



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

TAYSA CRISTINA DA SILVA

**DESLOCAMENTOS DISCURSIVOS NA CONTÍSTICA DE
MARCELINO FREIRE**

Londrina
2016

TAYSA CRISTINA DA SILVA

**DESLOCAMENTOS DISCURSIVOS NA CONTÍSTICA DE
MARCELINO FREIRE**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Vanderléia da Silva
Oliveira

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Silva, Taysa Cristina da.

Deslocamentos discursivos na contística de Marcelino Freire / Taysa Cristina da Silva. - Londrina, 2016.
145 f.

Orientador: Vanderléia da Silva Oliveira.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.
Inclui bibliografia.

1. Marcelino Freire. Novo Realismo. Experimentação. Híbridismo. - Tese. I. Oliveira, Vanderléia da Silva. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

TAYSA CRISTINA DA SILVA

**DESLOCAMENTOS DISCURSIVOS NA CONTÍSTICA DE
MARCELINO FREIRE**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Vanderléia da Silva
Oliveira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Ana Paula Franco Nobile
Brandileone
Universidade Estadual do Norte do Paraná -
UENP

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 01 de Novembro de 2016.

Dedico estas linhas a meus pais, José
e Ana.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Vanderléia da Silva Oliveira, fio condutor que, desde a primeira aula de Teoria Literária na graduação em Letras, acompanhou e direcionou meus passos em minha trajetória acadêmica; a você, querida profa., todo o meu respeito e gratidão pelo olhar atento, dedicação, afeto e conhecimento partilhado durante todos esses anos de orientação.

A Bruna Doná de Oliveira, pelas tardes e noites de inquietudes teóricas e literárias, semente deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes, pelas imprescindíveis contribuições teóricas ao longo da pesquisa, que me levaram a “ouvir” de forma precisa as vozes que emergem dos escritos de Marcelino Freire.

À Profa. Dra. Maria Carolina Godoy, pelas valiosas indicações realizadas no decorrer da pesquisa e, sobretudo, durante o exame de qualificação.

À Profa. Dra. Ana Paula Franco Nobile Brandileone, por acompanhar e permitir que eu realizasse meu Estágio de Docência na companhia de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, pelo crescimento intelectual proporcionado.

À minha família, pela base, amor, incentivo e principalmente por compreender minhas ausências.

A Douglas Willian Melo Neves, pelo “descanso na loucura”.

Aos amigos que fiz durante o mestrado, pelas pontes e diálogos.

À equipe da secretaria de pós-graduação, pela acesso e prontidão.

Em especial, a Nossa Senhora Aparecida, pela intercessão.

Dizem que sempre falta uma palavra e é verdade. Nesses anos todos eu sei que sim, que sempre falta uma palavra.

(FREIRE, 2005, p. 27)

SILVA, Taysa Cristina da. **Deslocamentos discursivos na contística de Marcelino Freire**. 2016. 145 f. Dissertação de Mestrado (Estudos Literários – Literatura Brasileira e Outras Literaturas Vernáculas) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

A fim de compreender em que medida as obras do autor contemporâneo Marcelino Freire dialogam com a proposta de incorporação estética da realidade circundante, apresentada por Schøllhammer (2011) sob a definição crítica de *novo realismo*, a proposição de investigação deste trabalho pautou-se no modo de composição estético-discursiva dos contos desse escritor. O *corpus* básico é constituído por dez contos colhidos das coletâneas produzidas por Freire até o momento. O método de pesquisa utilizado baseia-se na abordagem qualitativa, de natureza básica, com objetivo exploratório, cujo procedimento se dará de modo bibliográfico, com análise de conteúdo e divisão da dissertação em três capítulos. Enquanto o primeiro capítulo dedicou-se à tentativa de compreensão do cenário brasileiro contemporâneo, momento de produção das narrativas a serem analisadas, os dois capítulos seguintes foram destinados às análises dos contos. Sendo assim, para composição do segundo capítulo, foram selecionados cinco contos, um de cada obra, que possuem como modalidade discursiva o *Dialogismo Velado* (BAKHTIN, 1981), categoria que, além de se apresentar de forma recorrente nos contos de Marcelino Freire, favorece a interação de mecanismos como voz, corpo e oralidade. O terceiro capítulo, destinado às configurações estético-formais, preocupou-se, por sua vez, em observar o hibridismo de gêneros mobilizados nas construções narrativas do escritor. Com o intuito de verificar a interação entre os gêneros literários clássicos – épico, lírico e dramático –, bem como seus desdobramentos na literatura de Freire, o capítulo analisou mais cinco contos do autor. Os resultados da pesquisa ressaltaram, não apenas o diálogo das obras de Marcelino Freire com o movimento, denominado por Schøllhammer (2011) como *novo realismo*, como também apontaram avanços frente ao pressuposto teórico defendido pelo autor, uma vez que apresentam novas perspectivas de análise estético-discursivas.

Palavras-chave: Marcelino Freire. *Novo realismo*. Experimentação. Hibridismo.

SILVA, Taysa Cristina da. **Discursive shifts in marcelino freire's writing**. 2016. 145p. Dissertação de Mestrado (Estudos Literários –Literatura Brasileira e Outras Literaturas Vernáculas) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

In order to understand to what extent the works of the contemporary author Marcelino Freire dialogue with the surrounding reality aesthetic incorporation proposed by Schøllhammer (2011), under the critical definition of *new realism*, the research proposition of this work is guided by the aesthetic-discursive composition mode of the writer's stories. The basic *corpus* is constituted by ten stories, picked from the collections produced by Freire until now. The research method that was utilized is based on the qualitative approach, of a basic nature, with an exploratory objective, which procedure will be given in a bibliographic manner, with content analysis and division of the dissertation into three chapters. While the first chapter is dedicated to the attempt of understanding the contemporary Brazilian scenario, the production moment of the narratives to be analyzed, the following two chapters were destined to the analysis of the stories. Therefore, to the composition of the second chapter, five stories were selected, one from each work, that have as discursive mode the *Veiled Dialogism* (BAKHTIN, 1981), a category that, besides being recurrent in Marcelino Freire's stories, also favors the interaction between mechanisms, such as voice, body, and orality. The third chapter, destined to the formal aesthetic configuration, is concerned in observing the hybridity of genres mobilized in the writer's narrative constructions. In order to verify the interaction between the classic literary genres - epic, lyric and dramatic - as well as its consequences in Freire's literature, five more stories were analyzed in the chapter. The research results highlighted, not only the dialog between Marcelino Freire's works with the movement denominated by Schøllhammer (2011) as *new realism*, but also pointed out advances in front of the theoretical assumption advocated by the author, since they present new perspectives of the aesthetic-discursive analysis.

Keywords: Marcelino Freire. *New realism*. Experimentation. Hybridity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. MARCELINO FREIRE E O CENÁRIO LITERÁRIO BRASILEIRO	14
1.1 Cenário brasileiro contemporâneo: breves considerações	14
1.2 Linhas de força na produção de Marcelino Freire.....	25
1.3 Marcelino Freire: olhares críticos.....	38
1.4 As obras: apreciação geral	48
1.4.1 <i>Angu de Sangue</i>	48
1.4.2 <i>BaléRalé</i>	49
1.4.3 <i>Contos Negreiros</i>	52
1.4.4 <i>Rasif: mar que arrebenta</i>	55
1.4.5 <i>Amar é Crime</i>	58
2. O TECER LITERÁRIO DE MARCELINO FREIRE: A PRESENÇA DE VOZ, CORPO E ORALIDADE	62
2.1 Marcas da oralidade na escrita: breves considerações	62
2.2 Da margem ao centro: o dialogismo velado e a representação da voz subalterna.....	65
2.3 A materialidade corporal da escrita performática	71
2.4 O contradiscurso irônico	78
2.5 Resíduos da oralidade: a construção de uma <i>Comarca oral</i>	87
3. FRONTEIRAS FLUIDAS: A (DES)CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DE MARCELINO FREIRE	93
3.1 Diluições normativas: reflexões sobre o hibridismo de gêneros	94
3.2 Tragi-cidade: o retorno do trágico na urbe contemporânea.....	98
3.3 A universalidade da lírica social	115
3.4 Para Terminar: um “Poeminha de amor concreto”	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENTRE O REAL E O EXPERIMENTAL	129
REFERÊNCIAS	137

INTRODUÇÃO

Afirmar que a literatura é um produto social, o qual exprime a realidade circundante de cada época em que ocorre, não é nenhuma novidade. Como se sabe, a correlação entre ficção e a vida real é uma tradição da literatura ocidental desde suas origens, chegando até mesmo a definir o próprio conceito de literatura evidenciado pela habilidade poética de transfigurar a realidade, apresentando-a como um conjunto de fios entrelaçados em que as fronteiras entre o real e o ficcional se diluem. Não é raro, no entanto, percebermos em algumas obras e momentos literários o engendramento da realidade com fios mais grossos, buscando, dessa forma, a sobreposição de efeitos “reais” frente aos ficcionais. Refiro-me, a título de exemplo, à produção da segunda metade do século XIX, que, em reação ao estilo romântico, manifestou-se pela intenção mimética de reproduzir a realidade por meio de técnicas de verossimilhança narrativa, pintando objetos e pessoas de forma impessoal e representativa, para assim exaurir, mesmo que ficcionalmente, qualquer traço idealizado.

Sob esse aspecto, não é preciso um olhar rigoroso para perceber um diálogo com a intenção realista do século XIX em grande parte da ficção brasileira contemporânea produzida, sobretudo, após 1990. Tal relação é evidenciada, segundo Resende (2014), pela necessidade de protestar contra os desequilíbrios socioeconômicos que permanecem no mundo globalizado, desenvolvendo-se assim pelo retrato da realidade atual da sociedade brasileira, pelos pontos de vista marginais ou periféricos até então relegados por nossa literatura.

Vale salientar, nesse sentido, que o gosto pelo real observado nas décadas finais do século XIX, apresentou vários desdobramentos ao longo do século XX, retornando sob as mais diferentes formas – surrealismo, realismo fantástico, realismo regional, realismo mágico, *new realism* e hiper-realismo. Vale observar que tais variações se caracterizam, segundo Schøllhammer (2011, p. 53), “[...] principalmente, pela diferença que estabeleciam com o realismo histórico do século XIX”.

Numa situação cultural em que a mídia se apropria da superexposição da realidade por meio de telejornais, entrevistas, documentários, *reality shows*, dentre outros, com a intenção estritamente comercial de saciar essa urgência do real, a arte em geral e a literatura em específico se deparam com a necessidade de encontrar

novos meios de provocar efeitos de realidade que se diferenciem do realismo representativo, que em nosso século apresenta-se esvaziado pelos meios de comunicação, e ao mesmo tempo saciem essa sede geral pela realidade.

Schøllhammer (2011) reconhece nas produções da literatura contemporânea uma parcela de escritores que apresentam uma proposta literária ancorada justamente na reinvenção desse realismo oitocentista. Com o objetivo de conciliar duas vertentes da história literária brasileira – a modernista e experimental e a realista engajada –, esse movimento, que se baseia em um constante exercício estético e busca produzir uma distinção frente ao modelo clássico, é justificado por tal necessidade de se criar formas de representação que se diferenciem desse realismo representativo massacrado pela mídia. Dentre os autores dessa vertente, o crítico destaca as contribuições de Marçal Aquino, Fernando Bonassi e Marcelino Freire.

Pesquisas já realizadas na Universidade Estadual do Norte do Paraná em nível de iniciação científica, graduação e especialização (SILVA, 2011, 2013; OLIVEIRA; SILVA, 2011) atestaram a aproximação da vertente experimental nas produções desse último autor. Pernambucano, radicado em São Paulo, Marcelino Freire é reconhecido pela crítica literária por exercer um trabalho estético concomitante com a crítica social brasileira. Sua produção literária é composta majoritariamente por coletâneas de contos, cinco no total, as quais nos interessam de forma particular para realização deste trabalho. São elas: *Angu de Sangue* (2000), *BaléRalé* (2003), *Contos Negreiros* (2005), *Rassif: mar que arreventa* (2008) e *Amar é Crime* (2011).

Freire procura reunir em cada coletânea temas reincidentes ao seu contexto, seja por meio da problematização de questões sexuais, étnicas, políticas ou sociais, dentre outras; suas produções apresentam como *lócus* privilegiado o cenário marginal tanto das periferias das grandes cidades quanto da miséria dos meios rurais. Tendo, pois, como ponto de partida a realidade suburbana brasileira, as obras do autor visam, sobretudo, à desconstrução e transgressão tanto dos mecanismos convencionais de construção literária quanto de ideologias pré-determinadas pelos discursos hegemônicos¹. Nesse sentido, a confluência e o desdobramento dos

¹ O conceito de hegemonia utilizado no decorrer do trabalho ancora-se nas contribuições teóricas de Antonio Gramsci (1999), o qual o concebe como a supremacia de uma classe. Na perspectiva do

gêneros literários, o processo experimental de manipulação da linguagem e, sobretudo, o tratamento dado aos temas relativizam as concepções e juízos de valores pré-estabelecidos, revelando narrativas em que tanto a estrutura quanto os temas e personagens encontram-se em um movimento de transgressão.

A partir desse contexto, com o intuito de aprofundar as pesquisas realizadas em outros momentos a respeito da produção literária do autor, a proposição de investigação deste trabalho vinculado à linha de pesquisa *Representações e textualidades*, do Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Londrina, pauta-se na análise do modo de composição estético-discursiva dos contos de Marcelino Freire. Busca-se observar em que medida as obras do autor dialogam com as propostas de incorporação estética da realidade circundante apresentada e denominada por Schøllhammer (2011) como *novo realismo*.

O método de pesquisa utilizado baseia-se na abordagem qualitativa, de natureza básica, com objetivo exploratório, cujo procedimento se dará de modo bibliográfico, com análise de conteúdo e divisão da dissertação em três capítulos. “Marcelino Freire e o cenário literário brasileiro” é o primeiro deles e foi dividido em quatro tópicos. No primeiro, “Cenário Brasileiro Contemporâneo: breves considerações”, busca-se apresentar algumas definições e tentativas de compreensão da literatura contemporânea brasileira. Tendo como ponto de partida a conceituação de contemporâneo proposta por Giorgio Agamben (2009), buscamos relacionar as condições sociais pós-modernas defendidas por Zygmunt Bauman (1998, 2001, 2003) com as considerações a respeito da literatura contemporânea brasileira discutidas por Beatriz Resende (2008, 2014) e Karl Erik Schøllhammer (2011, 2012), observando sobretudo os desdobramentos ficcionais dessa realidade múltipla e descontínua presente no momento atual.

Com a finalidade de delinear o lugar de Freire no cenário artístico contemporâneo, o segundo tópico, “Linhas de força na produção de Marcelino Freire”, discute a produção do autor, observando aspectos de sua trajetória, como os mecanismos de produção literária, a adaptação de suas obras para outros suportes artísticos ou midiáticos e as estratégias utilizadas pelo autor para adentrar e manter-se no mercado literário. O terceiro subitem, “Marcelino Freire: olhares críticos”, foi reservado à coleta e análise dos dados da fortuna crítica em torno da produção do

filósofo italiano, a hegemonia é configurada sob a imposição político-ideológica de uma classe dominante – seja esta social, sexual, étnica, de gênero, entre outras – frente a classes subalternas.

autor. A fim de avaliar a contribuição do presente trabalho, buscamos evidenciar nesse item temas e procedimentos estéticos recorrentes nas análises já realizadas. Por fim, o subitem que segue, “As obras: apreciação geral”, foi dedicado à realização de breves considerações a respeito das coletâneas de contos produzidas até o momento. Esse tópico, vale destacar, teve por objetivo observar as temáticas e os aspectos composicionais recorrentes no conjunto de obras do autor, os quais nos permitiram delimitar uma espécie de perfil literário, que será explorado, por sua vez, nas análises dos contos.

Isso posto, chegamos ao objetivo central desta dissertação que é refletir sobre os mecanismos de construção estético-discursiva na literatura produzida por Marcelino Freire. Para tanto, foram selecionados como *corpus* básico de análise dez contos colhidos das coletâneas do escritor, dois de cada obra produzida até o momento. Nessa acepção, com o interesse de compreender as vozes sociais que emergem das suas narrativas, o segundo capítulo, “O tecer literário de Marcelino Freire: a presença da voz, corpo e oralidade”, analisa os contos “Muribeca” (*Angu de Sangue*, 2000), “Darluz” (*BaléRalé*, 2003), “Totonha” (*Contos Negreiros*, 2005), “Da Paz” (*Rasif: mar que arrebenta*, 2008) e “Ricas Secas” (*Amar é crime*, 2015). As narrativas selecionadas para este capítulo apresentam como mecanismo de composição o *Dialogismo Velado* (BAKHTIN, 1981), modalidade discursiva que, como buscaremos observar, favorece a interação da voz, corpo e oralidade nas construções narrativas.

O segundo capítulo encontra-se dividido em cinco partes, das quais a primeira, como o próprio título já antecipa, “Marcas da Oralidade na escrita: breves considerações”, busca observar, ancoradas nas contribuições de Bakhtin (1981) e Irene Machado (1995), a representação estética da oralidade no discurso prosaico; as quatro demais estendem tais reflexões teóricas às análises dos contos. Dessa forma, noções como *performance* (ZUMTHOR, 1997, 2005, 2007), polifonia (BAKHTIN, 1981; MACHADO, 1995), ironia (MUECKE, 1982; HUTCHEON, 2000), paródia (HUTCHEON, 1989) e até mesmo certa figuração de uma Comarca Oral (PACHECO, 1992) serão consideradas.

Em seguida, destinado à análise das configurações formais, o último capítulo, “Fronteiras Fluídas: a (des)construção estética em Marcelino Freire”, preocupou-se em observar a interação entre os gêneros literários clássicos – épico, lírico e dramático, bem como seus desdobramentos – na literatura do autor. Para tanto,

foram analisados mais cinco contos: “Angu de Sangue” (*Angu de Sangue*, 2000), “Homo Erectus” (*BaléRalé*, 2003), “Curso Superior” (*Contos Negreiros*, 2005), “Os atores” (*Rasif: mar que arrebenta*, 2008) e “Favela Fenix” (*Amar é Crime*, 2015), nos quais a presença de procedimentos tanto dramáticos quanto líricos apresentam-se de forma latente.

O capítulo encontra-se dividido em quatro tópicos e tem como base teórica as reflexões de Victor Hugo (2007) e Emil Staiger (1975). Buscou-se no primeiro subitem, “Diluições normativas: reflexões sobre o hibridismo de gêneros”, compreender a desarticulação das categorias literárias estanques. Isso posto, tais reflexões foram estendidas às análises dos contos. Enquanto o subitem “Tragicidade: o retorno do trágico na urbe contemporânea” se preocupou em delinear certo perfil dramático, sobretudo, trágico, nas narrativas do ator, a terceira parte, “A universalidade da lírica social”, destinou-se à análise da presença de contornos poéticos-líricos dentro do emaranhado de vozes que tecem as obras de Marcelino Freire. Por fim, na tentativa de compreender como tema e estrutura se articulam para contestar padrões pré-definidos, sejam estes literários e/ou sociais, no último subitem analisou-se a única composição do gênero lírico em toda obra de Freire: o “Poeminha de amor concreto”, publicado em sua última coletânea de contos. Vale destacar que este último capítulo contou com as contribuições teóricas de Anatol Rosenfeld (1997), Friedrich Hegel (1993), Roman Jakobson (1973), dentre outros.

Espera-se que a presente pesquisa possa não apenas contribuir para os estudos da produção literária contemporânea, mas sobretudo demonstrar as contribuições de Marcelino Freire frente à relativização de conceitos pré-estabelecidos pela sociedade e à incorporação narrativa de vozes silenciadas ao longo dos tempos pelos discursos hegemônicos. São essas vozes e personagens socialmente desfavorecidos e, por isso, talhados e relegados às margens, que contraditoriamente ganham destaque e emergem ao centro das obras de Freire, a fim de problematizar ideologias dominantes e reivindicar, mesmo que de forma velada, seu espaço social e literário.

1. MARCELINO FREIRE E O CENÁRIO LITERÁRIO BRASILEIRO

Neste capítulo discutiremos a inserção e a relação de Marcelino Freire com o cenário brasileiro contemporâneo. Inicialmente, buscamos teóricos que discorram sobre o momento atual, relacionando-os com as principais peculiaridades da literatura brasileira. Também abordamos as linhas de forças na produção desse escritor, a fim de apresentar ao leitor um breve panorama de suas principais obras, assim como os múltiplos papéis que o autor desempenha no circuito literário. Por fim, discorreremos sobre a recepção crítica de Freire na esfera literária brasileira, observando os principais pontos de intersecção abordados pela crítica.

1.1 Cenário brasileiro contemporâneo: breves considerações

Tecer considerações, reflexões e/ou análises acerca da produção literária brasileira contemporânea hoje é, antes de tudo, percorrer por caminhos incertos. A ausência de distanciamento temporal em relação à produção recente é apresentada por diversos críticos literários como fator de risco, afinal qualquer esboço que busque delinear os contornos de uma literatura ainda em processo torna-se, além de parcial, temerário. As influências editoriais, repercussões mercadológicas, bem como a própria aproximação tempo-espacial podem induzir o estudioso, levando-o a considerações fragmentadas ou até mesmo equivocadas. Outro fator que corrobora para agravar o quadro se relaciona à utilização de conceitos e parâmetros clássicos, os quais, muitas vezes, não encontram correspondências com uma produção que está em constante mutabilidade.

A única garantia que o presente nos reserva é a de que nada é fixo. No entanto, apesar das incertezas e, sobretudo, divergências críticas, perscrutar o presente torna-se uma tarefa necessária, pois, assim como defende Giorgio Agamben (2009, p. 62) “[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Esse filósofo italiano, em *O que é contemporâneo?* (2009), ensaia uma possível abordagem para compreensão do nosso momento atual. Para ele, a contemporaneidade:

[...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a

relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59, grifo no original).

Sob esse aspecto, além do anacronismo, ou seja, dessa desconexão, a qual prevê um olhar afastado do momento atual para poder enxergá-lo e expressá-lo de forma plena, a compreensão do cenário vigente requer, principalmente, a neutralização das “[...] luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Em outras palavras, estudar o cenário contemporâneo, seja este literário ou não, é principalmente ir ao encontro do escuro, isto é, fixar o olhar na escuridão da época e perceber essa luz que, segundo Agamben, procura nos alcançar, mas que não nos atinge, permanecendo assim nas trevas e à espera de investigação.

