

# A LINGUAGEM DA VIOLÊNCIA

## NO CONTO “ONZE JANTARES” DE MARÇAL AQUINO

Fábio Marques MENDES<sup>1</sup>

UNESP/IBILCE, São José do Rio Preto/SP

fabinmm@gmail.com

**Resumo:** propomos uma análise literária do conto “Onze Jantares” de autoria de Marçal Aquino e incluído na obra *Famílias terrivelmente felizes* (2003), visando apontar o uso que o autor faz de uma linguagem da violência, seja por meio da articulação de temas e motivos, da constituição do narrador e do foco narrativo, da caracterização das personagens ou da materialidade do texto. No que diz respeito ao conteúdo, notamos na narrativa a articulação do tema da solidão do sujeito, especialmente como artista-escritor, e salientada por intermédio de categorias, tais como o silenciamento, a captação do real via enquadramento material e absorção pelo olhar das personagens, o embaçamento de ambientes e cenas, a desagregação familiar, o enlouquecimento e o envelhecimento. Quanto à materialidade do texto, “Onze jantares” apresenta uma estrutura de proporções desarmônicas e de foco narrativo mais próximo das lentes de uma câmera do que de uma máquina fotográfica, incluindo, inclusive, divagações, digressões e excessos. Assim, a linguagem da violência essa linguagem, atua como transgressão e desconstrução dos lugares-comuns do imaginário literário, social e cultural brasileiro, agindo sorrateiramente nas fissuras dos discursos solidamente construídos.

**Palavras-chaves:** violência; Marçal Aquino; contos.

### Introdução

Propomos uma análise literária do conto “Onze Jantares” de autoria de Marçal Aquino e incluído na obra *Famílias terrivelmente felizes* (2003), visando apontar o uso que o autor faz de uma linguagem da violência, seja por meio da articulação de temas e motivos, da constituição do narrador e do foco narrativo, da caracterização das personagens ou da materialidade do texto.

Por linguagem literária da violência entendemos o texto e o discurso<sup>2</sup> literário incorporados à lógica moderna e ajustados pela imagem da morte e da transgressão, seja de

---

<sup>1</sup> Aluno do curso de Mestrado em Letras, área de pesquisa Perspectivas Teóricas no Estudo da Literatura (PTEL), pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, campus de São José do Rio Preto/SP. Também é bacharel em teologia e em ciências sociais.

<sup>2</sup> Beth Brait (2008, p. 107) frisa que “o discurso é o lugar de manifestações das tensões e conflitos originários do exterior da linguagem, de ordem sócio-ideológica e psicanalítica (...)” e Michel Foucault (2003, p. 7-27) propõe que os discursos são formas articuladas de se conceber e criar realidades e não apenas de descrevê-las, tomando corpo no conjunto das técnicas, das instituições, dos esquemas de comportamento, nos tipos de transmissão e de difusão e até nas formas pedagógicas que, por sua vez, as impõe e as mantêm.

modo predominante ou incidental, físico, psicológico e social, inscrito, por exemplo, em determinadas experiências como a solidão ou o sentimento de desajuste vivido por algumas personagens. 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. Também diz 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. Deste modo, Chauí conclui que a sociedade brasileira, desde a colonização até os dias de hoje, é uma sociedade autoritária.

Segundo Chauí (2000, p. 90-92), dentre os principais traços marcantes da sociedade autoritária brasileira, e frisando apenas aquilo que interessa em nosso trabalho, podemos citar:

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 dispendo 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.

