

EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS: FLASHS POÉTICO-FOTOGRAFICOS EM MOLDURAS

Rachelina Sinfrônio Lacerda*

Resumo

O seguinte trabalho visa analisar o romance “Eu Receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios”, de Marçal Aquino (2005), sob o olhar de como tal texto narrativo pode dialogar com outros textos culturais a partir da sua própria disposição estrutural e significativa, no qual a corrida pelo prazer e a satisfação imediata dos desejos são colocados em diálogos avessos a estereótipos e poeticamente imprevisíveis. O choque entre gerações dentro do próprio romance nos leva a abordar o uso das “molduras”, tal como o compreende o semioticista Uspenski (1979). Gerações em conflito refletem-se nas identidades pessoais e nas categorizações sociais, reverberando elementos extraliterários, que se tornam intraliterários, através da linguagem da narrativa que, por sua vez, se vale de representações singulares para uma “tradução intersemiótica” (PLAZA, 1987) na cultura pós-moderna.

* UFPB

Palavras-chave: Marçal Aquino; tradução intersemiótica; molduras; Uspenski.

Para se ver o mundo em forma de signos é indispensável demarcar fronteiras: são justamente elas que conformam a representação (Uspenski).

Na cultura pós-moderna, “o olhar humano”, segundo Silviano Santiago em *O Narrador Pós-Moderno* (1989), faz da narrativa um espetáculo que:

Torna a ação representação. Representação nas suas variantes lúdicas, como futebol, teatro, dança, música popular, etc.; e também nas suas variantes técnicas, como cinema, televisão, palavras impressas, etc. Os personagens observados, até então chamados de atores, passam a ser atores do grande drama da representação humana, exprimindo-se através de ações ensaiadas, produtos de uma *arte*, a arte de representar (SANTIAGO, 1989).

Vendo por essa perspectiva, a obra de arte na contemporaneidade é compreendida como *tradução intersemiótica*, ou seja, como

uma “prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história” (PLAZA, 1987, p. 209) e ainda, como um “sistema geral de representações semióticas da percepção do mundo. [...] sistema de correlação semiótica da experiência coletiva e individual” (USPENSKI, 1979, p.175). Na busca de compreender a noção de diferentes códigos como representação das mensagens por meio do registro da escrita, a investigação semiótica nos faz adquirir uma atenção privilegiada do “como” e não do “quê” na descrição dos diferentes textos da cultura, e no presente trabalho nos propomos a investigar como o conceito de *molduras*, proposto pelo semioticista russo Uspenski, poderá argumentar a disposição do romance *Eu Receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos*





Lábios (2005) do escritor Marçal Aquino, contribuindo para que o todo da narrativa traduza, em sua ficção, a produção de sentido que envolva, ao mesmo tempo, memória e informação da cultura.

Tal complexidade exige uma aguçada investigação de como os elementos estruturais se revelam na narração. Segundo Uspenski, em seu ensaio intitulado *Elementos Estruturais Comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais e organização da obra em pintura e literatura* (1979), diante de uma obra artística:

[...] ocupamos uma posição necessariamente externa, a do observador alheio. Aos poucos vamos penetrando nesse mundo, alcançando a capacidade de percebê-lo a partir 'de dentro' e não 'de fora' – o leitor situa-se de uma ou de outra maneira – num ponto de vista interno em relação a uma dada obra (USPENSKI, 1979, p.174).

Com isto, torna-se necessária a existência de uma fronteira na obra de arte, para que esta seja percebida como representação. Através de um olhar “de dentro” da obra, é necessário perceber quais as fronteiras que nos mostram a “passagem de um ponto de vista ‘externo’ para outro ‘interno’, e vice-versa” (USPENSKI, 1979, p.174).

Deste modo, tentaremos investigar como o presente romance se *emoldura* através de fronteiras flexíveis, porém sempre demarcando o que é real do que é representação, assumindo contornos bem distintos, mas ao mesmo tempo interligados, criando uma passagem de sentido para o leitor. Será a partir desta constatação que utilizaremos o conceito de *molduras* para então tecermos um sistema de correlação semiótica entre as fronteiras de *Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios*.

Primeiramente, situaremos a organização da narrativa e a apresentação dos personagens na obra de Marçal Aquino.

