro lado, quando já vive depois dessa experiência, isto é, está cego de um olho após ser espancado e Lavínia em um lugar para tratar de seus transtornos mentais, o narrador parece mais calmo, explorando o ambiente e as figuras que estão à sua volta.

## Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 95-114.

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

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 44-236. (Coleção Os pensadores).

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1996. v. I.

DALCIN, Camila. *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios: linguagem e forma narrativa*. 2015. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>. Acesso em: 1º jun. 2020.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. *Ensaio Ad hominem, Estudos e edições Ad hominem*, São Paulo, n. 1, tomo 2, p. 87-117, 1999.

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

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

Recebido em: 17 de junho de 2020.  
Aprovado em: 7 de janeiro de 2021.