Consideramos, também, na concepção do termo violência sua dimensão simbólica. Segundo Pierre Bourdieu (1998), a “violência simbólica”, presente nos símbolos e signos culturais em geral, diz respeito a uma “doce violência” (PELLEGRINI, 2012, p. 39) não percebida por um trabalho de inculcação da legitimidade dos dominadores sobre os dominados e que garante a permanência da dominação e da reprodução social. Ela age de modo indolor e invisível, interferindo na formação e transformação dos esquemas de percepção e pensamento, nas estruturas mentais e emocionais, ajudando a conformar uma visão de mundo. Ainda para Bourdieu (1998), seja qual for a instância regional – indústria cultura, sistema de ensino, campo religioso, campo artístico, etc. – o processo de simbolização cumpre sua função essencial de legitimar e justificar a unidade do sistema de poder, fornecendo-lhes os estoques necessários à sua expressão. O que estaria em jogo no campo simbólico, em última análise, seria propriamente o poder político.<sup>3</sup>

Nossa preocupação neste trabalho não é com a violência explícita ou devastadora, como exposta, por exemplo, na obra *Feliz ano novo* (1975), de Rubem Fonseca, nem com a “brutalidade monstruosa” (PELLEGRINI, 2008, p. 187) verificada na obra *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins. O tipo de violência exposto nessas produções literárias representa aquele que Alfredo Bosi (1995, p.7-22), em “Situações e forma do conto brasileiro contemporâneo”, denominou de “brutalismo”. Para este pensador, o brutalismo se formou nos anos 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas e renovadas opressões, em um contexto onde a sociedade de consumo é sofisticada e bárbara. A narrativa brutalista foi marca característica de Rubem Fonseca e, em sua esteira, João Antônio, alguns escritos de Luiz Vilela, Sérgio Sant’Anna, Manoel Lobato, Wander Piroli, contistas que escreveram para o Suplemento Literário de Minas Gerais, de

---

<sup>3</sup> Bourdieu (1998) deixa claro em seus estudos sociológicos que os símbolos são usados para legitimar a esfera econômica e as estruturas de poder. Os discursos, os ritos e as doutrinas constituem não apenas modalidades simbólicas de transfiguração da realidade social, mas, sobretudo ordenam, classificam, sistematizam e representam o mundo natural e social. Isto quer dizer que a reelaboração simbólica que um discurso efetiva, no nosso estudo, o literário, é parte integral da realidade social e, por esta razão, tal realidade é também determinada pela própria atividade de simbolização. Uma vez que, para ele, a cultura só existe efetivamente sob a forma de símbolos, de um conjunto de significantes/significados, de onde provém sua eficácia própria, a percepção dessa realidade segunda, propriamente simbólica, que a cultura produz e inculca, parece algo indissociável de sua função política (BOURDIEU, 1998, p. XIII).

Moacyr Scliar e de outros escritores gaúchos ligados à Editora Movimento, além de alguns textos quase-crônicas do seminário carioca *O Pasquim*.

O brutalismo trata de um tipo de representação da violência em que esta é exacerbada pelo discurso, que, tematicamente privilegia o excesso, o desvio moral, a perversão, o crime, a natureza hedionda de certas práticas sociais, ao mesmo tempo em que, do ponto de vista formal, constituem-se como narrativas fragmentárias, nas quais predominam, não raro, uma sintaxe fraturada, períodos curtos, descontinuidade das cenas, ações e circunstâncias, etc.

Estamos interessados, no entanto, no tipo de violência que ocorre silenciosa e sorrateiramente, assim como um cupim que corrói a madeira sem que ninguém perceba, capaz de corromper o conceito moral, político e existencial de felicidade por dentro, conforme expresso na epígrafe de *Famílias terrivelmente felizes*, “Nada corrompe mais do que a felicidade”. É a violência do cupim que aparece em destaque na obra de Marçal Aquino.

O conto “Onze jantares” foi escrito em 1986 e publicado primeiramente em *As fomes de setembro* (1991), e depois em *Famílias terrivelmente felizes* (2003), obras da autoria de Marçal Aquino. A escolha do conto se justifica por expressar o estilo e a característica literária típica do autor, dentre as narrativas selecionadas naquela última obra. É também uma das narrativas que tematizam a solidão do sujeito-escritor, do mesmo modo que “Para provar que o escritor, provocações à parte, está de fato liquidado”, de 1985, e “Inventário”, de 1987, apesar destes contos não serem objetos de nossa reflexão aqui.