Eu Receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios (2005) tem como pano de fundo uma cidade do Pará em plena guerra entre garimpeiros e mineradoras, para os encontros amorosos e arriscados de Cauby

com a enigmática Lavínia. Porém, a obra é dividida em quatro momentos que contribuem para que outros acontecimentos e personagens se entrecruzem ao relacionamento do casal:

Primeira parte (p.11-79): *O Amor é Sexualmente Transmissível* - O narrador-personagem, Cauby (1ª pessoa) encontra-se na varanda de uma pensão relembrando acontecimentos do passado e tenta prever acontecimentos que sucederão sobre o desaparecimento da mulher amada, Lavínia. Porém apenas na condição de observador e participante dos fatos, ele conta como conheceu Lavínia e a partir daí seus encontros amorosos.

Segunda parte (p.83-130): *Carne Viva* – O narrador-personagem Cauby some e dá a voz agora a um narrador apenas observador (3ª pessoa), passando de personagem a um narrador onisciente que relata o passado do Pastor Ernani até se encontrar com Lavínia e logo após conta a trajetória da vida de Lavínia, desde seu nascimento até voltar ao momento do encontro dela com o Pastor e a vida que ambos passaram a ter juntos.

Terceira Parte (133-218): *Postais de Sodoma à luz do primeiro fogo* – O narrador volta a ser o personagem Cauby (1ª pessoa) através de um discurso direto com Lavínia, em mais um de seus encontros amorosos.

Quarta parte (221-229): *Poema escrito com bile* – Cauby é informado que Lavínia foi encontrada e conta como foi este inesperado reencontro.

Os pontos de vista se desenrolam como uma teia de conflitos sociais, amorosos, poéticos e psicológicos, a começar pela apresentação de seus principais personagens:

Cauby – personagem-narrador, paulista, quarenta e poucos anos, ex-fotógrafo de um jornal em São Paulo e de flagrantes de celebridades para uma revista quando estudava em Paris, consegue uma bolsa de estudos para um trabalho fotográfico de nu artístico com prostitutas numa cidade do Pará. Amante dos livros e de músicas clássicas;

Lavínia – natural de Linhares – Espírito Santo, 24 anos, bonita e atraente. Com ginásio incompleto, adora cinema e possui uma personalidade instável, conseqüências



de uma infância conflituosa que a levou para o caminho da prostituição e das drogas;

Ernani – pastor na cidade, cidadão politicamente correto. Possui mais de cinquenta anos, é viúvo de um primeiro casamento e marido de Lavínia;

D. Jane – a dona da pensão. Teve decepções amorosas no passado e demonstra afetividade por Cauby.

Seu Altino – “o careca”, hóspede definitivo da pensão, com a vida agora beirando o fim, teve na vida um único amor que não foi correspondido, um amor platônico;

Menino – com aparência humilde, esperto, muito atento e de pouca conversa vai todas as noites se sentar na escada da pensão para ouvir as conversas e a história de amor do careca;

Chang – “o china” que possui uma loja de artigos fotográficos na cidade e uma forma de vida polêmica;

Viktor Laurence – É um misterioso e solitário intelectual de gostos requintados. Sofre de epilepsia e cuida do jornal que circula na cidade.

Para entendermos como a disposição dos acontecimentos e dos personagens irá construir o sentido da obra, Uspenski chama a atenção para o *ponto de vista interno* na narrativa. Para ele esta percepção se dá quando o autor “assume o ponto de vista de um ou outro participante dos acontecimentos ou ocupa a posição de uma pessoa que se encontra no lugar da ação” (USPENSKI, 1979, p. 164).

Ex.:

Que rosto maravilhoso, eu disse.
E ouvi uma voz às minhas costas:
Muito obrigada.

Eu me virei e dei de cara com ela, a mulher do porta-retrato (AQUINO, 2005, p.13).

Já o *ponto de vista externo* acontece quando o autor “descreve os acontecimentos como que de fora” (*idem*, 1979, p. 164).

Ex.:

[...] Ernani contou que era pastor. E procurou, mas não encontrou uma reação no rosto dela. Em sua militância nas ruas, Lavínia já tivera contato com uma boa fauna de pirados, incluindo gente com fantasias que envolviam religião. [...] (AQUINO, 2005, p.86).