Apesar de toda essa incerteza e dubiedade presente no momento vigente, percebemos uma preocupação da crítica literária em refletir, tentar compreender e até classificar, mesmo que provisoriamente, traços não apenas do cenário atual, mas também de suas produções artísticas, pois, assim como observa Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 17), apesar das definições da literatura de hoje abstraiem-se dos conceitos tradicionais da história, tais como desenvolvimento e continuidade, “[...] pode ser proveitoso discutir os recortes temporais por meio dos quais ela vem sendo abordada”, visto que esses recortes apresentam leituras sugestivas para entender a ficção produzida em um dado momento. Para o estudioso,

Uma das soluções mais frequentes é eleger uma década como definidora de cada geração, o que já criou definições bastante reconhecidas que fazem de 1970 a década de contistas urbanos, de 1980 a década da literatura pós-moderna no Brasil e de 1990 a geração de “transgressores”, num tempo determinado pela escrita de computador e pela temporalidade imediata da internet. A “Geração 00”, por sua vez, ainda não ganhou nenhum perfil claro, e nenhum grupo se identificou para escrever o manifesto e levantar sua bandeira da geração. (2011, p. 17).

A verdade é que, ao voltarmos nossa atenção para o cenário literário contemporâneo, notamos que as produções desse momento se caracterizam pela

mescla de tendências marcadas, não apenas pela heterogeneidade de estilos, gêneros e temas, mas também pelas novas definições de literatura e, até mesmo, pela própria relação que estabelecem com o leitor. Atreladas a essas características, somam-se ainda a fertilidade relacionada à proliferação de novos autores e editoras e a diversidade das formas de publicação, uma vez que os jovens escritores não esperam mais a consagração pela academia ou pelo mercado, publicando, pois, por conta própria e da maneira possível (RESENDE, 2008).

É importante evidenciar, no entanto, que a pluralidade é marca de qualquer período artístico, visto que não há homogeneidade no campo das artes. Entretanto, o destaque encontra-se na ênfase dessa diversidade, a qual se apresenta como traço diferenciador nesse novo momento, dificultando assim a caracterização de um perfil pontual frente a esse painel fértil e dissonante. Dessa forma, qualquer esboço sobre a ficção brasileira contemporânea, especialmente a praticada na última década do século XX até os dias atuais, requer, segundo Resende (2008, p. 15), o deslocamento dos modelos, conceitos e espaços familiares. É necessário, portanto, “[...] deixar jargões tradicionais no trato literário e, saudavelmente, conhecer termos que vão da antropologia ao vocabulário do misterioso universo da informática”.

Sob a mesma perspectiva, mas com uma década de antecedência, Zygmunt Bauman em *O mal-estar da pós-modernidade* (1998), mais precisamente no capítulo “A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda”, observa justamente a dispersão de características unificadoras e, sobretudo, a falta de linhas mestras no contexto artístico pós-moderno, também observadas por Resende (2008) nas produções contemporâneas brasileiras. Na perspectiva do sociólogo polonês, “[...] o mundo pós-moderno é qualquer coisa, menos imóvel – tudo, nesse mundo, está em movimento” (1998, p. 121). No entanto, destituído de uma direção bem delineada, esses movimentos encontram-se dispersos e aleatórios:

Podemos dizer que o que hoje se acha ausente é a linha e frente que outrora nos permitia decidir qual o movimento para frente o qual o de retirada. Em vez de um exército regular, as batalhas disseminadas agora, são travadas por unidades de guerrilha: em vez de uma ação ofensiva concentrada e com um objetivo estratégico determinado ocorrem intermináveis escaramuças locais, destituídas de finalidade global. Ninguém prepara o caminho para os outros, ninguém espera que os outros venham em seguida. (BAUMAN, 1998, p. 122).

Como se sabe, à medida que a sociedade se transformou, a literatura absorveu o espírito e o cenário atual de cada época. A propósito, pode-se observar o estilo preponderante de um momento histórico a partir das produções artísticas dele provenientes, uma vez que “[...] a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre” (CANDIDO, 2006, 28). Nesse sentido, a falta de direção, como define Bauman (1998), ou multiplicidade, como quer Resende (2008), nada mais é que o próprio reflexo do cenário social pós-moderno, o qual é marcado, sobretudo, pela liberdade de expressão, transitoriedade, dispersão de valores tradicionais e heterogeneidade.

Em virtude de sua “fluidez” e instabilidade, características provenientes dos estados líquidos, os quais não se fixam nem no espaço e nem no tempo, Zygmunt Bauman (2001), contrapondo o contexto atual com o que ele denomina como fase sólida da modernidade configurada pela tradição e racionalidade, caracteriza o momento em voga como *Modernidade Líquida*. Na perspectiva do estudioso, “[...] a situação presente emergiu do derretimento radical dos grilhões e das algemas que, certo ou errado, eram suspeitos de limitar a liberdade individual de escolher e agir” (BAUMAN, 2001, p. 11). O estudioso acrescenta que os primeiros sólidos a se derreterem, ou seja, as primeiras mudanças da modernidade sólida para líquida, foram as lealdades tradicionais, os direitos costumeiros e as obrigações que castravam a liberdade, impedindo movimentos e restringindo iniciativas. Nas palavras do sociólogo:

[...] pós-modernidade é, para mim, modernidade sem ilusões. Diferentemente da sociedade moderna anterior, a que eu chamo de modernidade sólida, que também estava sempre a desmontar a realidade herdada, a de agora não o faz com uma perspectiva de uma longa duração, com a intenção de torná-la melhor e novamente sólida. Tudo está agora sempre a ser permanentemente desmontado, mas sem perspectiva de nenhuma permanência. Tudo é temporário. É por isso que sugeri a metáfora da “liquidez” para caracterizar o estado da sociedade moderna, que, como os líquidos, se caracterizam por uma incapacidade de manter a forma. Nossas instituições, quadros de referência, estilos de vida, crenças e convicções mudam antes que tenham tempo de se solidificar em costumes, hábitos e verdades “autoevidentes”. (2003, p. 5-6).

Assim entendida sem as dimensões claras dos sólidos, a nova ordem é apresentada como fluida, instável e não estruturada. Ainda sob a perspectiva do sociólogo, “Hoje, os padrões e configurações não são mais ‘dados’, e menos ainda

‘autoevidentes’; eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes” (BAUMAN, 2001, p. 14). Sem os modelos hegemônicos de conduta, o cenário imediato é guiado pela incerteza e falta de garantias, podendo assumir novas formas, tais quais as produções artísticas contemporâneas:

A multiplicidade de estilos e gêneros já não é uma projeção da seta do tempo sobre o espaço da coabitação. Os estilos não se dividem em progressista e retrógrado, de aspecto avançado e antiquado. As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar, mas a se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco artístico notoriamente superlotado. (BAUMAN, 1998, p. 127).

A chamada “geração 90”, termo cunhado por Nelson de Oliveira, pode ser aproximada, a título de exemplo, ao que se refere à falta de direcionamentos claros nas produções contemporâneas brasileiras. Com o intento de sistematizar a produção literária da década de 1990, Oliveira organizou e publicou pela editora Boitempo, respectivamente em 2001 e 2003, duas coletâneas de contos inéditos com, como é perceptível no subtítulo das duas obras, “Os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX”. Já no prefácio da primeira obra, o autor comenta a dificuldade, justamente pela proximidade temporal, em agrupar sob o mesmo rótulo os autores de uma geração.

Schøllhammer (2011, p. 36), a respeito da coletânea, acrescenta que:

Não encontramos nenhuma nova “escola literária”, nenhuma tendência clara que os unifique, e nenhum movimento pragmático com o qual o estreante se identifique. Parece que a característica comum é mesmo sua heterogeneidade e a falta de característica unificadora.

As coletâneas *Geração 90: manuscritos de computador* (2001) e *Geração 90: os transgressores* (2003) foram responsáveis pela notoriedade de alguns autores até então desconhecidos na cena literária brasileira, como é o caso de Marcelino Freire, único representante dos dois projetos que passam a ganhar espaço na crítica especializada a partir das decorrentes publicações.

Outro ponto de destaque apresentado por Oliveira, ainda no prefácio, se relaciona à influência da geração 70, o chamado “boom do conto brasileiro”, para os autores agora em palco. Munidos de novas tecnologias e influenciados por autores

como Dalton Trevisan, Sergio Sant’Anna, Lúgia Fagundes Telles e Rubem Fonseca, a produção e os autores dessa geração “[...] mantiveram e aprimoraram as conquistas estéticas dos que os precederam” (OLIVEIRA, 2001, p. 8). Sob essa perspectiva, parte das produções contemporâneas brasileiras dialoga, de certo modo, com a posição de Bauman (1998) e passa a estabelecer relações, ainda que breves, com os trabalhos anteriores, em vez de afugentá-los.

Para Schøllhammer (2011, p. 37), “[...] o convívio entre a continuação de elementos específicos, que teriam emergidos nas décadas anteriores, e uma retomada inovadora de certas formas e temas da década de 1970” seriam talvez o traço que melhor caracterizaria a literatura da última década. Assim, apesar do hibridismo de estilos, escritores, formatos, linguagens e recursos, são perceptíveis, portanto, algumas nuances que delineiam contornos em comum na literatura brasileira de nosso tempo. Como visto, a própria geração de 1990 acena para certos traços em comum, pois além da reapropriação inovadora da década de 1970, observamos por exemplo a prospecção de narrativas curtas.

A propósito, vale resgatar as afirmações de Walter Benjamin, em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994, p. 206): “[...] assistimos em nossos dias ao nascimento da short story”. Em consonância com o filósofo e poeta francês Paul Valery, Benjamin acrescenta que a narrativa atual, diferente das narrativas tradicionais,

[...] não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas. (BENJAMIN, 1994, p. 206).

No que concerne à literatura nacional, em específico, Resende (2008) chama a atenção para o fato de que essa tendência reside na manifestação da *presentificação* – argumento relacionado à excessiva preocupação com a realidade presente das produções contemporâneas. Além de estender o conceito para as temáticas cotidianas e para o anseio de intervenção sobre uma realidade conturbadora – por meio da inserção de novas vozes que até então se encontravam ausentes na produção literária, como é o caso dos moradores de periferia ou segregados da sociedade, como os presos e ex-detentos, que agora sem a presença de mediadores consolidam novas subjetividades e tornam-se donos das

suas próprias histórias, tornando-se assim efetivamente presentes – a pesquisadora relaciona o conceito aos desdobramentos formais, observando, pois, que:

A presentificação me parece também se revelar por aspectos formais, o que tem tudo a ver com a importância que vem adquirindo o conto curto ou curtíssimo em novos escritores, como Fernando Bonassi e Rodrigo Naves, ou nas pequenas edições para serem lidas de um só fôlego. (RESENDE, 2008, p. 28).

A título de exemplo, a autora lembra que essa força e gosto pelos contos curtos podem ser encontrados na antologia *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizada por Marcelino Freire e publicada em 2004, tanto pela Ateliê Editorial quanto pela “eraOdito editOra”, selo do próprio autor. O volume, inspirado n’*Os cem melhores contos do século*, seleção feita em 2000 por Ítalo Moriconi, reuniu cem nomes de autores tendo como objetivo a publicação de microcontos inéditos de até 50 letras. Nomes da Geração 90, como Ruiz Ruffato, Sérgio Sant’Anna, Marcelo Mirisola, dentre outros, participaram da organização confirmando, assim, a experiência da concisão da linguagem.

Outro exemplo dos contornos formais de presentificação, que nos interessa de modo especial, é a *Coleção 5 Minutinhos*, também organizada e publicada dois anos antes por Marcelino Freire. Essa coleção, primeira obra a ser lançada pela “eraOdito editOra”, conta com a colaboração de mais oito autores, entre eles João Gilberto Noll, Moacyr Scliar, Glauco Mattoso, e foi distribuída gratuitamente onde as pessoas estivessem esperando pelos famosos “5 minutinhos” – pontos de ônibus, clínicas odontológicas, filas de cinema, etc. Cada escritor escreveu “30 segundos” de prosa ou de poesia, levando no total “5 minutinhos” de literatura para aqueles que não encontram tempo para leitura.

Retomando o conceito de presentificação e a predileção por narrativas curtas, difundido por Resende (2008), Schøllhammer (2011, p. 15) acrescenta que

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

Outra característica apontada por Resende (2008) como talvez uma das mais significativas linhas de forças nas produções recentes, que aparece ancorada à *presentificação* e ao *retorno do trágico* – questões dominantes na produção brasileira –, é a da *violência nas grandes cidades*. A utilização literária da temática da violência, como se sabe, não é exclusividade das narrativas atuais. Ao longo da lenta e gradativa transformação da estrutura socioeconômica e demográfica brasileira, testemunha-se, segundo Schøllhammer (2000), em “Os cenários urbanos da violência na Literatura Brasileira”, o surgimento de uma literatura em constante diálogo e empenhada em expressar a complexidade de uma experiência que cresce, apresentando como plano de fundo a violência.

Desde o romance social de Lima Barreto, essa vertente vem evidenciando traços significativos em nossas produções. Vale salientar que se o cenário sertanejo apresentava-se como espaço privilegiado para ficcionalizar os temas do cangaço, dos jagunços, dos bandos armados, dos heróis justiceiros, logo, das antigas estruturas autoritárias que, desprovidas de um sistema legal eficiente, eram normatizadas por condutas sociais reguladas pelos códigos de honra, vingança e retaliação, como é perceptível, por exemplo, nos romances de 1930, o espaço urbano, sobretudo das grandes metrópoles, torna-se a partir da década de 1960 – sob uma vertente mais brutalista, denominada por Antonio Candido, em “A nova Narrativa” (1987), como “realismo feroz” ou “ultrarealismo” – ambiente propício para representação das divergências socioeconômicas e culturais, que tangenciam a violência sob os mais diversos prismas em nossa sociedade atual. Para Resende (2008, p. 33), a questão da violência aparece nas narrativas contemporâneas na “[...] urgência da presentificação e na dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade, na metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais”.

Portanto, é no bojo da tematização da violência que se encontra a representação crua da realidade marginal e periférica. Tânia Pellegrini (2005), em “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea”, artigo publicado pela *Crítica Marxista*, observa que o roteiro da literatura urbana, já no século XIX, é configurado sob *espaços de exclusão*. Ao desenvolver o argumento crítico, a autora salienta que os “cortiços” e “casas de pensão”, ficcionalizadas pelo naturalismo ainda romântico de Aluísio de Azevedo, apresentam-se como precursores das atuais “neofavelas”, das “cidades de Deus” e dos “capões”, que povoam os espaços

literários contemporâneos. Esses *espaços* abrigavam os antecessores dos “bichos-soltos” e dos “carandirus” de hoje, sujeitos que a sociedade explorava e refugava.

Convergindo com a posição de Resende (2008), a autora acrescenta ainda que a questão da violência e do urbano, após a introdução do país no circuito do capitalismo avançado, constrói-se sob a perspectiva da cidade cindida, segundo ela, “irremediavelmente dividida entre ‘centro’ e ‘periferia’, em ‘favela’ e ‘asfalto’, em ‘cidade’ e ‘subúrbio’, em ‘bairro’ e ‘orla’, dependendo o uso desses termos da região do país” (PELLEGRINI, 2005, p. 137).

É necessário destacar, entretanto, que, embora a tematização da violência não seja propriamente uma inovação, a atenção redobrada da crítica e o destaque dessa vertente no período atual estão intrinsecamente ligados aos contornos exacerbados e às distintas formas de incorporação textual que ela tem assumido com o passar dos tempos. Esse excesso de violência encontrado não apenas nas formas literárias, mas nas artes como um todo, é resultado da indissociável relação entre literatura e sociedade. Ao pensarmos no contexto social brasileiro hoje, “[...] experimentamos um sentimento que mistura a consciência das dificuldades que continuamos vivendo, a vontade de denunciar a forte desigualdade ainda dominante, protestando contra os desequilíbrios socioeconômicos que permanecem no mundo globalizado” (RESENDE, 2014, p. 6).

A literatura, nesse cenário, se apresenta como *lócus* privilegiado de representação não apenas dessa realidade social descontínua que assombra nossa sociedade – fruto das transformações sociais, dos novos valores adquiridos, dos “perdidos” valores, das relações individualizadas, do homem massacrado pela mídia por meio do consumismo exacerbado e, portanto, da configuração desse ser humano de novos valores sociais e culturais: o chamado “homem pós-moderno” – mas, sobretudo, da afirmação de vozes talhadas ao longo dos tempos pelos discursos hegemônicos. São as vozes de personagens socialmente desfavorecidos, silenciados e relegados às margens – território muitas vezes invisível na cidade – que ganham destaque, ancoradas pelos pressupostos teóricos dos Estudos Culturais, nesse novo momento literário.

Todavia, não é incomum percebermos uma preocupação da crítica no que tange ao excesso de realismo presente nessas produções. Resende abre a discussão e questiona se a apropriação da realidade pode ou não extrapolar o

âmbito literário; outro fator apontado pela estudiosa relaciona-se à assimilação intencional da violência para fins exclusivamente comerciais,

[...] já que falar da violência urbana tornou-se, mercadologicamente, uma boa opção. Além disso, nos vastíssimos espaços periféricos do Rio de Janeiro, São Paulo ou Recife, não faltam conflitos universais e tragédias míticas que possam render boas histórias. (RESENDE, 2008, p. 37).

Na perspectiva da estudiosa, quando a representação crua da realidade circundante ocupa de forma tão substancial a literatura, a realidade pode criar efeitos de banalização e perda de impacto. Ela acrescenta ainda que

O foco excessivamente fechado no mundo do crime termina por recortá-lo do espaço social e político, da vida pública. Torna-se, então, ação passada em uma espécie de espaço neutro que não tem mais nada a ver com o leitor. Corre-se o risco de resultarem disso tudo, o mais das vezes, obras literárias que temo considerar descartáveis. (RESENDE, 2008, p. 38).

Dialogando com a pesquisadora, Schøllhammer (2011) também atesta em seus estudos, embora com algumas divergências teóricas, o mesmo excesso de realidade descrito anteriormente. Na perspectiva do autor, o que encontramos hoje no cenário atual é, justamente, um projeto estético ancorado no desejo de retratar a realidade atual pela perspectiva marginal. Essa vertente é apresentada pelo autor como *novo realismo*, o qual pode ser encontrado, segundo o estudioso, nas produções de autores como Marçal Aquino, Marcelino Freire e Fernando Bonassi, por exemplo.

Destacamos, a propósito, que esse argumento crítico não se relaciona ao realismo tradicional e ingênuo, no qual se busca a ilusão da realidade. Na perspectiva de Schøllhammer (2011, p. 54), esses novos autores provocam efeitos de realidade por outros meios, ou seja, o *novo realismo* se manifesta pelo desejo de relacionar “[...] a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual a emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora”. Sob essa perspectiva, não há mais uma linguagem do verossímil, mas a introdução de um agenciamento de experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais (Idem, 2012).

Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios. (SCHØLLHAMMER, 2011, 54).

Sob este aspecto, ainda de acordo com Schøllhammer (2011, p. 57), é normal reconhecemos na literatura brasileira uma tensão entre a vontade experimental e o engajamento social, visto que, em uma situação cultural em que haja uma superexposição da realidade, seja esta relacionada aos acontecimentos globais ou ainda à intimidade de celebridade e anônimos, “numa cínica entrega da ‘vida como ela é’”, é função não apenas desta, mas das artes em geral “[...] encontrar outra expressão de realidade não apropriada e esvaziada pela indústria do realismo midiático”. Esse novo desafio, que prevê, por um lado, a desvinculação da proliferação midiática e, por outro, a diferenciação do uso das técnicas de choque e do escândalo, torna-se imprescindível para que a obra literária não caia no esvaziamento de sentido, descrito anteriormente por Resende (2008).

Essa relação entre multiplicidade, violência/marginalidade, retorno do trágico, presentificação e excesso de realismo, elementos descritos anteriormente como recorrentes do cenário literário brasileiro, é encontrada de forma circundante nas narrativas do escritor contemporâneo Marcelino Freire. O autor é reconhecido na esfera literária justamente por exercer um trabalho estético concomitante com a crítica política e social brasileira. Desde suas primeiras publicações, Freire vem elencando em suas páginas o contexto social e político da contemporaneidade nacional: a violência, as neuroses urbanas, a marginalidade e a representação do “Outro”, ou seja, dos sujeitos silenciados, relegados e massacrados pela sociedade atual, que aparecem representados nas figuras de mendigos, homossexuais, negros, prostitutas, periféricos, velhos, crianças, entre outros, e que se tornam temas recorrentes em suas obras.

Nas palavras de Schøllhammer (2011, p. 68), “Freire procura as vozes sem voz, os murmúrios marginais que não se transformam em linguagem, reprimidos, mas também rudes e vingativos que se estranham nas ruas, no chão queimado do nordeste e nos infernos vários do Brasil”. Assim, marcados pela violência e excluídos pela sociedade hegemônica, essas personagens revelam suas experiências imersas na miséria dos meios rurais e/ou na marginalidade dos grandes centros urbanos.

Tendo como base, então, as referências acima descritas, buscaremos compreender nos tópicos e capítulos que seguem como Marcelino Freire agencia, e se de fato agencia, essa relação entre a vertente experimental, herança do modernismo, e a vertente realista engajada, relação difundida por Schøllhammer como constitutiva do *novo realismo* e de fundamental importância para que “[...] a prosa contemporânea se diferencie de uma evocação simples da brutalidade da tragédia humana, tão frequente nos gêneros semijornalísticos, especializados na revelação chocante dos dramas cotidianos nas grandes cidades” (2011, p. 59).

1.2 Linhas de força na produção de Marcelino Freire

Vencedor do Prêmio Jabuti 2006, o autor da premiada obra *Contos Negreiros* (2005), Marcelino Freire, vem recebendo destaque no cenário literário nacional nos últimos anos. Além do prêmio concedido pela Câmara Brasileira do Livro na categoria contos – gênero proeminente em suas obras –, seu primeiro romance *Nossos Ossos* (2013) foi agraciado com o Prêmio Machado de Assis 2014, pela Biblioteca Nacional.

Pernambucano, nascido em 1967 na cidade de Sertânia, Marcelino Juvêncio Freire, o caçula de uma família de nove filhos, reside desde 1991 em São Paulo. O autor relata em entrevista a Aloisio Milani e Sergio Cohn que sua prospecção para literatura teve início já na infância. A leitura do poema “O bicho” do poeta também pernambucano Manuel Bandeira foi responsável por despertar no jovem leitor Marcelino o desejo de manejar as palavras e seus significados. Ele passou a infância e adolescência participando de grupos teatrais, escrevendo peças e atuando em Recife – a propósito, seu primeiro texto foi uma peça teatral, intitulada “O Reino dos palhaços”, escrita e montada quando o autor tinha apenas doze anos de idade.