Primeiramente faremos um resumo da trajetória literária de Marçal Aquino e a sua contribuição ao novo realismo contemporâneo brasileiro, com a finalidade de localizar o autor e o conto analisado dentro da série literária brasileira. Depois tentaremos compreender como a linguagem literária da violência é entretecida em toda a narrativa de “Onze jantares”, seja na materialidade do texto, transgredindo o conceito tradicional do próprio conto como gênero, ou por meio de imagens da morte que moldam personagens, ambientes e metáforas.

## **1. Marçal Aquino e o novo realismo contemporâneo brasileiro**

Marçal Aquino nasceu em Amparo/SP, em 1958. É jornalista, escritor e roteirista de cinema e televisão. Terminou o curso de jornalismo no ano de 1983, na Pontifícia Universidade Católica de Campinas – PUC Campinas, São Paulo. No ano seguinte, publicou o seu primeiro livro de poemas, de edição independente, tendo por título *A depilação da noiva no dia do casamento*. Mudou-se para a capital paulista em 1985, mesmo ano em que publicou seu livro de poemas *Por bares nunca dantes naufragados*, além de trabalhar até 1990 nos

jornais Gazeta Esportiva, O Estado de S. Paulo e Jornal da Tarde, nas funções de revisor, repórter, redator e subeditor. Em seguida, preferiu trocar o trabalho nas redações pela vida de redator freelancer. No ano de 1990 publica mais um livro de poemas, *Abismos, modo de usar*.

Foi como contista que se iniciou na ficção, com a obra *As fomes de setembro* (1991). Esta obra foi premiada na 5ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira na categoria conto. Além deste, dentre seus livros de contos figuram *Miss Danúbio* (1994), *O amor e outros objetos pontiagudos* (1999), *Faroestes* (2001) e *Famílias Terrivelmente Felizes* (2003). Na categoria de Literatura Infanto-Juvenil publicou quatro livros: *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). No romance, temos *O Invasor* (2002), *Cabeça a Prêmio* (2003) e *Eu Receberia as Piores Notícias de Seus Lindos Lábios* (2005). Também assina o roteiro de significativos filmes da retomada do cinema brasileiro.<sup>4</sup>

Simplicidade nas palavras, o uso de frases curtas, pontuais e diretas, ou seja, textos onde abundam períodos curtos em uma estrutura de narrativas breves, diálogos cortantes, fundados na dinâmica dos pequenos episódios e na economia de meios ao definir um ambiente, uso de cenas rápidas e altamente singularizadas e, não raro, flagradas a partir de uma perspectiva lírica são algumas das marcas estilísticas de Marçal Aquino. Nota-se também o recurso de finais nada convencionais que ocultam sentidos que o leitor em muitas vezes terá de desvendar, prosas de caráter telegráfico e jornalístico revestidos por uma linguagem nua e crua. É fácil reconhecer em seus escritos elementos da literatura policial e principalmente do cinema. A ignorância, o ódio, o sexo, a vingança, o crime e a traição são uma constante em suas narrativas. Considerando que a “nova narrativa”, termo usado por Candido (2006a, p. 259), parece não se importar com a duração do tempo e está no *front* de uma luta contra a pressa e o esquecimento rápido dos dias atuais, entendemos melhor por que Aquino utiliza uma pluralidade de recursos em suas narrativas, dialogando com os textos jornalísticos e