Entretanto, no romance analisado, estes *pontos de vistas* se entrecruzam de maneira

que o narrador-personagem, de repente, se ausenta da narrativa, mas de uma forma ou de outra o leitor sente sua presença ali, e quando ele reaparece é como se não tivesse se ausentado. O autor consegue sutilmente situar o leitor entre essas alternâncias de idas e voltas dos pontos de vistas dentro da narrativa. O narrador-personagem, em tempo presente fala de si e descreve os demais personagens tanto como observador naquele instante como conhecedor de seus passados, mas ditos de maneira enigmática, em pequenas doses ao leitor - fenômeno denominado *Paralipse* pelo *Dicionário de Narrativa* (LOPES e REIS,) - que só descobrirá o como e o porquê no desenrolar da história, sem falar nos discursos dos outros personagens que uma vez por outra entrecortam os discursos do narrador. É o que acontece, por exemplo, neste fragmento da 3ª parte do romance, quando Cauby, com algumas semanas sem notícias de Lavínia, vai à loja de artigos fotográficos, e Chang, o dono da loja, pergunta a Cauby se ele não tem visto Lavínia, pois ela tinha deixado muitas fotos para revelar e não voltou mais para buscar:

[...] Louco, né?, Chang comentou, com bafo de bala de anis.

Louco? Por quê? Eu não a fotografava com a mesma obsessão? Qual o problema?

(Questionei Lavínia sobre essas fotos. Ela explicou que tinha se apaixonado pela janela. E resolveu homenageá-la fotografando um dia de sua existência. Contou que chegou ao local às seis da manhã e ficou dezoito horas sentada diante da casa. Tomou apenas água nesse período. E só parou de fotografar porque sofreu um desmaio.)

A esperança é o pior dos venenos, seu Cauby. O senhor não concorda? (AQUINO, 2005, p.145-146).

Observamos nesta passagem que há um discurso direto de Chang, o dono da loja, com Cauby, depois, Cauby revelando que quando voltou a se encontrar com Lavínia, interrogou-a sobre aquelas fotos que ela havia feito e, em seguida, fechando esta página do livro, aparece a fala de uma personagem fazendo uma pergunta a Cauby, diferente das personagens que se apresentam no momento (Chang, Cauby e Lavínia). Uma voz que só ficamos sabendo que é a voz do “careca” no





primeiro parágrafo da página seguinte. O autor consegue assim, transportar o leitor de um momento a outro, de maneira imprevisível, com surpresa, mas sem desorientá-lo, pois nesta virada aparentemente brusca de um ponto de vista a outro, o leitor que estava internamente envolvido com a história de Cauby e Lavínia (passado), é trazido de volta ao terraço da pensão, onde Seu Altino, “o careca” está conversando com Cauby sobre sua antiga história de amor platônico com Marinês (presente). Será, pois, o que o semioticista russo denominou de *Combinação dos pontos de vista interno e externo na obra literária*:

No Plano da fraseologia a combinação interna e externa se dá paralelamente em dois planos: no plano do discurso do autor e no plano da fraseologia individual de alguma personagem (USPENSKI, 1979, p. 169).

Percebemos, assim, que o discurso do autor, ou melhor, do narrador está em constante combinação com as individualidades de cada uma das personagens observadas por ele. Há, dentro do discurso, um tempo presente, um passado aos poucos sendo revelado e um futuro, todos em um constante intercruzamento. A perspectiva focalizada em cada uma dessas microdescrições a partir do ponto de vista interno da narrativa será a *moldura*, ou seja, a passagem do mundo real para o mundo do representado na obra de arte:

[...] adquire uma importância muito grande o processo da passagem do mundo do real para o mundo do representado, o problema da organização especial das ‘molduras’ da obra de arte. Tal problema apresenta-se como puramente composicional; já do que foi dito é possível depreender que ele está ligado diretamente a uma alternância definida de descrição ‘de dentro’ e ‘de fora’ – ou melhor, à passagem de um ponto de vista ‘externo’ para outro ‘interno’, e vice-versa (USPENSKI, 1979, p.174).

Desta maneira, chegamos a um dos principais pontos de nossa análise, a qual o semioticista Uspenski denominou de *troca dos*

pontos de vista interno e externo como procedimento formal para designar as “molduras” da obra literária, no caso, da obra em questão.

A moldura como passagem de um sistema de percepção para outro é bastante significativa nesta narrativa. Primeiramente veremos alguns exemplos de como sistemas extraliterários, ou melhor, sistemas literários que comumente não fariam parte da linguagem de uma narrativa, passam a ser intraliterários, não por estarem camuflados em um texto narrativo, mas sim pela contribuição mútua de diferentes códigos para a memória e informação do grande texto que é a cultura. Observaremos o trecho em que Cauby examina algumas fotos que Lavínia produziu:

Ela abriu o envelope e espalhou as fotos sobre o balcão de vidro. Um arco-íris; o número de metal enferrujado na fachada de uma casa antiga; raízes de uma árvore que pareciam um casal num embate amoroso de muitas pernas e braços; a chaminé de uma olaria; uma bicicleta caída na chuva. Nenhuma pessoa ou animal. Apesar disso, fotos boas, feitas por alguém com olho e senso.