Apesar de não se considerar desenvolvido o suficiente para os palcos, preferindo tornar-se, assim como Manuel Bandeira, um “poeta menor”, essa herança teatral² é claramente evidente tanto em seus textos em prosa – ora pelo conteúdo composicional, na forma que remete muitas vezes à estrutura do gênero, ora pelo

² Para uma leitura mais aprofundada neste assunto, ver a Dissertação de Mestrado de Sandrielle Aparecida Bueno Rocha intitulada “Narrativa e Encenação: um estudo sobre diálogos e monólogos em contos de Marcelino Freire” (UNESP, 2015).

conteúdo semântico, na expressividade da palavra que, assim como afirma o próprio autor em entrevista, é escrita para leitura em voz alta – quanto no seu talento performático demonstrado em suas leituras em público.

Devido a essa confluência de gêneros, muitos de seus contos são adaptados para o teatro. O coletivo “Angu de Teatro” já levou para os palcos dois espetáculos, *Angu de Sangue* e *Rasif: mar que arreventa*, os quais, com títulos homônimos às obras, apresentam adaptações dos contos do autor. Vale destacar também que as obras *Amar é Crime* e *Contos Negreiros* receberam recentemente adequações cênicas; enquanto a primeira conta com a montagem teatral de Natali Assunção e encenação do grupo de teatro *Amaré*, a peça “Meu negro de estimação”, sob direção e interpretação do ator e bailarino Kleber Lourenço, adapta a obra *Contos Negreiros* para um solo teatro/dança. Ao ser questionado sobre a relação da sua escrita com o texto teatral, em entrevista à Christian Grunnage e Doris Wieser, Freire (2015, p. 456-457) observa o seguinte:

Eu escrevo pensando em teatro. Fiz teatro desde muito pequeno. Gosto dessa palavra falada, passada para o outro. Há muitos diálogos e muitos monólogos meus em meus contos. Personagens falando pelos cotovelos. Um dos contos meus que mais foram encenados é o "Da paz". É um conto falado, gritado, doído. E eu pensei no corpo daquela mulher quando estava escrevendo. E no grito daquela mulher que perdeu o filho. Meus contos têm que dizer alguma coisa. E o teatro é perfeito para isso. O teatro é a força da palavra tomando corpo, gesto, alma.

Essa imbricação de gêneros literários – legado do romantismo francês, que, a partir de autores como Victor Hugo e seu aclamado prefácio à peça *Cromwell* (2007), passa a questionar e atualizar a concepção clássica da tríade canônica: épico, lírico e dramático, manifestando assim uma perspectiva contrária à unidade de tom e a pureza dos gêneros defendida pelo modelo aristotélico apresentado em *Poética* (334 a. C.) –, além de ser uma característica recorrente na literatura brasileira produzida nas últimas décadas, apresenta-se como uma característica peculiar nos textos de Freire, ocasionando inclusive divergências críticas quanto à classificação genérica de suas obras, visto que, além da estreita relação com o gênero dramático, a prosa desse escritor revela ainda traços líricos. Um exemplo dessa conduta pode ser visto na sequência rítmica, ocasionada pela combinação de rimas consoantes, do excerto do conto “Vestido longo: “[...] o legal do país de vocês é a sensualidade. O jeito à vontade. De tomar banho. Sem frescura. A beleza pura!

Do rio. As praias do Nordeste. Diferente do frio que faz. Do outro lado do continente” (FREIRE, 2015, p. 29-30).

João Alexandre, no prefácio do livro que concedeu notoriedade ao autor, *Angu de Sangue* (2005)³, destaca que a obra de Marcelino Freire é repleta desses elementos poéticos, os quais se apresentam, devido ao cuidado linguístico, imbricados ao gênero conto. Nas palavras do crítico: “[...] esta sábia articulação entre a oralidade e a técnica do discurso direto encontra outras serventias no livro e que decorrem de uma cuidadosa imbricação de narrativa e linguagem, elemento central do gênero e que o aproxima da realização do poema” (BARBOSA, 2005, p. 15).

Essa diluição de fronteiras é antecipada por Freire na própria nomenclatura dada aos seus escritos. Assim, o que as editoras definem como contos, Marcelino Freire apresenta como “Improvisos” (*Balé Ralé*, 2003), “Cantos” (*Contos Negreiros*, 2005), “Cirandas, Cirandinhas” (*Rasif: mar que arrebenta*, 2008) ou “Pequenos Romances” (*Amar é Crime*, 2011). Inclusive, ao ser questionado, em entrevista, a respeito da classificação de suas obras, o autor comenta o seguinte: “Eu quebro todas essas fronteiras para me sentir mais livre. Quem tem que categorizar o que eu faço são os críticos” (FREIRE, 2015, p. 455).

Vale salientar que as narrativas de Freire, além de diluir as categorias genéricas tradicionais, lidam com o limiar entre os gêneros literários e os não literários e, nesse perspectiva, muitos de seus contos são analisados sob a perspectiva de testemunho ou mesmo de denúncia social. Além do mais, a manipulação de traços orais é responsável por favorecer o ritmo e as correspondências sonoras, fazendo com que, além da aproximação lírica, suas narrativas carreguem ainda traços provenientes do *rap*, das ladainhas nordestinas, da literatura de cordel, dos testemunhos orais, dos repentes, entre outros gêneros. Nas palavras do autor:

Eu escrevo em voz alta, de tal forma que o texto possa ser lido em voz alta. Meu texto só me convence quando eu consigo rezar os meus contos. Ou seja, quando eu termino um conto, eu o leio bem rápido – como se estivesse rezando – para poder ver como está o ritmo daquele conto. Ele tem que me convencer como se fosse essa ladainha, essa fala muito presente no universo nordestino. Se há

³ A obra teve sua primeira publicação em 2000. No entanto, foi utilizada para este trabalho a segunda edição (2005).

algum problema nessa leitura, se algum som ficou vazio, quer dizer que alguma coisa no som não está batendo, tenho de mudar uma palavra, diminuir uma frase, para caber nesse “mantra”. Quando os leitores terminam de ler, eles vêm sempre me dizer que ficaram com o som dos meus textos dentro da mente, como se houvesse uma ladainha, uma música saindo daí... É porque é isso. Meu texto é improvisado, cantoria, vexame sonoro, reza para os ouvidos. (FREIRE, 2016, p. 456).

Antonio Candido observa em *A nova narrativa* (1987) que a literatura, marcada pela diluição de fronteiras estanques, ganha força a partir de 1970 no Brasil. Para o crítico, a partir desse decênio, “[...] pode-se falar em verdadeira legitimação da pluralidade” (p. 209), posto que tanto o gênero romance quanto o gênero conto passam a se desdobrar.

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. (CANDIDO, 1987, p. 253).

Parece-nos que esse processo que retoma processos experimentais apresenta-se não apenas como uma constante nos escritos de Freire, mas sim como um mote para construção das suas obras, visto que tal relação com o experimental se encontra não somente nas formas narrativas, como também na própria relação com a manipulação da linguagem, como podemos observar já no título da primeira obra do autor: o livro de contos *acRústico*, publicado de forma independente em 1995. Esse título apresenta a apropriação de recursos semânticos, sonoros e visuais para sua composição, estabelecendo um diálogo, assim como demais obras do autor, com o movimento de Vanguarda Concretismo, reconhecido justamente por seu caráter experimental. A tiragem, há tempos esgotada, não foi reeditada por escolha do próprio Marcelino que, ao considerar a escrita ainda imatura, prefere reescrever e republicar os contos de sua primeira obra em livros posteriores, como é o caso de *Angu de Sangue* (2005) e *Contos Negreiros* (2005), que trazem a reedição de alguns contos do livro em questão.

A mesma relação pode ser evidenciada, com maior expressividade, em sua segunda obra: o livro de aforismos e frases *EraOdito*, publicado dois anos mais tarde e também de forma independente. Em um movimento semelhante ao da obra *O avesso das coisas* (1987), de Carlos Drummond de Andrade, o livro é construído a partir da desconstrução de frases comumente utilizadas – em geral, ditados populares e provérbios – que, em conjunto com o projeto gráfico de Silvana Zandomeni, passam a explorar as camadas materiais dos significantes e apresentam significados que muitas vezes divergem ou contrariam as percepções pré-determinadas pelo senso comum. Em virtude da valorização e incorporação de aspectos sonoros e visuais, a composição conjunta de Freire e Zandomeni assemelha-se aos poemas visuais e é definida por Nelson de Oliveira – graças à herança da cultura nordestina, outra característica recorrente na obra dos escritos em questão – como *Concretismo do Agreste* (FREIRE, 2014)⁴.

No mesmo ano de publicação, essa obra foi adaptada para vídeo e selecionada para o VI Festival do minuto – evento que reúne profissionais e estudantes de audiovisual, com o objetivo de criar um vídeo de até sessenta segundos de duração. A ampla repercussão de *EraOdito*, cujo título virou marca tanto do seu primeiro *blog* quanto do seu primeiro selo editorial, foi responsável por promover o contato entre Marcelino Freire e o crítico João Alexandre Barbosa. Responsável, segundo o próprio autor, pelo seu direcionamento no circuito literário, Barbosa indicou Marcelino para a Ateliê Editorial, em 2012, onde sua obra foi relançada em edição revista, permitindo posteriormente a adoção pelo Ministério da Cultura para oferta em todas as bibliotecas do país.

Vale mencionar ainda que essa desconstrução de concepções e juízos de valor pré-estabelecidos, aspectos observados nas páginas de *EraOdito*, são recorrentes na obra de Freire. Muitos dos contos publicados posteriormente apresentam justamente esses deslocamentos, “[...] que desvirtuam as visões das coisas, tiram os objetos (e os sujeitos) do lugar” (FREIRE, 2014). Nesse sentido, grande parte das narrativas desse escritor apresentam uma construção retórica pautada na inversão de valores, em constante contraposição à lógica convencional. Ou seja, Freire constrói um espaço enunciativo aquém das expectativas do leitor, ou

⁴ Termo apresentado por Marcelino Freire em entrevista concedida a Thiago Corrêa.

seja, suas personagens apresentam uma perspectiva inversa aos padrões pré-estabelecidos pela sociedade.

É a partir dessa perspectiva, a título de exemplo, que as experiências precárias, por meio de uma construção textual transgressiva, apresentam um valor positivo, uma vez que os desvalidos sociais, sem esperança de futuro, em desacordo com os discursos sociológicos e jornalísticos, recusam sua categoria de vítima para afirmar o valor de sua posição. Os temas, assim como as personagens, passam a ser representados por meio de uma perspectiva inversa à habitual. É nesse contexto que no primeiro conto da obra *Angu de Sangue* (2000), o lixo, categorizado como restos pela sociedade tradicional, se apresenta como paraíso na perspectiva da narradora de “Muribeca”. Essa construção discursiva, denominada por João Alexandre Barbosa (2005, p. 15) como o “desventrar de uma condição” – um discurso emitido de dentro, em contraste com a perspectiva hegemônica de quem está de fora – apresenta-se como traço recorrente no conjunto de obras do autor.

Se a repercussão de *EraOdito* foi responsável pela inserção de Freire na esfera literária, a terceira obra desse escritor publicada pela Ateliê Editorial, *Angu de Sangue*, encarregou-se de consolidar sua estreia. Ao lado das coletâneas *Geração 90: manuscritos de computador* (OLIVEIRA, 2001) e *Geração 90: os transgressores* (OLIVEIRA, 2003), o livro se apresenta como marco decisivo na carreira de Freire, conferindo-lhe notoriedade e reconhecimento nacional. O próprio título dá conta de sintetizar a essência do livro em questão, uma vez que, por entre os dezessete contos que o compõem, encontram-se personagens diluídas no angu de atrocidades que permeiam as grandes metrópoles brasileiras. Personagens – como bem salienta João Alexandre Barbosa, responsável pelo prefácio da obra – “[...] que são restos (no sentido literal e figurado) da experiência rural, estilhaçados pela forçada adaptação ao universo, também ele, estilhaçado e violento da existência urbana” (BARBOSA apud FREIRE, 2005, p. 13).

Além da violência urbana e da “[...] cuidadosa imbricação da narrativa com a linguagem” (2005, p. 15), que aproximam seus contos da realização de um poema, como já mencionado, o autor destaca ainda a manipulação da oralidade como traço característico da obra. Para o crítico literário, os traços orais apresentados nos contos de Freire se distanciam da oralidade tradicional comum na literatura regionalista de 1930. Barbosa (2005, p. 12) observa que há em Freire uma espécie

de oralidade mais rara que, somada à aproximação do discurso direto, evita os traços demagógicos de uma denúncia, uma vez que a voz que narra é a mesma que experimenta e sofre o narrado. Vale observar que a mistura conta, inclusive, com a adição de uma pitada de humor e ironia e ganha formas concisas devido à predileção por frases curtas, como podemos perceber no excerto que segue, colhido do conto “Volte outro dia”: “Voltar outro dia eu não volto, pensou o mendigo à minha porta. Hoje, não tenho. Ficou ali como se não ouvisse ou visse. E precisei argumentar que não tinha sobra de feijão, nem pão, nem carne” (FREIRE, 2005, p. 39).

Somado à maestria composicional desse excludente painel urbano, encontra-se ainda a contribuição do artista plástico pernambucano Jobalo, responsável pelas montagens fotográficas que ilustram a obra. As composições gráficas ficaram por conta de Silvana Zandomeni e apresentam a mescla entre as cores vermelho, preto e verde, dialogando simbolicamente, dessa forma, com o antagonismo “vida *versus* morte” presente nas narrativas da coletânea. A incorporação desses elementos gráficos, treze no total, reforçam a tentativa experimental do autor em dialogar com novos instrumentos discursivos, peculiaridade esta que aparecerá de forma recorrente em suas obras posteriores.

Além de *acRústico* e *Angu de Sangue*, Marcelino Freire publicou até o presente momento mais quatro coletâneas de contos, a saber: *BaléRalé* (2003), *Contos Negreiros* (2005), *Rasif: mar que arrebenta* (2008) e *Amar é crime* (2011), nas quais ele procura reunir temas recorrentes. Enquanto em *BaléRalé* há uma prospecção à temática sexual, *Contos Negreiros* (livro vencedor do prêmio Jabuti 2006) problematiza, sobretudo, a conjunção entre um passado colonial e um presente marcado por dores ancestrais; *Rasif: mar que arrebenta*, por sua vez, revela um cenário apocalíptico marcado, dentre outros aspectos, pela destruição e morte. Sem a dose de lirismo recorrente ao tema, o amor, conjugado às suas contradições, é abordado em sua última obra de contos: *Amar é Crime*.

Sob esses aspectos, seja por meio da problematização de questões sexuais, étnicas, políticas, sociais, entre outras, as personagens das coletâneas mencionadas, além de serem marcadas pela violência e excluídas da sociedade hegemônica – revelando suas experiências imersas na miséria dos meios rurais e/ou na marginalidade dos grandes centros urbanos – apresentam em geral o mesmo modo de composição estético-discursivo apontado em *Angu de Sangue*. Em outras

palavras, a presença de traços orais, a economia vocabular, a ironia, a diluição das fronteiras estanques e os desdobramentos dos gêneros épico, lírico e dramático e, sobretudo, a desconstrução de concepções e juízos de valor pré-estabelecidos são elementos que se apresentam de forma recorrente nas obras acima mencionadas.

Após essa longa produção de contos, alguns deles a serem analisados nos capítulos que seguem, Freire lançou em 2013 seu primeiro romance, ou prosa longa, como o ele o define: *Nossos Ossos*. Com fortes traços pessoais, a obra apresenta como protagonista Heleno de Gusmão, um dramaturgo, natural de Sertânia-PE, que estabelece sua vida em São Paulo. Entre o sucesso profissional e a solidão de amores comprados, Heleno se vê impelido, após o assassinato de um dos garotos de programa, também pernambucano, com o qual ele mantinha relacionamento e afeição, a atravessar o país e a si mesmo para dar um enterro digno a uma alma que se encontra à deriva entre o mar de multidão da capital.

A obra, lançada pela editora Record, foi adaptada pelo próprio autor para estreia nos palcos teatrais. Sob a direção de Marcondes Lima, a mesma companhia que adaptou seus contos para o teatro, o coletivo Angu de Teatro, foi responsável por levar aos palcos Heleno de Gusmão e seus michês. Vale salientar que o próprio fazer teatral se encontra ancorado como um dos temas secundários da obra, desdobrando reflexões metateatrais e intensificando, nesse sentido, a confluência entre os gêneros em questão:

Seu Lourenço não conversava, eu tive de começar o assunto, perguntar de onde ele era, se tinha filhos e netos, se fazia tempo que trabalhava, se colecionava histórias engraçadas nesse trajeto, no ofício de transportar hóspedes à última morada, quem sabe eu não escreva, repito, uma peça, gosto de ficar imaginando cenas a partir do que me contam, quando vale a pena eu monto personagens na minha cabeça, conflitos ficam flutuando, um exercício que faço, sempre, para passar o tempo, modorrento. (FREIRE, 2013, p. 86-87).

Além disso, traduzida por Paulo Salnot, essa obra foi publicada na França pela editora Anacaona e está sendo adaptada ainda, pela Muiraquitã Filmes, para o cinema brasileiro.

Vê-se, então, que a versatilidade dessas diluições de fronteiras facilita a adaptação das obras de Freire para outros suportes e linguagens artísticas; além da releitura para o teatro, muito de seus contos são reeditados para outros suportes midiáticos, haja vista o conto “O caso da menina”, pertencente à obra *Angu de*

Sangue, que foi levado aos cinemas sob a direção da roteirista e diretora Tuca Siqueira, adaptando-o em forma de um curta-metragem, ou ainda o especial “Contos da Meia-Noite”, da TV Cultura, que fez uma bela adaptação do conto “Belinha”, do mesmo livro.

Recentemente, o autor escreveu ainda um conto exclusivo para o selo Formas Breves, “Festinha”. Sob coordenação de Carlos Henrique Schroeder, esse selo editorial publica, exclusivamente em formato digital, um conto inédito por semana.

Dedicado ao público infanto-juvenil, Freire publicou, em parceria com a escritora Adrienne Myrtes, *A linda história de Linda em Olinda*, uma novela juvenil levada a público em 2007, pela Editora Escala Educacional, série Br.doc, que narra a história de Linda, filha de um renomado escritor, a qual descobre sua própria história nos escritos do pai. Ambientada em Olinda-PE, a novela busca, assim como as demais obras da série, segundo Rocha (2015), além de traçar um panorama acerca dos cenários brasileiros, valorizar a identidade e as belezas naturais de cada região descrita. Ainda pela mesma editora e também dedicado ao público mais jovem, Freire adaptou o romance *Robinson Crusóé*, em 2005.

O autor também é idealizador e organizador de antologias como *Os cem menores contos do século* e a *Coleção 5 minutinhos*, como mencionado. Além disso, Freire é colunista do *site* Livre Opinião (<<https://livreopinio.com/>>), ministra palestras e oficinas de criação literária, agencia novos escritores e organiza eventos, como é o exemplo da Balada Literária, que ocorre anualmente desde 2006 no bairro paulistano Vila Madalena. Esse evento, aberto ao público em geral e sem fins lucrativos, objetiva, a partir da reunião de autores locais, nacionais e internacionais, “celebrar a literatura sem frescura. Mostrar que os livros podem conviver muito bem com o provolone, a batata frita, o suco de uva...” (FREIRE, 2013).⁵

Além do mais, acostumado a publicar seus livros de forma independente, Marcelino ainda desempenha dentro do circuito literário uma importante atividade editorial, sendo responsável pelo lançamento de dois selos: o primeiro deles a EraOdito Editora, que trabalhava em parceria com a Ateliê Editorial, responsável pelo lançamento da coleção *5 minutinhos* e da coletânea *Os cem menores contos do século*; o segundo, por sua vez, a Edith Editora, lançada em 2011, responsável pela

⁵ Definição dada pelo próprio autor, em entrevista concedida à Silvia Castelo.

publicação do seu último livro de contos, *Amar é crime* (2011). Edith é um coletivo independente que, em conjunto com mais quatorze amantes da arte – escritores, artistas plásticos, fotógrafos e cineastas – busca estratégias alternativas para divulgação da produção literária de novos escritores, como podemos observar na própria apresentação do selo:

EDITH é um verbo. É ação.
 EDITH é um nome próprio.
 É um espaço para realização.
 EDITH agora ou se cala para sempre.
 EDITH não espera. EDITH faz.
 EDITH é uma mãe.
 EDITH não é a casa da sogra.
 EDITH gera.
 EDITH tem 14 filhos.
 E uma paixão em comum: a palavra.
 EDITH acha que está faltando paixão.
 Por isso EDITH está apaixonada.
 EDITH está cega.
 Para números, distribuições, prêmios.
 EDITH enxerga longe.
 EDITH tem escritores, cineastas, fotógrafos, artistas plásticos.
 EDITH é a porta de entrada. E a de saída.
 EDITH faz o serviço completo.
 [...]
 EDITH não é uma marca.
 EDITH não é uma editora.
 EDITH é uma pessoa.⁶

Marcelino Freire, logo após a publicação da obra *Amar é crime*, observou, em texto publicado na *internet*, que a escolha da Edith Editora para publicação se justificava pela necessidade de respirar novos ares, partir da estaca zero: “Ficar um pouco longe do circuito do vinho branco, do patê de fígado. Distante do lero-lero” (FREIRE, 2011).

As publicações alternativas, seja por meio de coletivos editoriais, seja pela *internet*, é uma prática comum na literatura contemporânea brasileira. Resende observa, na já mencionada obra *Contemporâneos*, que mesmo havendo reclamações de que há um baixo número de leitores e venda de livros, a primeira evidência que salta aos olhos quando se trata de literatura brasileira escrita em nosso tempo é a da *fertilidade* de escritores, eventos literários e publicações. A autora acrescenta que “[...] os jovens escritores não esperam mais a consagração

⁶ Disponível em: <<http://felipevalerio.com.br/coletivo-edith>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

pela “academia” ou pelo mercado. Publicam como possível, inclusive usando as oportunidades pela internet” (2008, p. 16-17), a qual, ainda sob a perspectiva da autora, é uma ferramenta que auxilia na fomentação e discussão dos textos literários.

Adepto a tais mecanismos, a *internet* se apresenta para Marcelino Freire como uma ferramenta favorável para divulgação e disseminação da sua literatura. Por meio do *blog* “Ossos do Ofídio”⁷, da conta no *twitter*⁸, no *instagram*⁹ ou ainda no *facebook*¹⁰ o autor conecta seus leitores à sua agenda, apresenta resenhas e comentários críticos sobre textos lidos, divulga além das suas obras as de outros autores e, é claro, publica, ainda, contos, poemas e minicontos inéditos.