---

<sup>4</sup> Na trajetória de Marçal Aquino percebemos uma ampla participação em produções cinematográficas. Sua parceria com o diretor Beto Brant rendeu diversos filmes, muitos deles sendo adaptações de seus contos ou romances, como é o caso de *Os matadores* (1997), elaborado a partir do conto “Matadores”; *O invasor* (2001); *O amor segundo B. Schianberg* (2009), inspirado no personagem Benjamim Schianberg, do livro *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, e um filme homônimo baseado nesta última obra, produzido em 2012. Essa parceria também resultou na fita *Ação entre amigos* (1998), onde conta-se a história de quatro ex-guerrilheiros que, após os 25 anos do fim do regime militar no Brasil, se reúnem para prestar contas com Correia, o homem que os torturou na década de 1970. Temos, também, filmes como *Crime delicado* (2005), a partir do romance homônimo de Sérgio de Sant’Anna, e *Cão sem dono* (2007), adaptação 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 filme baseia-se no roteiro de um romance homônimo de Lourenço Mutarelli. Um caso peculiar do trânsito entre a obra escrita e o cinema é *O Invasor*. Em 1997, estando a escrita do livro em andamento, Aquino o transforma em roteiro para o longa-metragem lançado em 2001, quando, então, termina o romance e o publica em livro junto com o roteiro do filme, numa edição em que os textos vêm acompanhados de fotos de cenas do filme.

policiais e também com as técnicas cinematográficas, montando, assim, seus textos ao espaço curto de cada dia, por isso o uso do gênero conto na obra aqui analisada.

*Famílias terrivelmente felizes* (2003) é uma coleção de vinte e um contos, extraídos de três obras anteriores, a saber, *As fomes de setembro* (1991), *Miss Danúbio* (1994) e *O decálogo* (2000),<sup>5</sup> e mais quatro contos inéditos. Os contos retirados de outras obras foram selecionados pelo próprio autor, através da escolha deliberada pelo que ele julgou significativo em sua obra, estabelecendo, assim, o que iria permanecer em seu trabalho, em um momento nuclear da sua fase de maturidade. Desta maneira, o livro concentra o projeto literário e estilístico do autor. Nesta obra, vinte e um anos separam o primeiro conto (1981) do último (2002). No que diz respeito à história político-social brasileira, os contos foram escritos em um período de transição, do fim da ditadura militar à abertura e redemocratização da nação. Deste modo, estes contos foram construídos em um hiato, evidenciado, de um lado, pela suspensão das liberdades democráticas e pela censura proposta pelo regime militar, e de outro, pelo fortalecimento da crítica à ditadura sugerida por movimentos de esquerda. Assim, esta coleção de contos, incluindo a narrativa “Onze jantares”, faz eco às transformações literárias e sociais de um Brasil pós-regime militar.

## 2. O gênero conto e a linguagem da violência em “Onze jantares”

Assim como o nome do livro, o título do conto “Onze jantares” sugere o uso da ironia, sabendo que esta sempre objetiva um alvo e é sempre cortante (HUTCHEON, 2000, p.33). “Onze” faz referência às onze partes ou capítulos em que o conto está dividido, estando em proporções desiguais e sinalizadas aqui por um número ímpar. “Jantares”, por sua vez, faz alusão direta ao ato de devorar e ingerir, atitude humana instintiva e agressiva, conforme mostram os estudos realizados por Norbert Elias (2011, p. 119-129).<sup>6</sup> O ritual social da mesa e a violência refinada que a cerca são encetados em um trecho do capítulo 3, quando uma personagem está no espaço de um bar e canta suas músicas diante do público.

É gozado esse pessoal que vem aqui. Todo mundo fica fazendo pose de refinado e bebendo com elegância. Chegam até a aplaudir as músicas de meu

---

<sup>5</sup> *O decálogo* é um livro publicado no ano de 2000, pela Editora Nova Alexandria. Vários autores publicaram contos a partir das leis hebraicas conhecidas como os Dez Mandamentos. Marçal Aquino escreve o último conto do livro, intitulado “Boi”, e de acordo com a lei “não cobiçarás coisa alguma que pertença ao teu próximo”.