Ela notou meu interesse.

Gostou?

Esta aqui é muito boa.

Indiquei uma das imagens: fachos de sol entrando pelas falhas no telhado de uma casa em ruínas.

Poesia e precisão.

Falei isso, vê se pode. Ela me olhou, intrigada. Daí, riu. [...] (AQUINO, 2005, p.14-15). (grifo nosso).

Nesta outra passagem podemos perceber algo que transcende à combinação do discurso de Cauby em relação à Lavínia. A frase dita por Cauby ao descrever a imagem fotográfica que lhe chama a atenção, como fachos de sol entrando pelas falhas no telhado de uma casa em ruínas. Poesia e Precisão, é uma nítida troca de pontos de vista interno e externo, é “a tradução de textos em imagens e de imagens no texto. Salto qualitativo para novas culturas e sensibilidade. O oriente falando por nós.” (PLAZA, 1987, p.208). O personagem não descreve a fotografia, capta o momento do *flash* com significação poética. Tal significação na observação da imagem fotográfica apreende um espetáculo

momentâneo da natureza ou mesmo da vida, de uma maneira sensível e espontaneamente imprevisível, podendo ser interpretada como uma *transcrição* das características sígnicas de um haikai (poema de origem japonesa, composto em sua forma tradicional por três versos, sendo que, o primeiro e o terceiro versos com cinco sílabas e o segundo com sete sílabas). Desta forma, o autor resgata a essência do haikai na estrutura de sua narrativa, que segundo Massaud Moisés, definindo o haikai em seu *Dicionário de Termos Literários*, seria a ânsia “[...] por atingir o máximo de simplicidade ou depuração descritiva, tendo como alvo a humanização da natureza e a correspondente naturalização do ser. [...]” (MOISÉS, 1982). Aquino retoma esta tradição poética em sua narrativa, porém “não na verdade do passado, mas na construção inteligível de nosso tempo” (PERRONE-MOISÉS, 1990). Colocando ainda o trecho da narrativa na estrutura de um haikai, podemos imaginar a seguinte forma:

fachos de sol entrando pelas falhas
(close)

no telhado de uma casa em ruínas.
(plano médio)

Poesia e Precisão (plano geral)

Agora, vamos nos atentar para mais um trecho do romance, pelo qual se expressa a frustração do personagem-narrador em relação à imprevisibilidade da amada:

A única coisa anormal era a minha vida sem ela. Nunca prometemos nada um ao outro, e eu sabia que podia acabar de repente. Poema que cessa antes de virar a página. Um haikai. Na prática, contudo, não me conformava com a idéia. Eu queria mais (AQUINO, 2005, p.67). (grifo nosso).

Além do diálogo entre linguagens literárias distintas (poesia na prosa) ou ainda com uma linguagem não-literária (fotografia), o haikai desta vez não aparece apenas como índice cultural. Sua imagem se projeta na estrutura lacônica da frase (Poema que cessa antes de virar a página. Um haikai.), na própria significação dos fatos nela representados (relacionamento imprevisível), e ainda, faltando realmente apenas uma linha para virar a página do livro. Neste caso, as *molduras*,

das quais fala Uspenski, são percebidas na transposição do haikai para a estrutura da narrativa (de fora para dentro) e na ação do término do amor e da própria página do livro (de dentro para fora), ocasionando efetivamente uma alternância de passagens de uma posição de observação interna para outra externa na obra literária:

Poema que cessa (close)
antes de virar a página. (plano médio)
Um haikai. (plano geral)

[...] aqui pode ser referida, de modo geral, a necessidade frequentemente sentida, diante de uma descrição artística, de uma certa fixação da posição do espectador, ou seja, a necessidade de um certo sujeito abstrato, de cujo ponto de vista os fenômenos descritos passem a adquirir uma significação definida (se tornem sígnicos). [...] Na paisagem fotográfica, conforme se sabe, é indispensável a presença de um primeiro plano que permita reconstruir o ponto de vista do sujeito-observador, sendo muito oportuna nele a figura de um indivíduo; [...] (USPENSKI, 1969, p.184).