Como se vê, essa inquietação é responsável pelo desempenho desses múltiplos papéis no circuito literário. A propósito, é importante mencionar a dissertação de Liana Aragão Lira Vasconcelos (2007), cuja pesquisa, desenvolvida na Universidade de Brasília, investiga as estratégias de atuação utilizada por autores no mercado editorial brasileiro, analisando sobretudo as “figuras” utilizadas por Marcelino Freire para introdução e permanência nesse circuito. Na concepção da autora, o sucesso e destaque de Freire se deve a dois aspectos:

1) As estratégias relacionadas aos diálogos de sua obra com a realidade social, e a utilização do grotesco como recurso que aposta na interação; 2) as estratégias extra-texto de que o escritor faz uso em suas aparições num outro espaço literário, aquele onde se vendem escritores, não livros. Um aspecto textual, outro não. (VASCONCELOS, 2007, p. 45).

Em relação às suas obras, a autora acrescenta que Freire busca vender uma imagem de escritor ousado e crítico, preocupado em causar desconforto, posto que suas estratégias textuais, sejam elas de conteúdo ou escrita, convergem para fuga da apatia social e do discurso dominante do politicamente correto. As estratégias extratexto, por sua vez, estão ligadas à construção de alguns “papéis” criados pelo autor, dentre os quais Vasconcelos destaca o “Marcelino trabalhador”, imagem diretamente ligada aos vários desdobramentos, já mencionados, que o autor desempenha no circuito literário: além de escritor, Freire apresenta-se como editor,

⁷ <https://marcelinofreire.wordpress.com/>

⁸ <https://twitter.com/marcelinofreire>

⁹ https://www.instagram.com/marcelino_freire_escritor/

¹⁰ <https://www.facebook.com/marcelino.freire.79>

colunista, organizador de eventos e antologias, palestrante, agenciador de novos escritores, entre outros. Outra *persona* apresentada pela autora é a do “Marcelino porta-voz”, a qual está intimamente relacionada ao fato do escritor se apresentar como canalizador de discursos para seus pares e leitores, como é evidente nos *posts* de seu *blog*.

A figura “Marcelino amigo e *promoter*” se justifica pela sua postura apaziguadora que ultrapassa a relação com seu público; além do mais, Freire mantém uma relação gentil com seus pares, promovendo e divulgando-os. A última imagem destacada por Vasconcelos, “Marcelino gente-como-agente”, se refere ao caráter popular do autor, que dispensa “pompas e honrarias”. Ela destaca juntamente a acessibilidade e a infância pobre: a primeira, na perspectiva de Vasconcelos, inibe a postura de artista superior, enquanto a segunda ajuda a transmitir a imagem de um homem de carne e osso.

A autora acrescenta, ainda, que:

As diversas imagens, bastante integradas, não acabam por engessar uma *persona* firme e irredutível. Pelo contrário, as possibilidades fazem com que se consuma a imagem do escritor/pensador/ser humano flexível, adaptável, versátil e nem por isso um farsante ou desonesto. (VASCONCELOS, 2007, p. 117).

Essa versatilidade, que leva Marcelino Freire a assumir diversas imagens, pode ser relacionada às exigências impostas pelo “sistema” de arte atual, analisada criticamente em *Arte Contemporânea: uma introdução* (2005), por Anne Cauquelin. Ao relacionar arte e mercado, com o intuito de investigar os sistemas artísticos contemporâneos e seus desdobramentos no pós-moderno, a autora francesa observa que a arte atual apresenta um sistema interno que se difere do estabelecido pela arte moderna, ligada sobretudo a um regime de consumo.

Devido ao advento das novas tecnologias, a arte contemporânea, de acordo com a autora, apresenta-se intrinsecamente ligada a um regime de comunicação. Cauquelin acrescenta que o atual sistema artístico não apresenta distinção entre seus agentes, ou seja, produtor, intermediador e consumidor, até então definidos pelo regime moderno, apresentam-se inevitavelmente diluídos, devido os avanços tecnológicos de comunicação, produzindo assim mudanças significativas no mercado de bens materiais e simbólicos.

Além disso, ligada à comunicação, a “rede” apresenta-se como elemento fundamental para o sistema de arte contemporânea:

Em termos de comunicação, a rede é um sistema de ligações multipolar no qual pode ser conectado um número não definido de entradas, cada ponto da rede geral podendo servir de partida para outras microrredes. Isso é o mesmo que dizer que o conjunto é extensível. Nesse conjunto, pouco importa a maneira pela qual se efetua a entrada. Os diversos canais tecnológicos encontram-se ligados entre si. (CAUQUELIN, 2005, p. 59).

A autora acrescenta que os atores se apresentam ativos “[...] de acordo com o maior ou menor número de ligações que dispõem; de acordo com as conexões mais ou menos diretas – ou seja, mais rápidas ou menos rápidas – com outros atores também ativos” (CAUQUELIN, 2005, p. 67). Essa conexão, que opera à maneira de sinapses no sistema neural, é responsável por mensurar o grau de atividade dos produtores, assim, quanto maior e mais rápida a quantidade de informações provenientes de tal sistema, maior é sua atividade. A arte literária, dessa forma, é mensurada por meio da imagem que suscita dentro dos circuitos de comunicação.

A rede literária brasileira contemporânea, nesse sentido, pode ser definida pela conexão entre autores, leitores, críticos literários, academia, editores, obras, sistema educacional, mídia, entre outros fatores que, conectados, são responsáveis pela visibilidade do autor. Para a estudiosa, “O artista tem de ser internacional, ou não ser nada; ele está preso na rede ou permanece de fora. *In* ou *out*” (CAUQUELIN, 2005, p. 75).

Dessa forma, torna-se interessante observar que há um circuito de trocas e interesses envolvendo essas novas produções, já que o autor também assume o papel de intermediador. Daí a necessidade dessas múltiplas atuações e *personas* desenvolvidas por Freire, uma vez que estas estratégias em relação ao público leitor, além de fomentarem uma boa aceitação de suas obras, ainda garantem o estreitamento de laços entre leitores e agentes envolvidos nesse circuito. Esse processo ajuda a disseminar a literatura e a imagem de Freire nessa rede de comunicação contemporânea que, de forma distinta à moderna, não se restringe apenas ao consumo.

1.3 Marcelino Freire: olhares críticos

A crítica literária contemporânea tende a se mostrar reticente frente às obras há pouco produzidas. A falta de distanciamento temporal, assim como o fato da literatura brasileira contemporânea se encontrar em pleno desenvolvimento e mutabilidade, restringe o número de seus estudos, uma vez que é mais seguro caminhar por terrenos já solidificados a se lançar em caminhos movediços, arriscando-se a apreciações equivocadas sobre as qualidades das obras e a possível representatividade de seus autores. Isso é o que resume bem Resende:

O temor da avaliação equivocada ou de se deixar levar por um entusiasmo fugaz quase sempre leva o crítico a prudência de deixar passar algum tempo antes de se ocupar do novo, especialmente quando se trata de literatura, a arte que continua ligada a suportes que se querem duráveis, transmissíveis de geração a geração, arte traduzível em línguas e culturas diferentes daquelas em que foi produzida. (2008, p. 8).

Outro fator que contribui para a limitação de estudos da ficção produzida nas últimas décadas diz respeito ao grande número de publicações atuais, frente ao índice de estudiosos atuando na área, os quais, apesar do interesse e movimento, não dão conta da demanda literária que vem sendo produzida. Além disso, nos últimos tempos, a crítica contemporânea tende a ver o passado, tanto pela memória quanto pela história, como conflituoso e, por isso mesmo, fértil, restando ao presente a indiferença (RESENDE, 2008). Em pesquisa ao Banco de Teses e Dissertações disponibilizado pela Capes, por exemplo, poucas foram os trabalhos encontrados que se dedicam às obras de Freire. Sua fortuna crítica encontra-se majoritariamente ancorada em artigos publicados em periódicos na *internet* ou em revistas acadêmicas, o que aponta para a necessidade de uma maior dedicação da crítica frente à produção literária desse autor.

Sandrielle Aparecida Bueno da Rocha (2015), em *Narrativa e encenação: um estudo sobre diálogos e monólogos em contos de Marcelino Freire*, dissertação recentemente defendida, apresenta um dossiê sobre resenhas, artigos e entrevistas publicadas sobre o autor até o momento da defesa. A pesquisadora observa que os estudos acerca das produções do Freire se encontram majoritariamente centradas nas obras *Angu de Sangue* e *Contos Negreiros*; obras como *BaléRalé* ou *Amar é*

Crime, por sua vez, são pouco exploradas. Rocha acrescenta ainda que uma das possíveis explicações para que os pesquisadores em geral tenham optado por essas duas obras restringe-se ao fato de que ambas foram as que mais ganharam visibilidade dentro do cenário contemporâneo, haja vista que *Angu de sangue* apresentou uma ótima margem de vendas e hoje se encontra em sua segunda edição, enquanto *Contos Negreiros* foi vencedor do Prêmio Jabuti, 2006.

Dentre os temas mais recorrentes, a violência ganha o topo das pesquisas, considerando que cada coletânea de contos procura evidenciar assuntos reincidentes. No entanto, independente da temática adotada, a violência se apresenta constantemente como elemento permanente das narrativas de Marcelino Freire, desdobrando-se nas mais variadas formas: exclusão, criminalidade, alienação, preconceito (social, étnico, sexual, de gênero, etc.), pedofilia, silenciamento, autoritarismo, etc.

Ao analisar a obra *Rasif: mar que arrebenta*, Ana Paula Rodrigues da Silva observa o seguinte aspecto frente à violência nas narrativas presentes na obra:

[...] a violência manifesta-se na temática e no discurso, agindo como força que agride o leitor pela escolha vocabular, pelo ritmo vertiginoso, pela conceituação inesperada e pelo movimento de aproximação e distanciamento do foco narrativo que, muitas vezes, coloca o leitor no centro da violência, na cena do crime, com a arma nas mãos. O texto agride pela subversão das regras e do moralmente aceitável e pela exposição cruel das feridas sociais. (SILVA, 2011, p. 57).

A extensão da temática da violência nas construções linguísticas da obra pode ser observada não apenas em *Rasif*, mas em todas as coletâneas de contos do autor. A partir de técnicas como a mudança abrupta do foco narrativo, o excesso de palavrões, a concisão do discurso e o uso estilístico de operadores sintáticos, Freire dá conta de transferir a brutalidade da violência temática para o tecer literário, haja vista o conto “Socorrinho”, presente na coletânea *Angu de Sangue*, que pode ser tomado como exemplo dessa violência transposta na linguagem. A narrativa versa sobre o caso de Socorrinho, uma criança de aproximadamente seis ou sete anos misteriosamente desaparecida e violentada sexualmente em meio ao caos urbano:

Moço, não, sua mão, suando, grito no semáforo, em contramão, suada, pelos carros, sobre os carros, carros, moço, não, viu sua mãe e a cidade nervosa, avançando o meio-dia, dia de calor, calor enorme, ninguém que avista, Socorrinho, algumas buzinas, céu de gasolina, ozônio, cheiro de álcool, moço não. (FREIRE, 2005, p. 47).

A narrativa de apenas duas páginas apresenta um foco narrativo que se alterna subitamente, entre primeira (vítima) e terceira pessoa (narrador), e é pela perspectiva deste último que o leitor tem acesso ao sentimento de impotência dos familiares de Socorrinho e à repercussão do caso na mídia, legando à primeira pessoa a tarefa de apresentar uma inútil suplica, “moço, não”, que se desenvolve ao longo de toda narrativa. As cenas não são descritas linearmente e o autor apresenta apenas *flashes* construídos por junções aleatórias de imagens, que dão ao leitor uma dimensão visual, fragmentada, tanto do ato violento quanto dos dois meses que seguem ao desaparecimento da criança:

Maria do Socorro Alves da Costa, mulatinha, sumiu misteriosa, diz uma testemunha que um negro levou sua filha embora, revolta da família, vizinho, jornal, televisão, igreja, depois de dois meses, moço, não, boneca, foto de batizado, festinha do bairro, tudo que pudesse trazer Socorrinho [...] o marido já enlouquecido e internado, que miséria, que agonia de cidade, moço, não, gente ruim, sem sentimento, pra que deixar sofrendo a mãe humilde, o bairro, a câmera de TV que treme aquela realidade de cão [...] moço, não, o homem arriava as calças, mais o grito, moço, não, não, Socorrinho chorava, Socorrinho esperneava, Socorrinho mais não entendia aquele mundo estranho, aquele desmaio de anjo. (FREIRE, 2005, p. 48-49).

A omissão de operadores sintáticos confere ao tecer literário o ritmo estridente e vertiginoso da cidade, o qual, entrecortado pelo clamor da menina, transpõe para linguagem textual a visualização da cena, a rapidez do ato, o desespero e angústia da família e, sobretudo, a violência sofrida pela criança.

Outro exemplo dessa incorporação temática por meio da linguagem pode ser percebido no conto “A cidade ácida”, em que as palavras, apresentando uma visão obviamente mais cômica do que o conto descrito anteriormente, parecem cambalear, assim como o protagonista da narrativa: “Bêba. Do. Até cair. Des. Falecer. Acordou no puteiro. Pocilga. Mulher rebolando a buceta. A espuma na cara. O chope ou chupa. Olhou tonto para os lados. Bar de merda. Catou as moedas no chão. Não to bê. Bado” (FREIRE, 2005, p. 113).

Em “A outra volta do parafuso: Marcelino Freire”, artigo publicado na *Brasiliiana – Journal for Brazilian Studies*, Tânia Pellegrini (2014) atualiza a discussão centralizada na violência – assunto, como já mencionado, debatido exaustivamente nas produções desse escritor – ao acrescentar um novo traço temático: a crueldade. A autora se propõe a observar como a matéria violenta, realidade oferecida em nossos tempos, se articula na ficção brasileira até atingir a crueldade. Para tanto, ancorada nas contribuições teóricas de Rosset (1989) e Raymond Williams (2001), Pellegrini analisa dois contos da obra de Freire – “J.C.J.”, de *Angu de Sangue*, e “Liquidação”, de *Amar é Crime* – observando, dentre outras peculiaridades, que “Em mais de dez anos transcorridos, o autor continua fiel ao seu estilo e à matéria que se nutre” (2014, p. 12).

O direcionamento teórico apresentado pela autora encontra-se pautado na seguinte definição etimológica de crueldade, apresentado por Rosset (1989):

Cruor, de onde deriva crudelis (cruel), assim como crudus (cru, não digerido, indigesto) designa a carne escorchada e ensangüentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários, no presente caso a pele, e reduzida assim à sua única realidade, tão sangrenta quanto indigesta. Assim, a realidade é cruel – e indigesta – a partir do momento em que a despojamos de tudo o que não é ela para considerá-la apenas em si mesma. (ROSSET, 1989, p. 17 *apud* PELLEGRINI, 2014, p. 25).

Na perspectiva de Pellegrini, o conceito supracitado pode ser aplicado ao que a autora denomina de *tragédias mínimas*. O termo crítico é apresentado para elucidar um novo gênero, que assume a violência e a crueldade como elementos estruturantes, do qual os contos de Freire são exemplos:

Nas “tragédias mínimas” não se tem apenas a representação da violência, do sofrimento e da morte, mas um tipo específico de apresentação desses elementos, que, apesar de si mesmo, pode guardar similaridades com a tragédia literária, cuja ação está centrada na queda de personagens nobres e dignos, como se sabe. Descarto-lhe desde já a sintaxe, que foi alterada, pois aqui não há sujeitos, deuses ou heróis, só objetos, “gente comum” e mendigos em estado de natureza, iguais na miséria transcendente de seres abandonados por Deus. (PELLEGRINI, 2014, p. 25).

A autora acrescenta ainda que as *tragédias mínimas* poderiam ser tomadas como parte da grande tragédia social e brasileira, mas cada uma delas apresenta uma totalidade fechada em si mesma, sem apresentar ligação de causa ou

consequência com o todo. É preciso considerar também que a definição apresentada por Pellegrini dialoga com o chamado *retorno do trágico*, termo cunhado por Beatriz Resende. Para esta, a manifestação do trágico na contemporaneidade não é exclusivamente literário: “Está no cotidiano, expõe-se nas mídias, incorpora-se ao vocabulário mais corriqueiro” (2008, p. 29). A pesquisadora ainda acrescenta:

O trágico estabelece um efeito peculiar com o indivíduo, supera-o e traça uma relação direta com o destino. Trágico ou tragédia são termos que se incorporam aos comentários sobre nossa vida cotidiana, especialmente quando falamos da vida nas grandes cidades. (RESENDE, 2008, p. 29-30).

Além da questão da violência e de sua relação com o trágico, a oralidade, elemento que estrutura a matéria narrada, é um dos conteúdos de maior destaque nas pesquisas acerca da obra de Marcelino Freire. Eduardo de Araújo Teixeira, no artigo intitulado *Marcelino Freire: entre o rap e o repente*, observa que a produção do autor é construída e diferenciada por sua aproximação com a oralidade:

[...] sua literatura diferencia-se pelo rigoroso emprego de uma oralidade (urbana/rural) repleta de jogos de palavras comuns tanto na fala coloquial quanto no texto publicitário. O autor compõe um “testemunho entoado” no ritmo de um canto que “embola” prosa e poesia, aproximando sua escrita do repente sertanejo pelo jogo lúdico de palavras e de rápidas associações. Nisso sua literatura irmana-se, por isso também ao rap, essa expressão artística nova – coloquial, popular e urbana – construída com fios tensos armados entre os espaços periféricos e os centros de produção e consumo. (TEIXEIRA, 2008, p. 135).

Ao analisar o conto “Totonha”, de *Contos Negreiros*, Geruza Zelnys de Almeida observa, por sua vez, que a construção da oralidade “[...] é fisicamente incorporado pelo leitor que traga essa linguagem que não é a sua, mas de um outro que o habita no momento da leitura e passa a controlar seus impulsos respiratórios” (2010, p. 47). A esse respeito, Zumthor (1997, p. 40) afirma que um poema composto por escrito, mas “performatizado” oralmente, muda de função: “Assim são esses textos lidos com os olhos: sentimos intensamente que uma voz vibrava originalmente em sua escritura e que eles exigem ser pronunciados”.

Essa presença de voz pode ser claramente observada no conto “Papai do céu”, de *BaléRalé*, o qual, narrado em primeira pessoa, apresenta as reflexões de

um menino que é assediado sexualmente pelo pai. A falta de pontuação no excerto revela uma fala ansiosa e rápida, própria do universo infantil, a qual passa a ser incorporada pelo leitor durante a narrativa, como podemos perceber no excerto que segue:

[...] papai perguntou se eu já tinha tomado banho e eu falei que eu já tinha tomado banho mas não adiantou dizer que eu já tinha tomado banho porque ele disse que eu devia tomar banho de novo que eu não tinha tomado banho direito [...] e não gosto quando mamãe demora em Carapicuíba na casa da minha tia em Carapicuíba, porque papai fica um tempão fazendo espuma e a gente acaba não jogando bola e o que eu gosto mesmo é de jogar bola não gosto do gosto da nuvem branca não gosto do gosto da espuma branca que papai espuma. (FREIRE, 2003, p. 95-97).

Essa aproximação com a voz resulta, na maioria das vezes, em construções narrativas que privilegiam a utilização do discurso direto como recurso expressivo da fala. Para Rocha (2005) é justamente essa a peculiaridade nas narrativas de Freire, observando a desarticulação do narrador e os efeitos estilísticos mobilizados por tal recurso nas narrativas estruturadas, sobretudo por monólogos e diálogos. Para a pesquisadora, essas são características que permitem observar confluências com o texto teatral:

A consciência autoral apresenta-se como aquela que organiza a narrativa visando a atribuir consistência ao perfil da personagem por meio do diálogo ou da enunciação em primeira pessoa. No caso do diálogo, como no teatro, ocorre um exercício para explicitar um conflito, no qual uma voz enfrenta e estimula a outra. Outras vezes, as personagens adquirem personalidades que se expõem por meio de solilóquios e monólogos interiores, os quais acabam revelando a personalidade e ações daquele sujeito por meio das contradições presentes em sua fala. (ROCHA, 2005, p. 57).

Outra questão bastante evidenciada nas obras de Freire se relaciona à vinculação do autor com a chamada literatura marginal, termo crítico utilizado para designar uma vertente da literatura contemporânea brasileira que vem ganhando forças a partir da década de 1990 e que tem a pretensão de tornar visível vozes oriundas de espaços sociais periféricos para, assim, expor a realidade daqueles que se encontram fora do espaço hegemônico, ou seja, que estão à margem da sociedade. É interessante observar que, ao refutar a utilização dos mediadores tradicionais, as construções dessas narrativas se efetivam a partir da inserção das

vozes dos próprios segregados sociais, apresentando dessa forma grande teor testemunhal. Ao abordar o tema na obra *Escritos à Margem*: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira, Paulo Roberto Tonani do Patrocínio observa o seguinte:

São sujeitos periféricos que romperam a silenciosa posição de objetos para entrarem na cena literária utilizando a literatura enquanto veículo de um discurso político formado no desejo de autoafirmação. A presença desses autores em nossa série literária não pode ser lida como um dado isolado, mas sim como a conformação de um grupo específico que deseja se fixar no seio de uma estrutura hegemônica. Para tanto cobram para si a égide de marginal enquanto forma identitária, compondo um grupo heterogêneo no tocante ao exercício literário e homogêneo quanto a sua origem social. São agora os próprios marginais que buscam representar o cotidiano de territórios periféricos, resultando em uma escrita fortemente por um teor testemunhal. (2013, p. 12)

O pesquisador acrescenta que esse fenômeno, apesar de utilizar formas de atuação inspirada nas organizações sociocomunitárias, possui características que possibilitam compreendê-lo como uma espécie de movimento literário, despertando grande interesse por parte da crítica.

O romance *Cidade de Deus*, do escritor Paulo Lins, publicado em 1997, a exemplo, é considerado pela crítica contemporânea como obra precursora dessa nova tendência. Essa narrativa de ficção é resultado de uma pesquisa sobre marginalidade realizada pelo próprio autor na favela, homônimo da obra, em que ele residia. A singularidade do romance está relacionada à origem de seu discurso, posto que *Cidade de Deus* é a primeira obra de ficção brasileira em que o local de enunciação é o mesmo do objeto. Dito de outro modo, o romance refuta a utilização de mediadores tradicionais, uma vez que a voz que emerge é a do próprio subalterno que, a partir de seu “olhar de dentro”, revela sua vivência marginal.