<sup>6</sup> Segundo Norbert Elias (2011) os comportamentos são pacificados na modernidade. Os impulsos agressivos se encontram recalçados, refreados, não só por terem tornado incompatíveis com a diferenciação cada vez maior das funções sociais, mas também em função da monopolização da coação física pelo Estado moderno. Deste modo, ocorre o autocontrole, tanto social quanto no nível psíquico individual.

repertório. Lá pelas tantas, quando começam a ficar de pileque, aí acaba a elegância e aparece o lado suburbano de cada um. Começam então as brigas entre casais, discussões em voz alta nas mesas sobre os mais variados temas, de política ao futebol, passando, inevitavelmente, por aquele papo sobre quem deu, quem está dando e até quem vai dar. Isso quando não aparecem aqueles bêbados com dor-de-corno e ficam pedindo para tocar música de fossa. No começo, vem um cara e pergunta se eu conheço uma do Tom Jobim, uma que ele não lembra o nome, chega até a cantarolar um trecho. Mas, no fim da noite, quando todo mundo está meio alto, pedem coisas inacreditáveis. Outro dia, um cara pediu até Benito Di Paula. Pode uma coisa dessas? É dose. Mas não me incomoda. Fico aqui na minha, defendendo uns trocados. E tocando as minhas composições, que esses caras nem ouvem. (AQUINO, 2003, p. 20-21)

Assim, o título faz referência a um real desarmônico, desestruturado e violento, ainda que submetido a um refinamento moderno construído literária e socialmente.

“Onze jantares” narra o estado de solidão de um escritor e músico que adquire o tédio. Sua solidão se dá por conta de sucessivas violências sofridas pela personagem ao longo de seu histórico de vida, tais como o abandono pela família, o não reconhecimento público de seus escritos literários e de suas composições musicais, o processo de envelhecimento como morte processual biológica e os desencontros amorosos, especialmente na relação do escritor com a “mulher vulgar”. A partir disso tudo, a personagem entra num estágio de neurose e de enlouquecimento.

Ainda que a estrutura da história ou do enredo seja linear, sua proposta é fragmentária, trazendo uma ilusão de descontinuidade. As ações das personagens no conto, tanto externas quanto internas, são construídas, no entanto, a partir de dois pontos de vista, ajustados ao foco narrativo de uma câmera, que aparecem de maneira intercalada no decorrer de toda a narrativa: a) pelo uso da primeira pessoa, quando a personagem principal narra a sua história; b) no uso da terceira pessoa, quando o narrador conta a história como um observador.

Quando em primeira pessoa, a voz do narrador identifica-se com a de um romancista em crise, em todas as áreas de sua vida. O escritor se debruça sobre um livro inacabado que teria por título “*Gema, clara, gema*”, metáfora irônica construída pelo narrador para indicar a história da personagem principal, enlaçada por um enredo de vida inacabado e sem razão de ser. Além de escritor, esta personagem se aventura como músico e compositor, outros talentos também incompreendidos pelo grande público – “em seu juízo, o escritor era um indivíduo frio e neurótico, preocupado unicamente consigo mesmo e com seu romance” (AQUINO, 2003 p.28). O conto também possui traços de uma metalinguagem, mas não no sentido do “como” escrever, mas do personagem como escritor (capítulo 4).

Já em terceira pessoa, personagens secundárias julgam as ações do escritor utilizando-se de pontos de vistas valorativos e ideológicos característicos da sociedade brasileira do período do regime militar. O conflito do conto, então, se encerra nas ações do escritor interpretadas por ele mesmo contrastando com as interpretações das personagens secundárias. Enquanto o escritor tenta racionalizar seu comportamento e ajustar sua vida desmantelada e solitária, os outros personagens recorrem a valores positivistas, religiosos e cartesianos para a construção de um julgamento sobre o artista.