Considerando a citação anterior sobre a importância de fixar a posição do espectador (sujeito abstrato) para que seu ponto de vista transforme as descrições artísticas em fenômenos sígnicos, contribui para reforçar como os elementos estruturais do romance de Aquino se organizam e transcendem a própria linguagem narrativa através de relações com outras linguagens:

➤ A narrativa dialoga com técnicas fotográficas e efeitos de iluminação numa performance de dança.

Ex:

[...] Porra, pensei, a foto que eu tinha nas mãos não era só boa, era formidável. Um dos fachos de sol incidia, em segundo plano, sobre uma boneca de pano jogada num monte de entulho. Parecia um spot iluminando uma bailarina caída num palco. [...] (AQUINO, 2005, p.15). (grifo nosso).





➤ A narrativa dialoga com a linguagem poética e fotográfica.

Ex:

[...] Marieta posou no banheiro, com uma toalha enrolada nos cabelos e um dos braços levantados, depilando a axila. A luz do flash rebateu na extremidade do espelho e cobriu de prata os contornos de sua pele. Escreveu um poema ali. [...] (*idem*, 2005, p.158). (grifo nosso).

A grande sacada em *Eu Receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios* é justamente não copiar a tradição poética japonesa de um haikai e nem fazer uma fotografia. O autor “não chama o objeto pelo seu nome, mas o descreve como se o estivesse vendo pela primeira vez” (CHKLÓVSKI *apud* USPENSKI, 1979, p.165), o autor traz a tona o fenômeno do estranhamento de Chklóvski como “[...] a passagem para o ponto de vista do observador exterior, [...] uma posição a princípio externa em relação ao fenômeno descrito” (*idem*, 1979, p. 165), ele faz uma transposição desta tradição do haikai por meio de várias percepções poético-fotográficas dentro do romance e consegue captar a essência do poema japonês, o *flash* nas descrições das imagens, na própria estrutura narrativa:

Notar-se-á que no fenômeno do estranhamento, além do emprego de um ponto de vista incomum, há ainda um outro aspecto: o procedimento da forma dificultada, uma especial intensificação da dificuldade de percepção, a fim de excitar a atividade do perceptor e obrigá-lo, no processo da percepção, a viver o próprio objeto. (USPENSKI, 1979, p.165).

E ainda, “[...] Uma obra pode dissociar-se numa série inteira de microdescrições relativamente fechadas. [...], ou seja, possui sua própria composição interna (e, respectivamente, suas molduras particulares). [...]” (USPENSKI, 1979, p.189). É o que o semiótico denomina de *Caráter Composto do Texto Literário* e o que acontece com frequência em *Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios*: Os encontros de Cauby com Lavínia como *composição interna* da obra está em constante diálogo com

a história do amor platônico do careca, com o caso de Chang, com a trajetória da vida de Lavínia, etc. Estas seriam, no caso, as *molduras particulares*. Nisto resulta o “emolduramento” a alternância de narrativas independentes dentro do texto narrativo geral, e é neste ponto que a compreensão das molduras como fronteiras para a organização ficcional da obra, torna-se ainda mais evidente, pois “[...] em relação à literatura, podemos considerar os casos referidos de agrupamento de textos de ordem mais miúda (microdescrições) que o texto geral da narrativa inteira, como NARRATIVA DENTRO DA NARRATIVA. [...]” (*idem*, 1979, p.194):

➤ A história de amor do “careca” se entrecruza com a história de Cauby e Lavínia.

Ex:

[...] Entrei na viatura roendo um pedaço de pão velho. Naquele momento, me preocupava mais com o sumiço de Lavínia do que a minha situação. Eu era inocente, e isso me deixava confiante. Me dava uma sensação confortável de segurança. Confortável e bem ingênuo.

Tudo parecia muito tranqüilo na cidade na hora em que fui levado para a delegacia. Na madrugada do dia da peste, a Lua minguava em Touro. Marte e Saturno estavam em quadratura e o Sol ocultava Plutão. Astral pesado. Era chegado um tempo de grandes transformações. *Ignis mutat res*. Se o Criador planejava mandar seus arcanjos para resgatar os justos do lugar, a hora era aquela.

O menino interrompe a narrativa do careca, pede um tempo para trocar a fita no gravador, alertado por um ruído do aparelho. O careca aproveita a pausa para avisar que vai ao banheiro, e entra na pensão arrastando a perna. Está relembando os piores anos de sua servidão, os anos finais de Marines. O relato de uma vida anulada voluntariamente, devorada pela falta de sentido ou propósito. Uma vida, não: duas. (AQUINO, 2005, p.199).