A partir desse marco surgiram outros escritores empenhados em trazer para o campo literário a exclusão periférica, como Sérgio Vaz, Alessandro Buzo, Alan Santos Rosa e, é claro, Ferréz – pseudônimo de Reginaldo Ferreira da Silva, um dos principais articuladores desse movimento literário. Além de apresentar uma vasta produção, com um excelente índice no mercado, Ferréz é reconhecido pelo seu ativismo social, apresentando vários projetos de inserção e valorização social na comunidade em que reside, o bairro Capão Redondo, Zona Sul de São Paulo.

No “Manifesto de abertura: Literatura Marginal” (2001) publicado pelo autor na primeira edição de *Caros Amigos* – revista que “[...] vem para representar a autêntica cultura de um povo composto de minorias, mas em seu todo é uma maioria” –, Ferréz expõe os pressupostos que norteiam essa nova vertente, destacando sua importância frente aos discursos hegemônicos que por tanto tempo apagaram as vozes populares e marginais. Para o autor, a formação desse novo espaço joga “[...] contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de ‘excluídos sociais’”, certificando, por sua vez, “[...] que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história e não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura” (2001, p. 3).

Muitas pesquisas em nível acadêmico apresentam Marcelino Freire como um dos representantes dessa nova tendência. O próprio autor em entrevista evidencia sua condição periférica, estabelecendo assim um diálogo com a literatura marginal:

Eu sou periférico. O nordestino é periférico. Eu carrego o Nordeste periférico comigo. Meus pais sertanejos, o bairro pobre onde eu morei no Recife, ter chegado em São Paulo desempregado, tendo indo morar na periferia de São Paulo, em um bairro chamado Jardim Aricanduva, depois em Guaianases, tudo isso me faz sentir muito irmão dessa literatura periférica que fazem Ferréz, Sérgio Vaz, Sacolinha, Binho, Allan da Rosa... (FREIRE, 2015, p. 458-459).

De fato, é inegável que a literatura de Marcelino estabelece contraponto com a tendência acima descrita, pois não é preciso um olhar minucioso para estabelecer semelhança em relação à escolha do plano temático de Freire e dos expoentes da literatura marginal. No entanto, algumas ponderações merecem destaque, já que tal proximidade fica restrita apenas ao aspecto temático, como destacou com propriedade Patrocínio (2013).

Ao analisar algumas narrativas da coletânea *Contos Negreiros*, Patrocínio estabelece algumas distinções entre os escritos de Freire e os modelos prevalentes da Literatura Marginal, apontando que a principal disparidade se relaciona às formas literárias adotadas pelo autor para dar vida à suas personagens. Sem o teor testemunhal característico da Literatura Marginal e responsável por proporcionar verossimilhança nas narrativas, as formas de construção literária adotadas por Marcelino Freire rompem, segundo o pesquisador, com a opção de um

reflexo mimético das situações cotidianas, fazendo prevalecer o enlevo de uma escrita marcada pela musicalidade de uma oralidade negra.

Marcelino Freire adota uma linguagem que reflete e realça a presença do negro em nossa cultura, conciliando no exercício da escrita a musicalidade popular com a cultura letrada. Ou seja, o autor aceita e apropria-se da convenção que concebe a música como forma genuína de expressão desse grupo. *No entanto, não se trata de construir um discurso essencialista da cultura, mas sim de oferecer ao negro novas formas de resistência.* (PATROCÍNIO, 2013, p. 213, grifo nosso).

O estudioso acrescenta que a construção retórica empreendida por Freire se baseia na tentativa de se colocar no lugar do Outro: “O processo de construção discursiva de Freire almeja produzir uma fala que objetiva compreender as situações narradas a partir da lógica do sujeito representado” (PATROCÍNIO, 2013, p. 214). O resultado dessa mudança de foco, por sua vez, é a elaboração de narrativas que propõem um novo molde para as questões abordadas, como é o caso, por exemplo, do conto “Solar dos príncipes” em que, em um movimento de inversão de papéis pré-estabelecidos socialmente, cinco negros moradores do Morro do Pavão¹¹ decidem realizar um documentário sobre a classe média carioca. Munidos de câmera filmadora e microfones, o grupo abandona o papel passivo, enraizado pela mídia como do “Outro”, para assumir a função ativa de produtores do discurso:

Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio.
A primeira mensagem do porteiro foi: “Meu Deus!” A segunda: “O que vocês querem” ou “Qual o apartamento?” Ou “Por que ainda não consertaram o elevador de serviço?”
“Estamos fazendo um filme”, respondemos. (FREIRE, 2005, p. 23).

A proposta desse grupo vai ao encontro à abordagem dos documentaristas, jornalistas e cineastas que encontram no morro, na miséria e, sobretudo, na representação do Outro, a matéria para o seu trabalho: “A ideia foi minha confesso. O pessoal vive subindo o morro para fazer filme. A gente abre as nossas portas, mostra as nossas panelas, merda” (FREIRE, 2005, p. 24). A intenção do grupo segue o mesmo roteiro, apresentando a substituição apenas do cenário, produtores e protagonistas:

¹¹ Também conhecido como Cantagalo ou Pavãozinho, Morro do Pavão é um conjunto de favelas, situado entre os bairros de Copacabana e Ipanema, Zona Sul do Rio de Janeiro.

A graça era ninguém ser avisado. Perde-se a espontaneidade do depoimento. O condômino falar como é viver com carros na garagem, saldo, piscina, computador interligado. Dinheiro e sucesso. Festival em Brasília. Festival em Gramado. [...]

A gente não só ouve samba. Não só ouve bala. Esse porteiro nem parece preto, deixando a gente preso do lado de fora. O morro tá lá, aberto 24 horas. (FREIRE, 2005, p. 25).

Essa mudança de foco se relaciona aos deslocamentos apresentados na escrita de Freire aqui mencionados. Assim, ao apresentar uma construção retórica ancorada na inversão de valores, que fazem suas personagens parecerem o avesso da realidade explorada tanto pela mídia quanto pelos discursos sociológicos, “Marcelino Freire abandona os possíveis traços demagógicos que poderiam aflorar no texto ficcional para, em seu lugar, formar uma outra compreensão para o evento representado” (PATROCÍNIO, 2008, p. 215). Essa característica é reforçada pelo uso do discurso direto e a preferência por este foco narrativo, traço recorrente nas narrativas do autor, instaura uma nova dimensão do tema e oferece, por sua vez, uma percepção próxima ao objeto representado. Essas e outras peculiaridades, apesar de ter um grande posicionamento crítico, ainda segundo Patrocínio (2013), não favorecem uma denúncia sofrida pelos negros, levando-o a se distanciar da vertente marginal.

É evidente que ambos os casos utilizam o fazer literário como um veículo de intervenção social, mas nos parece que a grande diferença se encontra, de forma mais expressiva, nas maneiras de articulação da realidade marginal dentro da obra. Marcelino Freire busca a reconstrução da realidade por estratégias de elaboração literária peculiares, como a oralidade, a valorização poética e, sobretudo, esses deslocamentos, que tendem à inversão de sentidos e valores pré-estabelecidos, dificultando, devido à articulação da ironia, a percepção de traços confessionais ou autobiográficos. Os representantes da Literatura Marginal buscam, por sua vez, alternativas que reforcem a verossimilhança e o diálogo mimético com a realidade suburbana, utilizando, nesse sentido, o mínimo possível de estratégias ficcionais; tais autores tendem a recortar a realidade por eles vivida e transportá-las para seus escritos por meio de recursos indiciais, como depoimentos, fotos e materiais concretos que legitimam a condição ali denunciada.

No entanto, apesar das divergências, é importante frisar que o autor é bem recebido pelos expoentes da literatura marginal, exemplo disso é a homenagem que

os poetas prestaram a Freire com o Prêmio Cooperifa, proveniente de um sarau de Literatura Marginal idealizado por Sérgio Vaz, que Marcelino participa com regularidade.

Vale comentar que, ao se referir à criação do selo Edith, Patrocínio conclui que, apesar de possuir um plano narrativo diferenciado e, sobretudo, a adoção de uma linguagem literária própria, Freire tem se aproximado, por se tratar de um coletivo, das estratégias de produção e comercialização da Literatura Marginal. Na perspectiva do pesquisador:

Nota-se que, ao denominá-lo como um coletivo, termo que faz alusão às propostas de intervenção artística que reúnem diferentes artistas em torno de um mesmo propósito, retira-se da editora o objetivo comercial, transformando-a em um espaço de veiculação do texto. Há é claro um tom romântico que orienta a criação e a própria apresentação da editora. Passa a ser objeto de conquista um tratamento mais humanizado para a distribuição e comercialização da arte literária, agora fora do circuito do vinho branco e do patê de fígado, como o autor denomina com ironia o espaço hegemônico da produção literária contemporânea, formado pelas grandes editoras. (PATROCÍNIO, 2013, p. 222).

Queremos chamar a atenção neste ponto para o fato de que a segunda edição da obra, bem como último livro de autor e seu primeiro romance, *Nossos Ossos*, voltou para o “circuito do vinho branco e do patê de fígado”, sendo publicada pela renomada editora Record, o que nos leva a questionar se o selo Edith e toda essa prospecção aos movimentos marginais que o autor faz questão de afirmar, como podemos perceber na entrevista antes citada, não se apresenta apenas como mais uma estratégia de mercado.

1.4 As obras: apreciação geral

1.4.1 *Angu de Sangue*

A coletânea *Angu de Sangue*, previamente apresentada nos subitens anteriores, foi responsável por conceder notoriedade nacional e consolidar a estreia de Marcelino Freire no cenário literário. Publicado em 2000 pela Ateliê Editorial, esse livro encontra-se em sua segunda edição e conta com dezessete textos alimentados pela marginalidade e violência urbana, nos quais o leitor se depara com

personagens e discrepâncias sociais específicas, mas que, no entanto, apresentam como denominador comum a exclusão, de uma forma ou de outra, frente à hegemonia: ora o leitor encontra uma catadora de lixo (“Muribeca”), ora uma prostituta (“Moça de família”; “A senhora que era nossa”); ao virar a página, espanta-se com a barbárie comedida por uma mãe ao querer se livrar da filha (“O caso da menina”); um mendigo à procura de alimento surge (“Volte outro dia”) ou então, para a sua surpresa, o leitor pode ainda se emocionar com os traços metalinguísticos de uma história de amor fadada à autodestruição (“Belinha”).

É nessa perspectiva que os estilhaços urbanos, os destroços pessoais, os restos e as bordas contraditoriamente desocupam a margem e emergem ao centro das narrativas para reivindicar sua voz e espaço. Não é à toa que a obra começa com a seguinte epígrafe de Ariano Suassuna: “Eu precisaria de alguém que me ouvisse. Mas que me ouvisse sentindo cada palavra como um tiro ou uma facada. Cada palavra e seu significado sangrento”. Além de estabelecer um acordo tácito com seu interlocutor, esse trecho dá conta de sintetizar o que está por vir.

As montagens fotográficas de Jobalo somadas ao projeto gráfico de Silvana Zandomeni, por sua vez, reinteram os conteúdos explorados nos contos: radiografias de partes do corpo humano, aves mortas, rostos de crianças, possivelmente desaparecidas, intensificam esse cenário de degradação e violência tão bem explorado nas narrativas. Além disso, muitas das imagens são compostas por grãos de milho, remetendo, assim como o próprio título – angu é uma comida típica das regiões interioranas brasileiras – à herança rural encontrada nas violentas periferias das grandes metrópoles.

É interessante observar que a primeira frase de cada conto é grafada com letras vermelhas, destacando-se do restante do texto, como podemos perceber no exemplo que segue: “**Voltar outro dia não volto**, pensou o mendigo a minha porta” (FREIRE, 2005, p. 39). O vermelho, no contexto da obra, opõe-se à vida e à esperança, representada pela cor verde, aludindo dessa forma à degradação e à morte. A escolha antecipa, nesse sentido, o sangue físico e/ou simbólico que marcam as narrativas e personagens em questão.

1.4.2 *BaléRalé*

A segunda coletânea de contos publicada pelo autor, *BaléRalé*, foi levada ao público em 2003 pela Ateliê Editorial e conta com dezoito narrativas nomeadas, na perspectiva de Freire, como improvisos. Denominadas por João Gilberto Noll, em texto crítico apresentado na orelha da obra, como “criaturas da deriva social”, as personagens desse “[...] livro de humor rítmico e dançante” seguem os mesmos traços básicos e modo de composição de *Angu de Sangue*:

Entre São Paulo e Pernambuco evoluem as criaturas de um país periférico -, prostitutas, travestis, crianças usufruídas sexualmente por gente muito próxima, mães que distribuem os filhos, um filho bailarino a levitar acima das possibilidades dos charcos tropicais.

O diferencial da obra, no entanto, ancora-se na representação da sexualidade e das minorias sexuais como fio condutor das narrativas em questão. Essa prospecção é perceptível já pelo projeto gráfico da capa e contracapa, que traz o retrato de duas múmias abraçadas encontradas em um pântano da Holanda: os homens de Weerding que, segundo informações paratextuais, são considerados o primeiro casal gay da antiga Holanda.

A ocorrência das relações homossexuais desde os primórdios da evolução, como apresentado no projeto gráfico, é reforçada no conto de abertura, “Homo erectus”, o qual se desenrola sob a perspectiva de um monólogo com um interlocutor não identificado, possivelmente o próprio leitor, a respeito de um fóssil encontrado no gelo da Prússia: “Sabe o homem que encontraram no gelo? [...] O homem meio macaco? Funerário? Fossilizado na encosta que o engoliu? No tempo perdido? [...] Pintado nas cavernas da Dordonha? Mesolítico? Nômade? Perdido?” (FREIRE, 2003, p. 15-16). A partir de uma série de interrogações, o narrador descreve a notícia apresentada na televisão e arremata com a seguinte afirmação: “Este homem dava o cu para outros homens. E ninguém – até então – tinha nada a ver com isso” (FREIRE, 2013, p. 16) – frase que intensifica, dessa forma, não apenas a longevidade das relações homossexuais ancestrais, mas também a naturalidade das mesmas.

Além da temática homossexual, a coletânea discute ainda questões relacionadas à violência sexual (“Jéssica”), prostituição (“Mulheres trabalhando”; “Phoder”), pedofilia (“Mãe que é mãe”; “Papai do céu”) e o preconceito em relações às profissões subjulgadas como inadequadas ao sexo masculino, como é

perceptível no conto “A sagração da primavera”¹², em que a narradora não identificada e sua amiga Mayara se espantam ao descobrir que Vaslav Nijinski, um dos mais notáveis bailarinos russos, foi casado com uma mulher; outro exemplo é “Balé”, que traz a história de um menino que, em movimento semelhante à narrativa fílmica “Billy Elliot”¹³, dirigida por Stephen Daldry, é hostilizado por seguir sua vocação artística e não querer se esforçar fisicamente no trabalho, assim como os irmãos no conto de Freire, cortadores de cana e colhedores de algodão.

Aliás, essa aproximação com a dança nos contos mencionados torna-se presente em vários momentos da obra, a começar pelo próprio título que justapõe a tradição erudita da dança clássica à popularidade do substantivo ralé – que, de acordo com o dicionário Michaelis, dentre outras definições, significa: “Conjunto de pessoas que pertencem à camada mais baixa de uma sociedade; arraia-miúda, borra, escória, gentalha, gentinha, plebe, populacho, povão, povaréu, poviléu, povo, povoléu, relé, sarandalhas, sarandalhos, zé, zé-povinho, zé-povo” (2015). Essa definição intensifica, dessa forma, as disparidades também retratadas no conjunto da obra ou, ainda, na própria posição das múmias, que remete a um passo de balé, acentuando novamente o paradoxo do título e ligando o belo ao grotesco.

Ademais, a epígrafe da obra, “Minha dança é a da vida contra a morte”, do já citado Nijinski, e a própria definição dos contos como “improvisos”, recurso amplamente utilizado na dança moderna, aludem novamente à presença da arte, bem como da ideia de urgência e performance existente nas representações artísticas contemporâneas. Além disso, a definição antecipa ainda a filiação dos contos de Marcelino Freire à gênese da poesia popular do sertão nordestino, como pode ser observado, por exemplo, nos repentes, canto alternado em uma espécie de desafio entre dois violeiros que, durante a performance, mesclam versos já existentes com versos improvisados com uma temática sugerida, em geral, pela plateia.

Somada a este painel encontra-se também a denúncia da violência, algumas vezes não proferida, do preconceito e da exclusão social, traços que, ao lado das marcas da oralidade, perpassa todas as obras do autor.

¹² O título do conto é homônimo a uma celebre composição russa, coreografadas por pelo próprio Valasv Nijinsky. Marco inicial do modernismo, na música, a composição é conhecida por subverter a estética musical do século XX.

¹³ BILLY Elliot. Direção: Stephen Daldry. Inglaterra: BBC films, Tiger Aspect Pictures, Working Title Filmes, 2000 (106 mim.). son. Color

1.4.3 *Contos Negreiros*

Como bem salienta Xico Sá no prefácio de *Contos negreiros* (2005, p. 13), a obra “[...] dá belas chibatadas no gosto médio e preconceituoso, com gosto, gala, esporro”. Publicada em 2005 e agraciada em 2006 com o prêmio Jaboti de Literatura, a coletânea apresenta na maioria dos seus contos – ou cantos, como o próprio autor os define, dezesseis no total – os resquícios e desdobramentos do período colonial brasileiro, já visível no título e em seu projeto gráfico.

O diálogo entre a capa e contracapa do livro constrói uma pré-leitura dos contos/cantos, antecipando ao leitor a densidade do que será encontrado entre suas páginas. A representação de um negro nu, parado, em posição ereta e focalizado, por estratégias de iluminação, ao centro remete-nos às transações comerciais de escravos, haja vista que a construção da imagem, destituída de elementos secundários, leva o leitor a observar apenas os atributos físicos do negro, remetendo-o assim à posição de objeto, mercadoria – esse efeito é reforçado no projeto gráfico do livro que traz na capa a sobreposição do título *Contos negreiros* nas nádegas do homem, bem como de um código de barras em suas partes íntimas, na contracapa. A presença dessas duas únicas imagens remetem à conexão entre presente e passado, este representado com a compra e venda de escravos e aquele a partir do código de barras como marca das transações comerciais contemporâneas, elemento que será retomado nas narrativas.

Aliás, não é demais lembrar que o próprio título, assim como a denominação dos contos/cantos, alude a um dos mais significativos poemas de Castro Alves, “O navio negreiro: uma tragédia no mar” (1983). A remissão ao aclamado Poeta dos escravos não é aleatória: em *Contos negreiros*, Freire atualiza a brutalidade encontrada nos porões dos navios que transportavam os escravos, buscando evidenciar os desdobramentos desse período em nossa sociedade. Vale salientar que se em “Navio negreiro” as injustiças são cantadas sob a perspectiva de um eu-lírico aquém das injustiças ali apresentadas, em *Contos Negreiros* a voz que se materializa emerge em meio à própria dor.

Nesse sentido, a conjunção entre um passado colonial e um presente marcado por dores ancestrais será a tônica desse livro, cujos contos serão aqui analisados. Evidencia-se que esse elo entre passado e presente resulta, em nossa

sociedade contemporânea, numa oposição entre o centro e a periferia. Assim, as personagens retratadas nessas narrativas são representantes da exclusão vivenciada por uma parcela significativa da população brasileira, como bem podemos perceber no conto de abertura: “Trabalhadores do Brasil”, que apresenta como mote as ocupações pouco privilegiadas e exercidas pelos negros na sociedade contemporânea. “Enquanto Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana Olorô-Quê vende carne de segunda a segunda ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima tá me ouvindo bem?” (FREIRE, 2005, p. 19).

O relato em primeira pessoa, marcado pela revolta, revela ao leitor os vestígios da oposição Casa Grande *versus* Senzala, salientando que a abolição da escravatura não foi suficiente para desfazer o abismo entre as ocupações exercidas pelo negro e pelo branco. O conto deixa claro que a delimitação de espaços e funções sociais ainda é sedimentada pela cor, demonstrando que funções pouco valorizadas e que exigem força física, como para higienizadores de banheiro, construtores civis e trabalhadores rurais, são condicionadas aos antigos escravos, ainda presos por grilhões sociais.

É interessante observar que ao final de cada parágrafo a personagem repete a frase fática “tá me ouvindo bem?” e essa constante repetição, além de contribuir com a sonoridade do conto, reforça o diálogo com o interlocutor que será especificado ao final da narrativa como “branco safado”, revelando de forma explícita que a obra se destina aos herdeiros da casa grande, que em nossos dias se apresentam como os perpetuadores dessa cultura hegemônica e etnocêntrica:

Enquanto Rainha Quelé limpa fossa de banheiro Sambongo bungo na lama e isso parece dá grana porque o povo se junta e aplaude Sambongo na merda pulando em cima da ponte tá me ouvindo bem? Hein seu branco safado? Ninguém aqui é escravo de ninguém. (FREIRE, 2005, p. 19-20).

Luciana Paiva Coronel observa que, ao combinar referências de cultura afro-brasileira, como a presença dos Orixás e personagens históricas com atividades pouco prestigiadas, Freire leva seus leitores a uma inquietação imediata. Nessa mesma perspectiva, a autora acrescenta ainda que:

A estapafúrdia é um grande achado do autor, agregando a grandeza de uma tradição com a degradação de um cenário que não condiz com ela, que a fere e desrespeita. Desse modo, ele representa a riqueza africana desperdiçada, viva, mas pisada e brutalizada, etapa

final do processo da diáspora que trouxe ao Brasil os africanos na condição de escravos. (CORONEL, 2014, p.171).

É justamente por esse cenário de restrição social que caminham os cantos e as personagens de Freire. Identidades subjetivas, “vozes dissonantes”, como bem caracteriza Coronel (2014), que congregam as mesmas hostilidades, formando assim um coral uníssono e coletivo pertencente a uma classe unida por um elo ancestral.

Vale salientar que essa confluência de temas e referências culturais, que visa aos desdobramentos do período colonial brasileiro e, sobretudo, à condição existencial do negro na contemporaneidade, aproxima em alguns aspectos o autor em questão à chamada literatura afro-brasileira. A própria aproximação com a música, observada já na denominação de seus escritos como cantos, apresenta traços dessa similaridade, uma vez que, de acordo com Eduardo de Assis Duarte, no capítulo “Por um conceito de literatura afro-brasileira”, presente na obra *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2011),

[...] a afro-brasilidade tornar-se-á visível também a partir de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas da África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. Ou de uma discursividade que ressalta ritmos, entonações e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes um trabalho de resignificação que contrataria sentidos hegemônicos na língua. (DUARTE, 2011, p. 394).