A fragmentação contida no conto também pode ser notada na proporção desarmônica entre as onze partes da narrativa, intercalando períodos curtos e períodos longos, parágrafos compostos por uma única linha (capítulo 5) e parágrafos únicos e extensos (capítulos 3, 4 e 7), além da mistura de gêneros como é o caso da listagem (capítulo 6), dos depoimentos policiais (capítulo 8), de trechos da narrativa que fazem referência indireta a um cardápio de restaurante (como no capítulo 6 e em alguns subtítulos, como é o caso de “A tarde, como aperitivo”, “Do cardápio”, “Couvert” e “A tarde, como sobremesa”), em trechos metaficcionais (capítulo 2) e metalinguístico (capítulo 4). Além do mais, o conto inclui divagações, excessos e digressões em sua estrutura. Como exemplo de excesso, temos o capítulo 5, “Do cardápio”: “A sonoplastia desses jantares foi de Vitor Assis Brasil” (AQUINO 2003, p.24).

Ainda que haja na narrativa uma unidade dramática bem clara, ela é constituída pelo uso de dois pontos de vistas e de uma estrutura de proporção desarmônica, inclusive com excessos. Dois pontos precisam ser ressaltados aqui. O primeiro é que a técnica de estruturação deste conto não se assemelha estritamente à técnica fotográfica, mas sim à cinematográfica. O segundo ponto é que os excessos e as digressões encontradas não podem caracterizá-la como um conto ruim, já que não se atém a uma economia global da narrativa, como sugere Moisés (2005, p.41), mas tais elementos têm o seu lugar na proposta estética do conto.

“Onze jantares” apresenta imagens e acontecimentos significativos de modo bem delimitados, no entanto, os pontos de vista múltiplos encetados pelos usos variados da primeira e da terceira pessoa e a sucessão desordenada dos parágrafos e das partes da narrativa, com fortes rupturas na sequência cronológica, parecem dispor a narrativa em cenas cinematográficas.

O narrador de “Onze jantares” maneja sim uma câmera cinematográfica, tanto no que diz respeito ao foco narrativo, quanto à elaboração estrutural da narrativa, incluindo excessos e trabalhando com digressões, mas, ainda que aborde vários ângulos dramáticos, tem como

objetivo frisar uma única unidade, com princípio, meio e fim. Sendo assim, o conto analisado é dramaticamente circunscrito, pois seu núcleo dramático é de fácil percepção para os leitores e difícil de ser perdido no decorrer da leitura. As divagações e digressões não são dispensáveis, como gostaria Moisés (2003, p.52), mas fazem parte do todo, e isto sem comprometer sua estrutura, que por natureza é desarmônica<sup>7</sup>. Já que o assunto proposto por “Onze jantares” é o desajuste contínuo do sujeito, a proporção desarmônica e os pontos de vista múltiplos, e até antagônicos, trazem coerência à sua proposta. A harmonia desta narrativa está em seu descompasso, em suas quebras, rupturas e distanciamentos. Assim, a ironia está proposta na própria materialidade do texto. A violência não aparece apenas como tema no nível do conteúdo, mas organizadora da forma e da estrutura desse conto.

### 3. Imagens da morte em “Onze jantares”

A imagem da morte como um processo contínuo e final é patente em “Onze jantares” a partir de certas categorias que se repetem ao longo da narrativa. Uma delas é o silenciamento, seja no caso de uma relação sexual que não ocorre (capítulo 1) até de palavras não-ditas pelas personagens, como “Ambos vestidos e em silêncio”, “Ela, do quarto, disse alguma coisa que ele não ouviu direito. E continuou olhando pelo vitrô do banheiro sem responder”, “ “Se você vai ficar aí parado sem dizer nada, eu vou embora”, ela falou, sem tirar os olhos do teto”, “e tocando minhas composições que estes caras nem ouvem” e “A mulher continuava parada no mesmo lugar. Imperturbável. Pensei em me dirigir a ela, mesmo sem saber exatamente o que dizer” (AQUINO 2003, p. 17, 18, 21, 29). Há o uso de metáforas que obstruem simbolicamente as gargantas das personagens, “Havia um ‘A’ preso na gargantilha em seu pescoço”, “*Gema, Clara, gema* não é ficção e sim o relato fiel de minha relação com uma moça que trabalhava na Telesp e que morreu afogada num fim de semana em Santos” e “Esse apareceu enforcado no banheiro numa manhã de sábado” (AQUINO 2003, p. 20, 25, 28).