➤ Citações de livros na narrativa (fictícias e reais).

Ex:

[...] O Professor Benjamim Schianberg escreveu sobre as tentações em seu livro *O que vemos no mundo*. [...] (AQUINO, 2005, p. 14).

[...] O trecho está grifado no livro. Nele, o professor Schianberg dá voz a Nietzsche – ‘Há sempre um pouco de loucura no amor, mas há sempre um pouco de razão na loucura’ -, para depois contestá-lo, lembrando que na loucura dos amores contrariados não há espaço nenhum para a razão, apenas para mais loucura. [...] (*idem*, 2005, p. 22).

[...] Ah, Schianberg: ‘Muitas vezes, entre os amantes, em adição às afinidades do corpo, surge uma sintonia mental, intelectual, que ao propiciar jogos, provocações e brincadeiras privados acentua ainda mais o caráter de cumplicidade na relação. [...] (O que vemos no mundo – Um tratado sobre o amor humano, P.115, Lebrão Editores, Porto, 1991). (*ibid*, 2005, p. 137).

Tais exemplos, além de especificarem o processo de *narrativa dentro da narrativa*, de Uspenski, situam a maneira de escrever do autor na cultura pós-moderna, naquilo que, como esclarece Santiago, expõe a vida no momento em que se vive e, neste momento,

O que conta para o olhar é o movimento. Movimento de corpos que se deslocam com sensualidade e imaginação, inventando ações silenciosas dentro do precário. Inventando o agora. [...] 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).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente análise busca colocar em evidência o entrecruzamento de sistemas de linguagens verbais (extraliterário (poesia) / intraliterário (narrativa)), e ainda, como a presente narrativa traduz linguagens não-verbais (fotografia, performances de dança e teatro) em códigos, ou seja, em sistemas verbais destinados a representar e transmitir a informação entre a fonte (ou emissor-codificador) dos signos e o ponto de destino (ou receptor-decodificador), no conceito. O “emolduramento” na obra literária em destaque e nas demais obras de arte, proposto por Uspenski, contribui para que a descrição de *Eu Receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios* (2005) seja percebida em outras dimensões, com uma atenção aguçada de ‘como’ os conjuntos de signos culturais se codificam poeticamente na composição deste texto narrativo, tornando-se um texto da cultura pós-moderna, ou melhor, uma obra de arte, cuja leitura gera uma alternância entre as fronteiras do real e do representado a partir de uma *transdução* da cultura, pois “o novo não é tão novo, mas é comparável dialeticamente com o antigo (existente) [...] o novo depende do devir, isto é, da recepção e do repertório, como medida de informação que se dá entre o previsível e o imprevisível, entre banalidade e originalidade. [...]” (PLAZA, 1987, p. 8).

EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS: FLASHS POETIC-PHOTOGRAPHIC IN FRAMES

ABSTRACT

The following paper aims to examine the novel “*Eu Receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios*”, of Marçal Aquino (2005), from the perspective of how such a narrative text can dialogue with other cultural texts from its own structural layout and significant, in which the race for pleasure and immediate satisfaction of desires are placed in dialogue averse stereotypes and poetically unpredictable. The clash between generations within the novel itself leads us to address the use of “frames”, as comprising the semiotician Uspensky (1979). Generations in conflict reflected in the personal identities and social categorization, reverberating extra-literary which become elements intra-literary, through the language of narrative which, in turn, relies on natural representation for an “intersemiotic translations” (PLAZA, 1987) in postmodern culture.

Keywords: Marçal Aquino; intersemiotic translations; frames; Uspensky.





Artigo submetido para publicação em: 15/06/2010

Aceito em: 11/11/2010

REFERÊNCIAS

AQUINO, Marçal. *Eu Receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios*. 3ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LOPES, Ana Cristina e REIS, Carlos. *Dicionário de Teoria da Narrativa - (Paralipse)*. São Paulo: Ática, 1988.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários - (haikai)*. Editora Cultrix. 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia. In: *Flores da escrivantina, ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.91-99.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. 3ª reimpr. da 1ª ed. de 1987. São Paulo: Perspectiva (Estudos; 93), 2008, p.1-11/205-210.

SANTIAGO, Silvano. *O Narrador Pós-Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.38-52.

USPENSKI, B. A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra de arte em pintura e literatura. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org). *Semiótica Russa*. Trad. Aurora Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v.162), 1979, p.163-218.