Sobre esse aspecto, ao analisar o conto “Caderno de Turismo”, Patrocínio observa o seguinte:

A oralidade ganha ares de musicalidade, o canto surge como única maneira de expressar um cotidiano protagonizado por personagens historicamente excluídos do domínio da escrita. Marcelino Freire adota uma linguagem que reflete e realça a presença do negro em nossa cultura, conciliando no exercício da escrita a musicalidade popular com a cultura letrada. Ou seja, o autor aceita e apropria-se da convenção que concebe a música como uma forma genuína de expressão desse grupo. [...] Em contos negreiros, presenciemos a busca do autor por uma alteridade por meio da forma narrativa e da linguagem. Aos personagens de Freire parece ter restado somente a possibilidade de cantar, narrar. (PATROCÍNIO, 2013, p. 213).

Vale salientar que essa “Prosódia corrida que vem lá dos cafundós, lá de nós. Da moral dos banzos que guardam o possível blues da palha da cana” e “Tem a

assonância, música que se bole entre Luiz Gonzaga e Caymmi, que vai deixando rastro, como num assobio da prosa esquecida e grande do Hermilo Borba Filho” (SÁ, 2005, p. 12) foi adaptada em 2007, pela editora Livro Falante, para um audiolivro. Gravada pelo próprio autor, a versão conta com a participação especial de Fabiana Cozza e do percussionista Douglas Alonso. Em 2015, também foi gravado o conto “Trabalhadores do Brasil”, narrado novamente por Freire e musicado pelo grupo brasileiro Cordel do Fogo Encantado, compondo uma das faixas do álbum “Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casas”, do *rapper* e produtor musical brasileiro Emicida. Esse material foi traduzido ainda para o espanhol por Lúcia Tennina e publicado na Argentina pela editora Santiago Arcos e brevemente ganhará também uma versão mexicana, cuja tradução ficou por conta de Armando Escobar e será publicado pela editora *Libros Ampleados*.

A propósito, é interessante observar que ao propor uma escolha estético-discursiva que concebe a musicalidade como uma das formas de composição, Marcelino Freire se distancia do realismo mimético e esvaziado pela indústria midiática, aproximando-se, dessa forma, da tensão existente na literatura brasileira contemporânea, o chamado *novo realismo* que, segundo Schøllhammer (2011, p. 57), busca conciliar a vontade experimental e o engajamento social.

1.4.4 *Rasif*: mar que arrebenta

Finalista tanto do Prêmio Jabuti de Literatura quanto do Prêmio Portugal Telecom, a quarta obra de Marcelino Freire, *Rasif*: mar que arrebenta, publicada em 2008 pela editora Record, conta com mais dezessete desfechos que, em um movimento contínuo, retomam os mesmos temas e recursos estilísticos das coletâneas aqui apresentadas. Melhor dizendo, a predisposição da violência e exclusão, da oralidade, da economia vocabular, da ironia e, sobretudo, da transgressão e reconstrução, tanto dos mecanismos estruturais quanto dos temas abordados, são temas que se encontram novamente como marcas recorrentes de Freire, solidificando um modo de composição estético-discursivo observado desde *Angu de Sangue*. É interessante observar que a transgressão pode ser notada já no título da obra, o qual, como nas demais coletâneas, consegue antecipar os conteúdos a serem abordados. Segundo nota explicativa do próprio autor:

recife. s.m. um ou mais rochedos no mar, à flor da água, ou perto da costa. do árabe **rasif**, terreno pavimentado com lajes, estrada pavimentada com rochedos.

pernambuco. s. m. do tupi-guarani Paraná-puca, que significa “onde o mar se arrebenta” (FREIRE, 2008, p. 5).

Como visto, Freire abre a coletânea de contos revisitando tanto a origem árabe do nome Recife, quanto a origem tupi-guarani de Pernambuco. É interessante observar que, além de remeter tanto às origens quanto às influências literárias do escritor, as imagens presentes no título, na perspectiva de Cristhiano Aguilar (2009), “[...] sinalizam o embate de forças que moldam uma a outra: o mar, deformado em espuma por arrecifes que, por sua vez, são redesenhados, depois de anos, pela água salgada”. Esse remodelamento de formas genuínas se estendem aos contos, como nas demais obras do autor, os quais assim como os arrecifes são redesenhadas em ângulos inusitados, desembocando, pois, em um prosa “[...] para detonar barreiras e alargar fronteiras” (NAZARIAN, 2008, p. 16).

A propósito, em *Rasif*, Marcelino Freire expande as confluências poéticas presentes em suas narrativas desde *Angu da Sangue* para a disposição gráfica dos contos, aproximando-os visualmente da estrutura lírica. No entanto, é interessante observar que, apesar de dispor a narrativa em versos, Freire não abre mão da inserção de parágrafos, pontuação e tom prosaico, levando à permanência de peculiaridades próprias do gênero conto. Como podemos perceber no excerto que segue:

Tudo aqui é Ali. Cá. Khalifa. Abdullah. Yazid,
Ibrahim, Bagdá. Quem diria? Essa invasão:
Você vai ao cinema, pluga a televisão:
Al Jazira. Mohammad. Já’far, Muzta’sim, Abu.
My God, the end, é o fim. Nenhuma nação
Se ergue assim. Nesta língua sem trégua.
(FREIRE, 2008, p. 37).

Ademais, a definição das narrativas, mobilizadas pelo próprio autor, como “Cirandas, cirandinhas” remete, assim como os “improvisos” de *BaléRalé*, à cultura

popular nordestina. Segundo Silva (2011), ciranda é um estilo musical típico do estado de Pernambuco, em que os dançarinos simulam, ao som de um ritmo leve e repetitivo, o movimento das ondas do mar. Isso pode ser observado no projeto gráfico de *Rasif*, realizado por Thereza Almeida e composto pelas gravuras do artista plástico Manu Maltez, que, assim como as narrativas, apresentam a diluição das formas, incorporando traços imprecisos que se diluem entre ondas, anjos e urubus, colaborando dessa forma para o tom apocalíptico e lírico que os temas engendram. Não é à toa que o primeiro conto da obra é dedicado, assim como o próprio título aponta, “Para Iemanjá”. Em entrevista, Freire comenta sobre a necessidade de emitir uma prece à Rainha do mar antes de adentrar o tema:

Quando eu estava escrevendo *Rasif: mar que arrebenta*, eu tive que fazer uma oração para Iemanjá antes mesmo de falar de mar, como se tivesse pedindo permissão para adentrar esse tema e esse canto tão dela, da nossa Rainha do Mar (FREIRE, 2015, p. 455-456).

A oração se efetiva, na realidade, como um pedido de desculpas frente às “oferendas” que são lançadas diariamente ao mar:

Oferenda não é essa perna de sofá.
Essa marca de pneu. Esse óleo. Esse breu.
Peixes entulhados. Assassinados. Minha Rainha.
Não são oferendas essas latas e caixas.
Esses restos de navio. Baleias encalhadas.
Pinguins tupiniquins. Mortos e afins.
Minha Rainha.
[...]
Nesse dia dois de fevereiro. Peço Perdão.
Minha Rainha.
Se a minha esperança é um grão de sal.
Espuma de sabão. Nenhuma terra à vista.
Neste oceano de medo. Nada. Minha Rainha.
(FREIRE, 2008, p. 21-22).

Ao expor as ações inconsequentes do homem frente ao meio ambiente, Freire desloca a concepção positiva de oferenda e instaura, nesse sentido, não apenas um pedido de perdão e permissão para adentrar ao mar, mas também uma reflexão a respeito das questões ecológicas que colaboram para o cenário de destruição que o livro engendra.

No prefácio dedicado à obra, Santiago Nazarian comenta, como pudemos perceber no exemplo anterior, que as histórias de *Rasif* “[...] lidam com os finais dos

tempos particulares, com o apocalipse dos dias atuais, a guerra cotidiana – tudo sublinhado e sublimado por uma beleza lírica, onírica, melancólica e por vezes, divertida” (2008, p. 16). Convergindo com Nazarian, Ana Paula Rodrigues da Silva, na dissertação intitulada *Rasura, fragmento e utopia na literatura de Marcelino Freire: uma leitura de Rasif: mar que arreventa*, acrescenta o seguinte:

Se podemos dizer que há um fio temático que conduz e une os contos do livro, talvez seja a guerra em suas diversas manifestações: tanto as guerras particulares quanto as internacionais, as guerras travadas em nome do amor e as guerras em nome do dinheiro, as guerras contra muitos e as que se luta contra si mesmo. (2011, p. 34).

Nessa perspectiva, percebe-se que o diferencial de *Rasif* encontra-se na intersecção entre as “guerras” individuais, bem como as que eclodem na urbe brasileira já mencionadas nas coletâneas anteriores, e o contexto internacional. Contos como “O meu homem-bomba”, “We speak English” e “Sinal fechado” revelam essa proximidade entre a realidade brasileira e o espaço de guerra do oriente médio que, aliás, pode ser observado, segundo Silva (2011), já no título da obra, o qual, além de sinalizar o embate de forças e redimensionamento de barreiras estanques, integra o vocábulo árabe à expressão de origem tupi-guarani, revelando, pois, a imediação entre ocidente e oriente.

Outro ponto que merece destaque e que a noção do contexto internacional reforça relaciona-se ao sentimento de não pertencimento, evidenciado não apenas nas personagens de *Rasif*, mas nas obras em geral de Freire. Deslocadas, desenraizadas, estrangeiras em suas próprias terras, suas personagens encontram-se em um estado pleno de discordância.

1.4.5 *Amar é Crime*

A última coletânea de contos de Freire, *Amar é crime*, foi publicada em 2011 e encontra-se na sua segunda edição. A primeira tiragem, apresentada pelo coletivo editorial Edith, reúne além de 14 contos, denominados pelo autor como “pequenos romances”, um poema “para começar” e trinta microcontos “para terminar”; a segunda edição de 2015, por sua vez, desvencilhou-se do coletivo para retornar, como a maioria de suas obras, à editora Record. Além disso, a publicação da obra

conta com uma edição revista, a qual acrescenta aos “pequenos romances” quatro contos novos e altera os trinta microcontos, “para terminar”, por apenas um conto: “Favela Fênix”.

As “criaturas da deriva social”¹⁴ já familiarizadas pelo leitor reaparecem em ambas as edições, na perspectiva de Ivan Marques, com renovada fúria:

Os personagens de *Amar É Crime* são “monstros” que despertam como vulcões, seres atolados que de repente resolvem “voar” – ou amar – e saem pelas ruas aos gritos, reivindicando o que lhes foi recusado pela sociedade injusta e opressora. “Hoje o mundo vai saber de mim”, diz o jovem protagonista de *Crime*. Chamar a atenção, transformar o seu drama invisível em urgência notada por todos, é o desejo que move a maioria dessas criaturas. (MARQUES, 2011, p. 14).

Vale acrescentar que a representação desses desvalidos sociais se apresenta aqui como o próprio título da obra sugere: endossados por uma atmosfera do amor e suas contradições. No entanto, sem a dose de lirismo recorrente ao tema, o amor representado por Marcelino Freire está longe do ideário comum, como o próprio escritor esclarece em uma entrevista para o *blog* Angústia Criadora:

Reuni os contos que venho escrevendo durante esses três anos (meu último livro de contos foi o "RASIF" em 2008) e vi que ali, nos contos, tinha gente sofrendo de amor, matando por amor, ganhando dinheiro com o amor. Sangue e paixão, beijo e cuspidinha, sei lá. Tudo junto nos contos (alguns deles, bem longos para o meu padrão). Fiquei procurando o título do livro. Foi quando ouvi uma quadrinha, cantada pela Jussara Silveira. Na musiquinha, ela diz: "você diz que amar é crime / se amar é crime eu não sei não". Aí bati o martelo, é este o título da reunião dessas histórias cegas, viscerais, à doída. Tem gente que está transformando o amor em negócio - algumas ONGs por exemplo. Eu não denuncio isto, mas está lá, na pele dos meus personagens, o quanto estamos sofrendo por causa disto. Enfim. (FREIRE, 2011).

O conto “Crime”, a título de exemplo, elucida esse misto entre sangue e paixão, beijo e cuspidinha, mencionado pelo autor na entrevista. Em um único, longo e frenético parágrafo, marcado estilisticamente apenas por vírgulas, o conto é narrado ininterruptamente em primeira pessoa por uma personagem que pretende

¹⁴ Definição de João Gilberto Noll em texto crítico apresentado nos elementos paratextuais da obra BaléRalé (2003).

sequestrar a “namorada” para, não apenas se vingar de uma suposta traição, mas também ganhar visibilidade nacional e expor as mazelas sociais que o assolam:

– Mãe, ó, o meu plano é assim, uma viagem, vai vendo, eu sequestro a minha namorada, porque ela me traiu, quis me deixar, rá, aí eu trago ela aqui pra casa, pela garagem, dou um tapa, jogo no sofá, esculhambo, vão vendo, bato, xingo ela de vaca, aí ela vai negar tudinho, vai negar, rá, rá [...] hoje o mundo vai saber de mim, vai saber, mãe, o acontecimento para falar da sacanagem, da falta de educação, de saneamento, do desmonoramento, da chuva quando vem e molha e engole o povo, a enchente, entende qual é o plano, entende [...] quero saber o que vocês vão defender lá no congresso, pelo mundo, se uma menina morrer porque vocês não souberam resolver da melhor maneira, vai vendo, passarei na cara de cada um a vida de rato, rá, rá, rpa, que a gente vai vivendo, todo dia morrendo, contando a grana, a senhora tendo de se humilhar, lavando cueca na casa de bacana, eu negro tendo de ouvir que emprego está difícil. (FREIRE, 2015, p. 55-59).

A construção discursiva, como visto, ocorre por meio de um diálogo entre o narrador e a sua mãe. No entanto, mesmo que a voz desse interlocutor reverbere na narrativa, ela não se encontra graficamente marcada no texto, marcando um modo de composição que se apresenta, como buscaremos elucidar nos capítulos que seguem, de forma recorrente nas narrativas de Freire. No conto em questão, essa construção sem réplicas elucidada o nervosismo da personagem ao pensar no crime que planeja, o qual aparece mimetizado no tecido narrativo através de um discurso sem longas pausas.

Vale salientar que, enquanto Freire se mantém fiel ao plano temático das demais obras, a configuração formal de *Amar é crime* apresenta inovações. Ao buscar mais fôlego para criação de seus contos, Marcelino Freire rompe na obra em questão com a concisão, tônica estrutural de suas narrativas anteriores. Assim, os quatorze pequenos romances apresentam uma estrutura mais longa que o habitual e, mesmo não havendo um esquema sequencial entre as narrativas, são divididos em capítulos. Percebemos, dessa forma, um possível experimentalismo com novos gêneros, fato este que, aliás, será confirmado dois anos mais tarde com a publicação do seu primeiro romance *Nossos Ossos* (2013).

Destacamos a propósito que, apesar de *Amar é crime* contar com contos mais longos, em comparação aos publicados nas coletâneas anteriores, a linguagem mantém as peculiaridades características do autor, como a confluência dos gêneros

literários e não literários, a predominância de frases curtas, a musicalidade, a oralidade, a ironia, etc.

Pensando ainda na estrutura das narrativas, vale destacar a presença dos trinta microcontos que fecham a primeira edição. Somadas à urgência de expor as mazelas sociais tão bem apresentados por Marques, essas micronarrativas colaboram com o sentido de presentificação (RESENDE, 2008) engendrado pela obra. Assim, temas e formas aliam-se para discutir e representar os anseios da realidade atual.

Além dos pequenos romances e dos minicontos, *Amar é crime* conta ainda, em ambas as edições, com um “Poeminha de amor concreto” para começar. O poema que introduz esse livro de Marcelino Freire dá conta de sintetizar o conteúdo que será evidenciado no conjunto da obra, uma vez que, não apenas o tema, o experimentalismo da linguagem é endossado página após página pelo autor, como será analisado logo adiante.

2. O TECER LITERÁRIO DE MARCELINO FREIRE: A PRESENÇA DE VOZ, CORPO E ORALIDADE

A produção ficcional de Freire congrega um amplo repertório de personagens e vozes que foram silenciadas ao longo dos tempos pelos discursos hegemônicos. São essas “vozes sem voz” (SCHØLLHAMMER, 2011) – advindas de espaços relegados tanto pela sociedade quanto pela tradição literária e representadas pelas figuras de mulheres, velhos, negros, homossexuais, crianças, dentre outras personagens excluídas de algum modo dos espaços centrais – que, paradoxalmente, emergem ao cerne das narrativas de Freire e fazem-se ouvir. Nesse contexto, a fim de compreender aspectos do modo de construção estético-discursivo de seus contos, o presente capítulo buscará observar a interação da voz, oralidade e corpo nas narrativas desse escritor. Para tanto, serão analisados cinco contos, um de cada coletânea publicada, que apresentam como mecanismo de composição o *dialogismo velado* (BAKHTIN, 1981), modalidade discursiva que favorece a interação de tais mecanismos nas narrativas.

Para melhor compreensão das estratégias estético-discursivas, o capítulo está dividido em cinco subitens. Inicialmente, trazemos teóricos que discorrem sobre a relação existente entre oralidade e escrita (MACHADO, 1995); posteriormente, essas reflexões serão estendidas para análises dos contos “Muribeca” (*Angu de Sangue*, 2000), “Darluz” (*BaléRalé*, 2003), “Totonha” (*Contos Negreiros*, 2005), “Da Paz” (*Rasif: mar que arrebenta*, 2008) e “Ricas Secas” (*Amar é crime*, 2015). Dessa forma, aspectos como *performance* (ZUMTHOR, 1997, 2005, 2007), polifonia (BAKHTIN, 1981; MACHADO, 1995), ironia (MUECKE, 1982; HUTCHEON, 2000), paródia (HUTCHEON, 1989) e até mesmo certa figuração de uma Comarca Oral (PACHECO, 1992) serão considerados no decorrer das análises dos contos.

2.1 Marcas da oralidade na escrita: breves considerações

Frederico Fernandes, em “O atributo da voz: poesia oral, estudos literários, estudos culturais e abordagem cartográfica” (2012), observa que, apesar das analogias entre a oralidade e poesia remontarem a *Poética* de Aristóteles, foi somente nos séculos XIX e XX que o assunto ganhou espaço e alguns estudos na teoria literária.

A fim de observar esse descrédito da oralidade frente à historiografia literária brasileira, Fernandes destaca o trabalho de Sabrina Scheneider que, vinculada ao programa de pós-graduação em Letras da PUC-RS, faz uma revisão da historiografia literária brasileira, alinhando-se ao discurso corrente que justifica o apagamento da oralidade nas narrativas da nossa produção em decorrência não apenas da vinculação do termo *literatura* com a escrita, mas também dada a confusão terminológica relacionada à palavra oralidade, que a associa a conceitos como tradição oral, cultura popular, poesia anônima, etc. Em virtude da propagação da escrita, bem como da errônea definição do termo oralidade, o estudo da poesia oral foi posto em descrédito, apresentando-a “[...] como objeto de segunda ordem no terreno das letras” (FERNANDES, 2012, p. 138).

O estudioso acrescenta, no entanto, que ao longo das duas últimas décadas esse apagamento da oralidade na história da literatura brasileira tem sido denunciado e debatido no meio acadêmico, erigindo-se um discurso que reivindica o direito à pesquisa em poesia oral tal qual o da poesia literária. Dentre os vários canais de disseminação de textos, o pesquisador destaca a contribuição da revista eletrônica *Boitatá* e a trilogia *Oralidade e literatura*¹⁵, observando que enquanto a primeira destina-se à publicação de artigos voltados para a oralidade, as questões culturais e as relações com a produção poética, a segunda, por sua vez, oferece uma cartografia de pesquisa em oralidade no Brasil.

Para Fernandes, autores como a antropóloga Ruth Finnegan (1977) e o escritor genebrino Paul Zumthor (1997) favoreceram uma compreensão teórica sobre a poesia oral, na qual o senso étnico, folclorista e vinculado às tradições populares passa a ser questionado. Além disso, acrescenta que ambos os autores colaboram para a desconstrução da dicotomia oral *versus* escrito, colocando ambas em pé de igualdade e evidenciando, aliás, marcas orais em textos literários canonizados.

Destacamos, a propósito, as contribuições de Mikhail Bakhtin (1981) acerca do romance para complementação deste quadro. Ao estabelecer, em seus estudos,

¹⁵ A *Boitatá* – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da Anpoll que faz publicações exclusivamente eletrônicas: <<http://www.uel.br/revistas/baitata>>. A trilogia *Oralidade e Literatura* encontra-se publicada como: *Oralidade e Literatura: manifestações e abordagens no Brasil* (organização de Frederico Fernandes, Eduel, 2003); *Oralidade e Literatura 2: práticas culturais, históricas e da voz* (organização de Frederico Fernandes e Eudes Fernando Leite, Eduel, 2007); e *Oralidade e Literatura 3: outras veredas da voz* (organização de Frederico Fernandes e Eudes Fernando Leite, Eduel, 2007).

uma aproximação entre oralidade e escrita, fundada na relação dialógica – “Ciência das relações formuladas por Bakhtin através da observação da interação existente na dinâmica das enunciações, dos organismos, dos fenômenos e do homem com o mundo” (MACHADO, 1995, p. 310) –, o autor acaba por conceber o romance como gênero oral por excelência, no qual a imagem da linguagem apresenta-se como princípio de composição.

No entanto, algumas ponderações merecem destaque, pois, como observa Irene Machado, em *O romance e a voz: prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin* (1995), a tese do romance como gênero oral para o autor deriva da concepção “[...] de romance como representação do homem que fala e, conseqüentemente, como produção da imagem de uma linguagem através dos gêneros discursivos e de sua tipologia na prosa” (MACHADO, 1995, p. 157), distinguindo-se, dessa forma, da poesia oral produzida pela voz viva.

Sob esses aspectos, apesar do modelo oral imediato ser o diálogo comunicativo, a oralidade que apreendemos na teoria do dialogismo é um fenômeno estético, em outras palavras, é uma forma de representação escrita dessa voz viva. O romance, desse modo, apresenta uma natureza mista, uma vez que, apesar de utilizar a escrita como suporte, apresenta princípios da oralidade.

Machado salienta que enquanto nas culturas orais o verso firmou-se como modelo do fenômeno estético e da poesia, na cultura letrada a prosa domina a variedade discursiva, reproduzindo nela uma forma distinta de fruição, de ritmos e dicções próprios da oralidade. As formulações de Bakhtin sugerem, nesse sentido “[...] não mais a poética da prosa romanesca, mas sim a *Prosaica*, um campo tão importante para a cultura letrada quando a Poética o foi para o mundo grego oral” (MACHADO, 1995, p. 158).