Outro ponto a ser citado é o enquadramento sempre desajustado e deslocado da realidade por meio de desenhos de papel na parede no quarto do hotel, de uma lista de 63 coisas piores do que ser abandonado por uma mulher vulgar e de 13 coisas melhores do que a mulher vulgar, no quadro de Botero e no filme de Buñuel, nos postais recebidos do pai do

---

<sup>7</sup> Relação entre divagação ou digressão e a imagem da morte: “A divagação ou a digressão é uma estratégia para protelar a conclusão, uma multiplicação do tempo no interior da obra, uma fuga permanente; fuga de quê? Da morte, naturalmente, diz em sua introdução ao *Tristram Shandy* o escritor italiano Carlo Levi (...)” (CALVINO 1990, p.59).

escritor que estava no exílio, o romance *Gema, clara, gema*, e “uns livros de pintura com umas figuras horrorosas, todas disformes, arredondadas, gordas. Daquilo ele gostava. Para ela, aquelas pinturas não passavam de retratos mal elaborados de um puteiro decadente” (AQUINO 2003, p.28). Em outros contos do livro, como por exemplo, “Miss Danúbio” ou “Visita” esse enquadramento ocorre por meio de fotografias que acionam as memórias do narrador ou das personagens a fim de cauterizar neles a realidade da tragédia, da perda, do envelhecimento, de uma violência surda, mas sempre presente, que acompanha a vida dos indivíduos e da sociedade.

A desagregação familiar é outro tema recorrente nas narrativas de Aquino, sinalizada em “Onze jantares” pelas condições impostas pelo regime militar, já que o pai do protagonista era um deputado comunista que fora cassado pela AI-5.<sup>8</sup> Este fugiu exilado para Paris e foi morto por lá. Depois desse acontecido, sua mãe e irmã mudaram-se para Curitiba, deixando-o sozinho (AQUINO 2003, p. 25). Há também a referência a um idoso que fora abandonado pela família em um sanatório. Para Meneses (2011, p.67) os conflitos desenrolados no conto tem como motivação central o abandono pela família.

Nota-se como as personagens do conto não interagem entre si. Quando há a possibilidade de uma interação concreta, no caso do relacionamento amoroso do protagonista com a mulher vulgar, ocorre o desmantelamento das relações. No capítulo intitulado “A tarde, como aperitivo”, ele e ela estão juntos em um quarto de hotel, mas a cena que parece apontar para a relação sexual entre os dois é marcada pelo desencontro. Quando aparece um diálogo, ele é curto, direto e sem o uso dos sinais gráficos, evidenciando a quebra da relação e o consequente afastamento de ambos. Na oitava parte do conto, “Colagem, meu bem, colagem”, encontram-se quatro depoimentos de personagens secundárias ressaltando a esquisitice, a loucura e a suspeita político-partidária de esquerda por parte da personagem-protagonista, apresentando-o, assim, como um ser incompreendido pela sociedade que o cerca.

O processo de enlouquecimento do protagonista, apontado tanto pelos personagens secundários que o julgavam como “um cara esquisito” e “a maioria das coisas que escreve eu não entendo” ou “não entendo esse cara” (AQUINO 2003, p. 23, 25-26) ou expressos em depoimentos (capítulos 4 e 8), mas também pelo próprio narrador-personagem que se sente incompreendido pelas pessoas à sua volta. Decorre daqui o desejo de suicídio e as inúmeras internações no hospital psiquiátrico (capítulo 9), frente a um envelhecimento físico que corrói

---

<sup>8</sup> Redigido pelo ministro da Justiça Luís Antônio da Gama e Silva, o Ato Institucional-5 entrou em vigor em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do então presidente Artur da Costa e Silva.

a alma do escritor. Ele e Andrea, a mulher vulgar com quem se relacionava, “envelheceram, engordaram e tornaram-se flácidos. Como todo mundo” (AQUINO 2003, p.28).