Diante de tais perspectivas, é possível analisar a contística de Marcelino Freire a partir de uma teoria destinada ao romance, uma vez que a questão não está voltada estritamente ao gênero, mas à forma na qual acontece essa manifestação na escrita. Os contos de Freire, nesse sentido, apresentam como marca inerente de composição estética a oralidade, segundo as proposições apontadas acima por Bakhtin e retomadas por Irene Machado.

Vale acrescentar que, ao retomar as ideias do teórico russo, Machado observa ainda que a concepção do romance como um gênero oral, o qual representa o homem que fala em nome de um sistema de ideias, recupera de forma

direta os diálogos socráticos, nos quais o elemento essencial encontra-se no embate de ideias. É diante de tal perspectiva que o romance não opera apenas como imagem do homem, mas sobretudo como imagem de sua linguagem:

Uma imagem formada pela transmissão de constituintes verbais e também representação literária dos discursos sociais, o que confere ao discurso romanesco o caráter de citação e, ao gênero, um caráter “falante, significativo (ou signo), nós não o vemos nem o tocamos, mas sempre ouvimos nele vozes (mesmo numa leitura silenciosa de si para si)” (M. Bakhtin, 1988: 357). (MACHADO, 1995, p. 159).

São, portanto, essas vozes – ou seja, essa palavra representada como signo da voz – que projetam uma determinada visão de mundo, um ideologema¹⁶, como quer Machado (1995), compondo assim o tom enunciativo nas narrativas de Marcelino Freire. Vale salientar que as vozes que emanam dos contos desse escritor são permeadas por procedimentos que intentam representar uma imagem da linguagem, ou seja, o ritmo, a entonação, o contexto cultural, dentre outros aspectos, os quais, mesmo sendo escritura, firmam, segundo Machado, o discurso como voz, como buscaremos apresentar no subitem que segue.

2.2 Da margem ao centro: o dialogismo velado e a representação da voz subalterna

Apesar de ser uma das narrativas mais analisadas do escritor pernambucano, o conto de abertura da obra *Angu de Sangue*, “Muribeca”, merece atenção por apresentar um projeto composicional recorrente em muitas das narrativas posteriores de Freire. Narrado ironicamente em primeira pessoa, o conto assume a estrutura de um monólogo e leva aos leitores o descontentamento de uma catadora de lixo ao descobrir que o governo pretende retirá-la do lixão chamado Muribeca em que ela e sua família vivem:

É a vida da gente o lixão. E por que é que agora querem tirar ele da gente? O que é que eu vou dizer pras crianças? Que não tem mais brinquedo? Que acabou o calçado? Que não tem mais história, livro, desenho? (FREIRE, 2005, p. 23).

¹⁶ “Caráter ideológico da palavra e do discurso. Cada falante é um ideólogo e cada palavra é um ideologema, pois exprime ideias, reproduz a visão de mundo de uma esfera do contexto da interação social” (MACHADO, 1995, p. 312).

O tom que compõe a trama é o de revolta e insatisfação, uma vez que aquilo que a sociedade de consumo caracteriza como “Qualquer coisa sem valor ou utilidade” (MICHAELIS, 2015), além de ser a única forma de sobrevivência da família da narradora, está sendo a ela e a seus familiares negado devido a uma questão ideológica distinta, como veremos a seguir. Sem armas, a mãe de família encontra em sua voz sua única forma de combate e é justamente por meio desta voz que a narradora apresentará sua decepção e argumentos contra a decisão do governo:

E o meu marido, o que vai fazer? Nada? Como ele vai viver sem as garrafas, sem as latas, sem as caixas? Vai perambular pela rua, roubar pra comer? E o que eu vou cozinhar agora? Onde vou procurar tomate, alho, cebola? Com que dinheiro vou fazer caldo, vou inventar farofa? (FREIRE, 2005, p. 23).

Benveniste (*apud* PAVIS, p. 247, 2008) ao analisar a estrutura do monólogo observa que este “[...] é um diálogo interiorizado, formulado em linguagem interior, entre um eu locutor e um eu ouvinte”. A presença desse ‘eu’ ouvinte no conto em questão pode ser claramente observada pelas constantes frases fáticas, as quais revelam a interação da narradora com seu interlocutor, como podemos perceber no exemplo: “Fale, fale. Explique o que é que a gente vai fazer da vida? O que a gente vai fazer da vida?” (FREIRE, 2005, p. 23).

Por se tratar de uma estrutura monológica, é natural que as réplicas desse interlocutor permaneçam ausentes, no entanto, é interessante salientar que, mesmo ocultas, são elas que determinam muitas vezes o discurso da catadora de lixo. A construção do projeto composicional do conto se realiza, nesse sentido, a partir das respostas da narradora frente aos questionamentos e réplicas desse mesmo “eu ouvinte” que, apesar de não ter suas falas marcadas no texto, se encontra em constante interação com a protagonista. Isso pode ser percebido já no primeiro parágrafo do conto, que parece se desenrolar a partir do seguinte questionamento oculto: “O que é lixo?”. Observe: “Lixo? Lixo serve pra tudo. A gente encontra a mobília da casa, cadeira pra pôr uns pregos e ajeitar, sentar. Lixo pra poder ter sofá, costurado, cama, colchão. Até televisão” (FREIRE, 2005, p. 23).

É perceptível que a construção discursiva da narrativa é determinada pela intensa participação do discurso do outro e o tom aparentemente monocórdio passa a ser substituído pelo dialógico. Não é preciso um olhar minucioso para entender que o discurso da catadora de lixo é construído sob uma constante contraposição

ideológica frente ao seu interlocutor que, ao representar a demagogia do discurso dominante, prevê condições sociais igualitárias e dignas a todos os cidadãos, pretendendo, dessa forma, retirá-los do lixo. Mesmo não apresentando uma fala marcada no texto, as réplicas da narradora dão conta de sinalizar o discurso e, logo, a intenção desse outro, o qual promete uma casa à narradora e sua família: “Esse negócio de prometer casa que a gente não pode pagar é balela. É conversa pra boi morto. Eles jogam a gente é num esgoto. Pr’onde vão os coitados desses urubus? A cachorra, o cachorro?” (FREIRE, 2005, p. 24).

É refutando, pois, a pretensa ideologia de igualdade social, representada pela voz desse outro, que a narradora, além de descartar e se revoltar com a decisão do governo, rompe com a expectativa do leitor ao apresentar uma visão positiva daquilo que é pejorativamente rejeitado pela sociedade. Ao transformar lixo em luxo, a condição dos catadores de lixo, concebida até então pelos discursos hegemônicos de igualdade social como subalterna, é apresentada pelo avesso, “[...] dando-lhe um sinal positivo, a alegria possível na carência” (BARBOSA, 2005, p. 13).

A gente não quer outra coisa senão esse lixo pra viver. Esse lixo para morrer, ser enterrado. Pra criar os nossos filhos, ensinar o nosso ofício, dar de comer. Pra continuar na graça de Nosso Senhor Jesus Cristo. Não faltar brinquedo, comida, trabalho. Não, eles nunca vão tirar a gente deste lixo. Tenho fé em Deus, com a ajuda de Deus eles nunca vão tirar a gente deste lixo. Eles dizem que sim, que vão. Mas não acredito. Eles nunca vão conseguir tirar a gente deste paraíso. (FREIRE, 2005, p. 25).

Vale lembrar a relação intertextual do conto com o poema concreto de Augusto de Campos, *Lixo/Luxo* (1986) que, ao explorar visualmente as camadas materiais do significante, funde ironicamente o significado das palavras e converte o luxo em lixo e, conseqüentemente, o lixo em luxo, apresentando, assim como temos em “Muribeca”, uma crítica à sociedade de consumo: “Os motoristas já conhecem a gente. Tem uns que até guardam com eles a melhor parte. É coisa muito boa, desperdiçada. Tanto povo que compra o que não gasta” (FREIRE, 2005, p. 25).

Ao examinar de forma crítica a teoria do romance de Michael Bakhtin, Irene Machado apresenta, em *O romance e a voz: A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin* (1995), um quadro tipológico sobre o discurso na prosa romanesca e a complexidade das formas transmissoras do discurso de outrem, elementos examinados pelo filósofo e pensador russo ao longo de sua obra e sob uma

orientação estética precisa: o dialogismo. Dentre as formas discursivas apresentadas, chamamos a atenção para o *discurso refletido do outro* no qual, segundo Machado (1995, p. 138), “[...] a palavra do outro permanece fora dos limites do discurso do autor, mas não deixa de reportar-se a ele”. Assim, esse processo dialógico pode ser manifestado de duas formas distintas: *polêmica interna velada* e *dialogismo velado*. No que concerne ao *dialogismo velado*, Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981, p. 171), observa o seguinte:

Imaginemos um diálogo entre duas pessoas no qual foram suprimidas as réplicas do segundo interlocutor, mas de tal forma que o sentido geral não tenha sofrido qualquer perturbação. O segundo interlocutor é invisível, suas palavras estão ausentes mas deixam profundo vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor. Percebemos que esse diálogo, embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si.

Essa estrutura composicional estilística, primordialmente analisada por Bakhtin nas obras de Dostoiévski, também se apresenta em “Muribeca” e comparece de forma recorrente nas coletâneas de contos de Freire. Assim como nas obras do escritor russo, a utilização do *dialogismo velado* como escolha discursiva prevê a contraposição de visões ideológicas distintas. Entretanto, ao optar por uma perspectiva menos existencial, o destaque, em Marcelino Freire, se encontra na apropriação desse embate de ideias como princípio de relativização de perspectivas sociais, culturais, étnicas, sexuais, entre outras.

É importante observar que a utilização do *discurso velado* é responsável por anular a mediação de um narrador externo e, assim, incorporar a própria voz da personagem na escrita. Nessa perspectiva, a materialização da voz subalterna somada à representação dialógica do discurso cria na leitura a impressão de estarmos presenciando as cenas no momento em que elas acontecem, visto que, além da voz, o próprio corpo do interlocutor também é dramatizado no texto: "Que dia na vida a gente vai conseguir carne tão barata? Bisteca, filé, chã-de-dentro – o moço tá servido? A moça?" (FREIRE, 2005, p. 25).

Cabe lembrar que, devido ao exacerbado crescimento urbano decorrente do êxodo rural, novas comunidades passaram a se formar nas margens das grandes cidades. O crescimento desses novos grupos favoreceu, por sua vez, a formação de uma dicção característica à nova identidade constituída em meio à exclusão, as

quais, portanto, são “ouvidas” nas narrativas de Freire. Essa ilusão da voz que dialoga com a vida material e linguística, revelando dessa forma o tom enunciativo das personagens, é realizada pelo *skaz*, modalidade narrativa teorizada por Machado (1995, p. 162):

É a fala estilizada que define o *skaz* e o revela como possibilidade de marcar o tom pessoal da performance oral do autor-narrador ou dos personagens. Trata-se, deste modo, das vozes que entram “em pessoa” para o discurso do romance, criando a polifonia que tanto fascinou Bakhtin.

Ao comentar sobre a essas vozes estridentes e sem esperanças, Castello (2008, p. 2-3) observa o seguinte:

Marcelino incorpora essas vozes — aceita-as como são, por mais medonhas e repulsivas que pareçam —, e se oferece como um transmissor. Seu trabalho é o do editor que depura, procura relações ocultas, alija fraudes, desenha o possível. Ele atua como um browser, instrumento que habilita seu leitor a navegar por um vasto oceano de vozes, a acessar vozes hospedadas nas mais distantes profundezas, e ainda assim retornar à superfície. [...] Não é fácil se oferecer como um aparelho de captação e transmissão dos farrapos da voz humana. Aceitar a brutalidade e o sofrimento do outro, acolher (em vez de afastar). E fazer disso escrita.

É interessante observar que a mesma voz que, no conto “Muribeca”, ao tentar equiparar lixo e paraíso, questiona a demagogia do governo e denuncia o desperdício e abundância da sociedade de consumo, é também responsável por deixar transparecer as condições desumanas em que vivem os moradores dos aterros sanitários:

Não pense que é fácil. Nem remédio pra dor de cabeça eu tenho. Como vou me curar quando me der uma dor no estômago, uma coceira, uma caganeira? Vá, me fale, me diga, me aconselhe. Onde vou encontrar tanto remédio bom? E esparadrapo e band-aid e seringa? (FREIRE, 2005, p. 24).

Na tentativa de convencer seu interlocutor dos benefícios encontrados no lixo, a voz narrativa reflete “involuntariamente” o descomprometimento da vigilância sanitária em relação ao destino dado ao lixo hospitalar que, por falta de cuidados prévios, como a coleta seletiva apropriada, está sendo depositado indevidamente em aterros sanitários – prática esta recorrente e que gera muita polêmica em várias

regiões brasileiras, devido aos riscos que oferece à saúde pública e ao meio-ambiente.

Destaque-se, todavia, que a intenção da catadora de lixo é a de apresentar apenas os aspectos positivos que o aterro sanitário oferece, refutando, dessa forma, qualquer traço que possa caracterizar uma denúncia intencionalmente marcada. Contudo, enquanto o enunciado afirma uma ideologia, a enunciação contraditoriamente revela o oposto, ou seja: enquanto a narradora relata o que para ela e sua família se configura como fator positivo, de abundância e felicidade, o leitor é levado a refletir as inadequações e injustiças decorrentes do mesmo relato. Essas contradições são concretizadas na construção discursiva por meio da apropriação da ironia; as injustiças e desigualdades sociais, por meio da utilização desse recurso, são representadas através da negação e não como recorrente de sua afirmação.

Na obra *Ironia e o irônico* (1982), Muecke divide a ironia em duas grandes categorias: a situacional ou observável e a ironia verbal ou instrumental. Para o autor:

[...] na Ironia Instrumental o ironista diz alguma coisa para vê-la rejeitada como falsa, *mal à propôs*, unilateral etc.; quando exhibe uma Ironia Observável o ironista apresenta algo irônico – uma situação, uma sequência de eventos, uma personagem, uma crença etc. – que existe ou pensa que existe independentemente da apresentação. (MUECKE, 1982, p. 77).

Na ironia observável, então, são apresentadas situações ou cenas que são percebidas e julgadas pelo observador como irônicas; não há, entretanto, nenhum ironista e, conseqüentemente, nenhuma pretensão irônica – o caso do ladrão roubado é citado por Muecke para exemplificar esta categoria. A ironia instrumental, por sua vez, ocorre por meio de uma inversão semântica proposital e nessa categoria o enunciado apresenta contornos opostos na enunciação, sendo perceptível que há tanto um ironista quanto uma atitude irônica.

É possível constatar, sob essas categorias, que a escrita de Freire se encontra em consonância com as estratégias da ironia instrumental, uma vez que, assumindo o papel de ironista, ele “[...] propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado “transliterar” não-expresso de significação contrastante”

(MUECKE, 1982, p. 58). Observa-se, entretanto, que a atitude irônica se encontra ancorada apenas no âmbito da enunciação; o enunciado, ou seja, o discurso isolado da narradora, é desprovido de qualquer traço e intenção irônica; a moradora de Muribeca apresenta-se fidedigna à ideologia de bem-estar e fartura que o aterro lhe oferece. É nessa perspectiva, pois, que a ironia instrumental, construída intencionalmente por um enunciador, apresenta-se, no contexto da narrativa, como observável. Dito de outro modo, Freire não constrói uma personagem irônica, no entanto, a situação, bem como a ideologia da mesma, revela traços que soam ambíguos, contraditórios e claramente irônicos.

A propósito, Beth Brait (1996, p. 49), em *Ironia em perspectiva polifônica*, observa que a ironia é uma “[...] construção em que existe a presença de um significante recobrando dois significados”. A apropriação da ironia, nesse sentido, corrobora para construção do caráter polifônico do texto tal como descrito anteriormente, já que um único enunciado dá conta de evidenciar, no mínimo, dois pontos de vista ideológicos distintos: o discurso do enunciador é igualmente o discurso de outrem: nesse caso, do narrador. Em outras palavras, dentro do mesmo enunciado escutam-se duas vozes distintas: uma de afirmação positiva do aterro sanitário e outra negativa. Na perspectiva de Bakhtin, “Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além, disso, sobre o próprio narrador” (BAKHTIN, 1988, p. 118).

É a partir de tais mecanismos dialógicos, portanto, que Freire compõe um painel discursivo heterogêneo, no qual perspectivas dissonantes atuam sob um mesmo plano, corroborando dessa forma para construção de várias possibilidades de leitura relacionadas a um mesmo evento. Construindo e desconstruindo ideologias simultaneamente, o autor leva seus leitores a relativizarem conceitos até então pré-estabelecidos pela sociedade e esse processo de relativização torna-se imprescindível para compreensão de seus contos, já que suas estratégias discursivas buscam a reflexão sobre diversos pontos de vistas possíveis e não uma definição exclusiva do que seja certo ou errado.

2.3 A materialidade corporal da escrita performática

A utilização do *dialogismo velado* como escolha composicional para construção das narrativas encontra-se nas quatro obras posteriores de Marcelino

Freire. Vale ressaltar que não se trata de um procedimento exclusivo em todos os contos, mas tal estratégia é percebida de forma recorrente, chegando até mesmo a definir-se como escolha estilística característica do autor.

Maria de Lourdes Ortiz Gandini de Baldan, em *A escrita dramática da marginalidade em Marcelino Freire*, artigo publicado em 2011 pela revista *Ipotesi*, observa que esse tom de pergunta e resposta, ocasionado pela escolha composicional, assemelha-se às pelejas populares, desafio que caracteriza a maior parte das formas advindas da oralidade. Eduardo Araújo Teixeira, por sua vez, denomina essa escolha enunciativa como *fala-drama*: “*Fala*, pela adoção de uma escrita que simula o tom coloquial; drama, porque se expressa teatralmente, encenando sua história, narrando-se” (2008, p. 138).

Essa expressão teatral mencionada por Teixeira e encontrada nas narrativas de Freire é, na perspectiva de Miguel Conde (2014), resultado da aproximação entre oralidade e escrita. Conforme esse estudioso, a oralidade não deve ser entendida como prosaísmo da enunciação, mas antes como uma teatralização do escrito. Conde acrescenta que essa relação pode ser evidenciada

[...] pelo talento performático demonstrado por Freire em suas leituras públicas, em que padrões de ritmo e correspondências sonoras inscritas no texto ganham revelado e as histórias parecem tornar-se menos o desenvolvimento de um enredo do que de uma certa forma peculiar de dizer as coisas. O tom impostado remete ao mesmo tempo à determinação precisa e à plasticidade da palavra falada. Esse duplo movimento resulta numa imbricação entre escrita e figuração, em que o personagem, em vez de ser descrito ou apresentado simplesmente por meio de uma cadeia de ações, se revela num certo modo de dizer. (2014, p. 115).

Como observou-se no subitem anterior, a escolha estilística do *dialogismo velado* prevê a interação entre as personagens envolvidas no evento, destituindo, nesse sentido, a presença do narrador. Sem mediação, o texto parece ocorrer, para usar a expressão de Zumthor, *in presentia* (2005), isto é: ao optar por mostrar as cenas em vez de narrá-las, como observa Conde no excerto citado, as narrativas de Freire podem ser associadas à categoria de *performance* (ZUMTHOR, 2007), entendida na concepção anglo-saxônica como expressão que tende a cobrir toda uma espécie de teatralidade. Para o escritor genebrino Paul Zumthor, a expressão pode ser definida da seguinte forma:

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e de percepção, por outro *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. (ZUMTHOR, 2007, p. 50).

A título de exemplo, analisaremos o conto “Darluz”, presente na segunda coletânea de contos do autor, *BaléRalé*. Narrado em primeira pessoa, o conto problematiza o desabafo de uma mãe que se difere da imagem universal cristalizada de progenitora, sinônimo de amor, cuidado e proteção, capaz de dar a própria vida pelos seus filhos.

Em um movimento inverso ao usual, ou seja, ao contrário da hegemonia influenciada pela perspectiva cristã que, ao assemelhar a imagem materna à Maria, prevê a incondicionalidade do amor materno, a mãe apresentada na narrativa se recusa a criar os filhos que concebe, entregando-os ou vendendo-os aos desconhecidos na rua. A história é mobilizada pelo desabafo e necessidade de justificativa da narradora-personagem, que possivelmente tem o mesmo nome que dá título ao conto, Darluz, frente às constantes acusações que recebe. Dessa forma, o discurso sobre si mesmo é construído sob influência e em resposta aos discursos que os outros têm sobre ela:

Dei José, dei Antônio, Maria, dei. Daria. Dou. Quantos vierem. É só abrir o olho. Nem bem chorou, xô. Não posso criar. É feito gato, não tem mistério. É feito cachorro de rua, rato no esgoto. Moço, quem cria? É fácil pimenta no cu dos outros. Aí vem a madame, aí vem gente dizer: arranje um trabalho. Arranje você. Me dê o trabalho agora. Não sei ler, não sei escrever, não sei fazer conta. Nos dedos da mão a gente conta: José, Antônio, Maria, Isabel, Antônio. Dou nome assim só pra não me perder. (FREIRE, 2013, p. 57).

O discurso direto é apresentado novamente como escolha composicional para construção majoritária do conto em questão. Vale ressaltar, no entanto, que, diferente de “Muribeca” em que a construção ocorre exclusivamente através do *discurso velado*, “Darluz” apresenta em alguns momentos a inscrição de vozes de outras personagens no corpo do texto por meio do discurso indireto livre, como podemos perceber no excerto que segue: “Aí vem a madame, aí vem gente dizer: arranje um trabalho” (FREIRE, 2013, p. 57).

Todavia, assim como em “Muribeca”, a fala de Darluz é modalizada em um movimento responsivo, em especial, frente aos vários interlocutores ora visíveis, ora invisíveis (“moço”, “madame”, “menina”) que, devido à distinção de posicionamentos e, portanto, perspectivas, segundo a protagonista, reverberam uma ideologia pré-estabelecida, pronta, o “bê-a-bá” dos discursos influenciados pela hegemonia cristã, além de não compreenderem e não respeitarem as atitudes da narradora.

Machado (1995, p. 37) observa que, para Bakhtin, “[...] a percepção humana é comandada por uma *lei de posicionamento* que determina o prisma do campo visual da focalização”. A autora acrescenta que esse princípio, formulação vital para discussão da teoria bakhtiniana, é responsável por orientar a atitude do autor em relação ao personagem dentro da perspectiva dialógica e, além disso, “[...] é o princípio que permitiu a Bakhtin considerar as várias vocalizações que entram na constituição do dialogismo” (MACHADO, loc. cit.). Bakhtin explica a lei do posicionamento utilizando as seguintes imagens:

[...] quando nos defrontamos com uma pessoa, nossos horizontes concretos não coincidem. Eu sempre vou ver e saber algo que o outro, graças a sua posição em relação a mim, nunca poderá ver, como por exemplo, as partes de seu corpo inacessíveis a seu olhar (cabeça, rosto, costas). Quando nos olhamos, dois mundos diferentes se refletem em nossas pupilas. (BAKHTIN, 1981, p. 28).