Os ambientes e as ambientações da narrativa são caracterizados pelo embaçamento, ora pela nuvem no céu, fumaça de cigarros e manchas de umidade na parede do quarto em uma tarde enfumaçada (capítulo 1), senão pela metáfora da fumaça dos cigarros que sinaliza o esvaecer lento e agressivo da vida humana (capítulos 1, 2, 6, 11), provocando até uma situação de vertigem. Temos também referência a “uma tarde nublada em Petrópolis”, ao “Barulho de chuva no telhado num domingo de manhã” e a uma “tarde de chuva” (AQUINO 2003, p. 24, 27).

O foco narrativo geralmente é marcado pelo olhar das personagens. São olhares que se voltam para as janelas, para os tetos, para o céu ou lugares indefinidos, como neste exemplo: “Estava postada exatamente na entrada dos caixas, vestida de preto, o cabelo preso por uma fita, olhando calmamente para um ponto indefinido, como se nada estivesse acontecendo” (AQUINO 2003, p.29). Assim, tais olhares parecem ir além do cenário em questão, rompendo simbolicamente com a situação dada. É como se houvesse a necessidade de transcender a realidade encenada, lembrando que os olhos expressam a interioridade dos sujeitos que se deslocam buscando brechas que os retiram de determinada condição ou situação.

### **Considerações finais**

Neste trabalho apontamos que o conto “Onze jantares” sintetiza bem a escrita literária de Marçal Aquino e dos contos reunidos em *Famílias terrivelmente felizes* (2003). Esta narrativa é transpassada por uma linguagem da violência, visível tanto no conteúdo do conto, quanto na materialidade do texto. No que diz respeito ao conteúdo, temos a articulação do tema da solidão do sujeito, especialmente como artista-escritor, e salientada por intermédio de categorias, tais como o silenciamento, a captação do real via enquadramento material e absorção pelo olhar das personagens, o embaçamento de ambientes e cenas, a desagregação familiar, o enlouquecimento e o envelhecimento. Deste modo, a imagem da morte é apresentada de modo contínuo e final, submetendo a caracterização das personagens e a trama do conto.

Quanto à materialidade do texto, observamos que “Onze jantares” apresenta uma estrutura de proporções desarmônicas e de foco narrativo mais próximo das lentes de uma câmera do que de uma máquina fotográfica, incluindo, inclusive, divagações, digressões e excessos.

## Referências bibliográficas

AQUINO, Marçal. Onze jantares. In: \_\_\_\_\_. **Famílias terrivelmente felizes**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p.17-30.

BOSI, Alfredo. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: \_\_\_\_ (org). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1977. p.7-22.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

MENESES, Maria de Lurdes dos Santos Rodrigues. **Violência social e familiar nos contos de Marçal Aquino**. Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro. 2011. Disponível: <<http://ria.ua.pt/bitstream/10773/6086/1/Ficheiro%20%20Viol%C3%Aancia%20social%20e%20familiar%20nos%20contos%20de%20Mar%C3%A7al%20Aquino.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2012.

MOISÉS, Massaud. O conto. In: \_\_\_\_\_. **A criação literária: prosa - I**. 8ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 29-101.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: \_\_\_\_\_. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p. 177-205.

\_\_\_\_\_. **De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro**. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.39, jan./jun. 2012, p.37-55. Disponível em: <[http://www.gelbc.com.br/pdf\\_revista/3902.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3902.pdf)> Acesso em: 27 fev. 2013.