A condição social e, logo, o posicionamento distinto desses interlocutores impedem a compreensão das mazelas sofridas pela narradora, responsáveis não apenas pelo degradante cenário de miséria e exclusão, mas, sobretudo, pelas escolhas dessa mãe analfabeta e desempregada que, sem ter como criar seus filhos, prefere entregá-los, na esperança de condições mais dignas, a condená-los a um destino como o seu: “Agora é fácil opinar nesse bê-a-bá. Sei que quando morrer não vou para o inferno, já estou aqui. [...] Por isso salvo os meninos. Faço mais do que o governo faz. Faço e dou destino” (FREIRE, 2013, p. 58).

Assim como os interlocutores não entendem, devido ao posicionamento distinto, as atitudes da mãe, esta também não compreende a perspectiva desses outros. Tendo como premissa o discurso hegemônico, sobretudo cristão, da representação materna como imagem e semelhança da Virgem Maria e pensando nos possíveis transtornos que a separação da mãe pode causar nas crianças, seus interlocutores tentam sugerir maneiras que impeçam a concepção: “E tem mais.

Todo mundo é solidário. Mas na hora, olha, o povo é foda. Vem aconselhar pílula, distribuir planejamento. Quero saber o que fazem com nosso sofrimento” (FREIRE, 2013, p. 59).

Observa-se, entretanto, que apesar das ideologias hegemônicas desses outros deixarem profundos vestígios e até mesmo determinarem o discurso da narradora, problematizando, dessa forma, visões distintas, sua fala propriamente dita permanece majoritariamente oculta. Essa “desautorização” da voz do outro, representada pela invisibilidade escrita das vozes que representam o discurso hegemônico, é responsável por desencadear em ambos os contos, “Muribeca” e “Darluz”, o reposicionamento não apenas de perspectivas que levam à compreensão do fato pela lógica do narrador, mas também de papéis. Dessa forma, o outro passa a ser não como aqueles que pertencem à margem, mas sim a própria hegemonia que se apresenta, em um movimento contrário ao usual, impedida de “falar”.

É interessante observar que essas várias focalizações ampliam a noção de destinatário e, conseqüentemente, de *performance*, já que diante da falta de especificidade o próprio leitor passa a ser inserido como parceiro dialógico, interagindo, mesmo que de forma inconsciente, com a narrativa que, ao transpor-se da virtualidade à atualidade, intensifica a noção de presença. Em relação à poesia oral, por exemplo, Paul Zumthor (2005) observa que o ouvinte contracenava com o executante ou intérprete que lhe comunica o texto: “Estabelece-se uma reciprocidade de relações entre o interprete, o texto, o ouvinte, o que provoca, num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois” (p. 93). Essa mesma relação pode ser percebida no texto escrito, uma vez que “[...] a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta” (Ibid., p. 87) e, em um processo de interação responsiva, passa a “participar” do evento ali construído.

Zumthor (1997, p. 207) observa ainda que “[...] a poesia escrita inventou estratégias que lhe permitem integrar a seu texto o equivalente aproximado do gesto”. A noção de *performance*, nesse sentido, é reforçada no conto por meio de expressões da narradora que insinuam a presença de gestos corporais, a título de exemplo: “Esse olho é irmão desse” (FREIRE, 2013, p. 58); “[...] tá aqui, ó” (Ibid., p. 59); “Nos dedos da mão a gente conta: José, Antônio, Maria, Isabel, Antônio” (Ibid., p. 57). A utilização de tais expressões, além de intensificar os pensamentos da

personagem, pressupõe a presença ativa de um corpo, configurando nesse sentido a noção de encenação e efeitos de presença aqui defendidos.

Como visto, ao propor um contradiscurso ao senso comum, Freire problematiza o realismo referencial repetido pela mídia e pelos discursos dominantes. A utilização da *performance* torna-se, nesse âmbito, imprescindível para a construção da narrativa, já que a técnica é responsável por causar nos textos efeitos de presença e, logo, de realidade, os quais foram suprimidos devido à rejeição ao realismo mimético. É sob tal perspectiva que os contos aqui apresentados, assim como os demais a serem comentados, desestabilizam as certezas e verdades da ordem social hegemônica, sejam elas relacionadas à religião, gênero, etnia, entre outros, instaurando em seu lugar questionamentos.

Kayanna Pinter, em *Ser não é tudo que se é: performances na literatura de Marcelino Freire*, dissertação defendida em 2013, observa justamente esse afastamento mimético da realidade nas narrativas do autor em questão, as quais, segundo a pesquisadora, podem ser analisadas sob a noção de *mimesis de produção* defendida por Luis Costa Lima (2000). Ao retomar os conceitos críticos de *mimesis de representação* e *mimesis de produção*, Pinter observa o seguinte:

Na mimeses de representação, as expectativas do leitor permanecem inalteradas em relação ao efeito pretendido – e provocado – pela narrativa, não há deslocamento de perspectiva, seja por parte do autor ou do receptor da obra. Neste sentido há uma representação da sociedade como essa é concebida, não sendo promovido um distanciamento entre a expectativa do leitor e a “realidade” apresentada pelo texto. A mimesis de produção, por sua vez, *faz parte daquela narrativa que desloca o horizonte de expectativas do leitor, fazendo-o experimentar novas experiências, proporcionadas por novas representações do “mundo real”*. (PINTER, 2013, p. 28, grifo nosso).

Tal distanciamento em relação aos horizontes de expectativa do leitor pode ser observado tanto em “Muribeca” como em “Darluz”. No primeiro caso, o deslocamento de perspectiva apresenta-se na concepção do lixo como algo positivo; em “Darluz”, por sua vez, é interessante evidenciar que o discurso da narradora não busca atenuar suas atitudes e, ao contrário, sua insubordinação frente à ideologia do outro apresenta profunda autonomia, segurança e consciência em relação a seus atos: “Agora dizer que dá um peso no peito, a consciência chumbada, que nada, não tem essa. Vem você morar nesse barraco. Vem você dar um jeito no mundo, repartir

seu quarto. Nunca. Esse olho é irmão desse” (FREIRE, 2003, p. 58). Isso pode causar certo estranhamento no leitor, possivelmente aquele influenciado pela ideologia hegemônica cristã, julgando o ato como desumano.

Isenta de qualquer arrependimento ou remorso, a mãe afirma inúmeras vezes que não apenas deu como daria suas crianças novamente, se fosse necessário, e que tal atitude a faz mais “mãe que muita mãe aí”, que “Leva o filho para a escola e abandona. Leva o filho para o shopping e abandona. Para a puta que pariu e abandona” (FREIRE, 2003, p. 59). Como visto, o intuito parece ser o de criticar o falso moralismo de mães presentes de uma forma, porém tão ausentes quanto ela: “Pelo menos fui corajosa, não fui? Tive peito, não tive? Fala. Quem assume essa postura, qual o filho da mãe? Vai, diz. Quem, menina?” (FREIRE, 2003, p. 59).

É sob essa perspectiva que, “[...] de abominável, a venda do filho passa a ato humanitário” (CONDE, 2014, p. 116), subvertendo a lógica convencional hegemônica cristã, uma vez que, ao entregar seus filhos, a mãe busca dar luz ao destino dessas crianças que, se ficassem ao seu lado, seria miseravelmente turvo. Vale salientar que essa imagem religiosa é reforçada ainda pela remissão à figura de José, pai de Jesus, a qual serve para criticar a falta de comprometimento que os pais, de um modo geral, exercem frente à criação e educação dos filhos, afirmando a incondicionalidade do amor materno: “Veja Maria, pôs Jesus no mundo, filho do Espírito Santo. O pai largou. Você viu como José sumiu, se evaporou? Maria é que foi lá, no pé da cruz, se arrepender” (FREIRE, 2003, p. 58). Mais adiante complementa: “[...] Falo isso para o Altamiro, ele ri. Meu quarto marido, Altamiro. Porra de marido. Só tem homem vagabundo no mundo. Por isso salvo os meninos” (FREIRE, 2003, p. 58). A falta de apoio do pai, em contraponto à posição materna de Maria, se apresenta para a narradora como mais uma justificativa para entregar as crianças, já que, além de miserável, essa mãe se encontra sem apoio e estrutura familiar para criar as crianças.

Miguel Conde (2014), ao analisar as estratégias discursivas de Marcelino Freire, observa que as narrativas do escritor são construídas justamente por meio da desconstrução de clichês. O estudioso comenta que essa estratégia, denominada por ele como *retórica da legitimidade*, torna o texto uma espécie de signo invertido que, em vez de refutar o senso comum, se remete a ele repetidamente para, assim, construir-se como seu oposto:

É assim que, ao invés de bênção, a maternidade vira maldição (*Filho do puto, Jéssica*); de abominável, a venda do filho passa a ato humanitário (*O caso da menina, Darluz*); de exploração, o casamento entre o velho rico e a (o) o jovem pobre vira uma arranjo de benefícios mútuos (*Os atores, Meu homem de estimação, Troca de alianças, Os casais, Sentimentos*); em vez de pedir ajuda, os pobres a recoram (*Muribeca, Leão das cordilheiras, Totonha*). (CONDE, 2014, p. 116).

Em consonância com Conde, é interessante observar que Darluz se apropria da voz hegemônica influenciada pela perspectiva cristã justamente para ironizá-la e subvertê-la, construindo, dessa forma, um discurso oposto ao dominante. Em outras palavras, a relativização das prerrogativas influenciadas pela ordem religiosa, que aparecem ironizadas no falso moralismo das mães que criticam sua atitude, mas que também abandonam seus filhos, só se torna possível através da apropriação do discurso do outro. É, portanto, ironizando a fala de outrem que Darluz constrói a sua própria expressão.

Interessante é observar que essa peculiaridade se apresenta como uma constante nos contos do autor, considerando que muitas das narrativas de Marcelino Freire retomam discursos dominantes em qualquer perspectiva que a voz hegemônica e estereotipada possa se fazer presente, a fim de apresentar contra-argumentos à mesma ordem convencional. Pensando em tais relações, o subitem a seguir buscará compreender como essa apropriação e subversão irônica da voz do outro ocorre nas narrativas do escritor.

2.4 O contradiscurso irônico

Em *Teoria e Política da Ironia* (2000), Linda Hutcheon apresenta uma análise teórico-crítica das “cenas da ironia” sob uma perspectiva social e política. Distinguindo-se da concepção corrente que concebe a ironia como um tropo retórico circunscrito pela tradicional definição antifrásica do “dito” pelo “não dito” ou, para usar a definição de Muecke (1995, p. 52), um “[...] contraste entre uma realidade e uma aparência”, a Hutcheon empreende uma abordagem pautada no modo de recepção discursivo da ironia, levando em conta suas dimensões sociais e formais. Nas palavras da autora: “Ainda que eu investigue assuntos formais, é o seu funcionamento em contextos o meu principal interesse” (2000, p. 19).

Assim, ao observar as diferentes construções de sentidos empreendidos pelo modo de recepção e interpretação do discurso irônico, Hutcheon observa que a ironia é dotada de uma *natureza transideológica*. Segundo a proposição da autora, a ironia pode não apenas reforçar, como também se apresentar como mecanismo de oposição frente a uma autoridade.

O funcionamento subversivo da ironia costuma ser ligado ao conceito de que ela é um modo de autocrítica, autoconhecimento e auto-reflexão (White, 1973: 37; B. Bennet, 1993) que a tem o potencial de desafiar a hierarquia dos próprios “locais” do discurso, uma hierarquia baseada em relações sociais de dominação. Diz-se que tal desafio, tal habilidade de minar e derrubar, tem um “poder politicamente transformativo”. (HUTCHEON, 2000, p. 53-54).

Assim, ao observar esse funcionamento subversivo, a autora acrescenta ainda que a ironia pode ser empreendida como um contradiscurso (TERDIMAN, 1985 *apud* HUTCHEON, 2000), o qual se apresenta como um dos principais suportes de teorias de oposição, sejam elas relacionadas à raça, etnia, gênero, classe, sexualidade, entre outros.

Ancorados nas reflexões teóricas de Hutcheon, podemos inferir que a construção narrativa de Marcelino Freire se apropria, mesmo que veladamente, como buscamos observar na leitura de “Muribeca” e “Darluz”, da voz hegemônica a fim de ironizá-la e subvertê-la, construindo um contradiscurso. Enquanto “Muribeca” se apropria do discurso do Estado para subverter o lixo em luxo, “Darluz” retoma o discurso cristão para opor-se a ele. Seguindo essa linha, em “Da paz”, conto presente na coletânea *BaléRalé*, Marcelino Freire se apropria da concepção internalizada da paz, como mecanismo de contenção e restauração da barbárie, para apresentar o seu avesso.

Derivada do latim, *Pacem*, o substantivo que dá título ao conto significa etimologicamente ausência de violência ou guerra. Em um cenário dessacralizado e marcado pelo excesso de comportamentos hostis, a luta pela paz seria o caminho mais óbvio para resolução desses confrontos que eclodem diariamente, tanto em nível particular quanto em nível coletivo. Não é raro nos depararmos com campanhas contra a violência e a favor de mecanismos que colaborem com a diminuição das estatísticas de criminalidade, como conscientizações em relação ao respeito mútuo e a favor do desarmamento. Pensando nisso, é em um movimento

inverso a esse panorama, que se coloca contra as dissensões, que Freire constrói a narradora-personagem-anônima do conto “Da Paz”.

A técnica discursiva encontra-se novamente ancorada no *dialogismo velado* e, assim contrariando tanto o interlocutor invisível como a concepção internalizada da paz como mecanismo de contenção e restauração da barbárie, o leitor se depara com uma personagem que, em tom de revolta e utilizando o caráter subversivo da ironia, se nega a participar das mobilizações a favor da paz:

Eu não sou da paz.
 Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa
 de rico. Não visto camiseta nenhuma não,
 senhor. Não solto pomba nenhuma não, senhor.
 Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou.
 A paz é uma desgraça.
 Uma desgraça.
 (FREIRE, 2008, p. 25).

É interessante observar que, além de se recusar a aderir às manifestações e seus respectivos símbolos tão bem familiarizados pelo leitor – roupas brancas, pombas, foto de vítimas e rosas –, a narradora reconstrói a concepção de paz, apresentando-a como fator negativo: “Uma desgraça” (Ibid., p. 25), “perda de tempo”, “falsa”, “uma senhora. Que nunca olhou na minha cara” (Ibid., p. 26). O fundamento é claro: vivendo à margem e sofrendo as consequências da violência em seu cotidiano, a narradora, além de não ver credibilidade em tais movimentações, entende-as como artifícios que visam apenas à visibilidade de certos segmentos sociais:

Eles que caminhem. A tarde inteira. Porque
 eu já cansei. Eu não tenho mais paciência. Não
 tenho. A paz parece que está rindo de mim.
 Reparou? Com todos os terços. Com todos os
 nervos. Dentes estridentes. Reparou? Vou fazer
 mais o quê, heim?
 Heim?
 Quem vai ressuscitar meu filho, o Joaquim?
 Eu é que não vou levar a foto do menino para
 ficar exibindo lá embaixo. Carregando na
 avenida a minha ferida. Marchar não vou, muito
 menos ao lado de polícia. Toda vez que eu vejo a
 foto do Joaquim dá um nó. Uma saudade. Sabe?
 Uma dor na vista. Um cisco no peito. Sem fim.
 Uma dor.
 Dor. Dor. Dor.

Dor.
(FREIRE, 2008, p. 27).

Indignada e, sobretudo, cansada das aparências e falta de legitimidade de tais mobilizações, a narradora se nega a descer o morro para gritar por paz na avenida. Paz que, segundo a personagem, “tem hora/ marcada”, que “fica bonita na televisão” (FREIRE, 2008, p. 25) e que “nunca vem aqui no pedaço” (Ibid., p. 26). Tal postura altera o campo de recepção do leitor. No entanto, se em um primeiro momento o posicionamento da personagem causa um desconforto por ir contra à lógica convencional, no desenrolar da diegese é perceptível que essa quebra de paradigmas avulta uma realidade muitas vezes impensada: a espetacularização das manifestações – “Vem governador participar. E prefeito. E senador. E até jogador. Vou não” (Ibid., p. 25) –, bem como as tentativas inócuas de intervenção engendradas pelas mobilizações a favor da paz – “A paz nunca vem aqui no pedaço. Reparou? Fica lá. Está vendo? Um bando de gente. Dentro dessa fila demente” (Ibid., p. 26). A construção dessa nova percepção leva o leitor a repensar o que ele tem como verdade absoluta, refletindo dessa forma sob uma nova ótica frente às intervenções pacíficas.

É interessante observar ainda a crítica da narradora frente à imagem da polícia: “Marchar não vou, muito/ menos ao lado de polícia” (FREIRE, 2008, p. 27). A expressão “muito menos” infere a falta de legitimidade de tais manifestações, haja vista que a intervenção militar, assim como a luta pela paz, não ocorre diariamente, mas somente em momentos oportunos: “A paz só aparece nessas horas. Em/ que a guerra é transferida Viu? Agora é que a/ cidade se organiza. Para salvar a vida de quem?/ A minha é que não é” (Ibid., p. 26).

É nessa perspectiva, pois, que destacamos as contribuições de Silva a respeito desse conto de Marcelino Freire (2011, p. 42):

A paz, enquanto possibilidade de restauração utópica da sociedade é desconstruída e ganha novo significado: transforma-se em artigo de luxo inacessível ao miserável que mora no morro e que a vê como uma arma do poder para frear seus desejos de vingança e de rompimento da ordem (caótica) estabelecida.

Hutcheon (2000), ao retomar Terdiman (1985, p. 12), observa que a força da ironia como um contradiscurso reside na sua intimidade com os discursos dominantes que ela contesta, uma vez que “[...] permite ao discurso irônico tanto

ganhar tempo (ser permitido e até ouvido, mesmo que não entendido) quanto ‘tornar relativas a autoridade e a estabilidade [do dominante]’” (TERDIMAN, 1985, p. 15 apud HUTCHEON, 2000, p. 54). É nesse sentido, pois, que a voz desse outro, ou seja, a intimidade com o discurso dominante das manifestações pacíficas, torna-se mecanismo de composição discursiva, já que a construção narrativa ocorre justamente através do contradiscurso de tais prerrogativas.

Sobre esses aspectos vale comentar que o conto em questão, de acordo com Rocha (2014, p. 28), foi escrito sob encomenda para o jornal *O Estado de São Paulo*. A proposta se estendeu a vários escritores e objetivava a construção de narrativas que centrassem no dia dois de maio de 2006, dia em que a cidade de São Paulo parou devido a maior onda de violência já promovida no Estado por uma facção criminosa, o Primeiro Comando da Capital (PCC). A autora acrescenta ainda que o projeto do conto surgiu frente à repercussão da mídia em relação ao ataque, a qual, em busca de uma trivial visibilidade após promover a exacerbada exposição do sofrimento das vítimas em relação ao ocorrido, convidava a população para participar de uma passeata em favor da paz. Vale frisar que, possivelmente pela ironia que a narrativa encena, o conto não foi publicado no jornal.

O que fica impensado, no entanto, é que a ironia de se colocar aquém das manifestações, expondo as mazelas que a protagonista sofre, já se constitui um grito por paz, uma vez que, assim como observado no conto “Muribeca”, a mesma voz que afirma, deixa transparecer, justamente pelo uso da ironia, ideologias contrárias, não por uma paz de vitrine como a narradora mesma aponta, mas por reais intervenções que ultrapassem as aparências e as fronteiras entre o asfalto e o morro.

Essa mesma inversão irônica pode ser observada em contos como “Angu de sangue”, presente na obra homônima ao título, ou ainda em “Esquece”, da antologia *Contos negreiros*, nos quais a concepção internalizada “vítima versus agressor” é ironicamente invertida. Em “Esquece”, a voz narrativa, a título de exemplo, é assumida por um assaltante que por meio de seu discurso propõe uma definição do que é violência na perspectiva daqueles que se encontram do lado ativo do crime:

Violência é o carrão parar em cima do pé da gente e fechar a janela de vidro fumê e a gente nem ter tempo de ver a cara do palhaço de gravata para não perder a hora ele olha o tempo perdido no rolex dourado. [...] Violência é ele ficar assustado porque a gente é negro ou porque a gente chega assim nervoso a ponto de bala cuspiendo

gritando que ele passe a carteira e passe o relógio enquanto as bocas buzizam desesperadas. (FREIRE, 2005, p. 31).

Ao afastar-se do sujeito que sofre a violência do assalto para dar voz ao que executa o crime, Freire inverte os papéis socialmente construídos e apresenta uma perspectiva muitas vezes negligenciada pela sociedade. As definições do assaltante, construídas ironicamente em oito parágrafos, evidenciam, em primeira instância as discrepâncias sociais, cerne da violência que eclode diariamente nas ruas das grandes metrópoles brasileiras. Ao se deparar com o outro lado da realidade, o leitor é levado não apenas a refletir sobre a violência simbólica, decorrente de um sistema social excludente, que estas pessoas relegadas à margem sofrem diariamente, mas, sobretudo compreender a essência da violência que atinge milhares de cidadãos todos os dias. No entanto, é importante frisar que se nos demais contos Freire apresenta um embate entre a voz hegemônica e a voz marginal, em “Esquece” o confronto se dá através entre as próprias vozes marginais, uma vez que o próprio discurso marginal é desconstruído através da ácida ironia que permeia o conto, possibilitando, dessa forma, novas perspectivas de compreensão que desvelam, por sua vez, o discurso do oprimido.

Outro conto que merece destaque encontra-se presente na segunda edição de *Amar é crime*: “Ricas secas”. Como mencionamos, a coletânea em questão apresenta narrativas estruturalmente mais longas em comparação às histórias presentes nas obras anteriores. O conto “Ricas secas”, dessa forma, é dividido em partes que se assemelham a capítulos, quatro no total, os quais, ao apresentar como construção discursiva uma clara retomada paródica ao romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, tematizam a crise hídrica vivenciada por uma família na cidade de São Paulo.

É importante nesse momento retornarmos a definição de paródia estabelecida por Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Paródia* (1989). Ao afastar-se da concepção tradicional do termo, concebido como um recurso estilístico que tem o intuito de apenas deformar o discurso com o qual dialoga, a estudiosa canadense observa que a concepção de paródia na pós-modernidade, escolha majoritária da criação artística, opera como uma repetição com distância crítica, a qual apresenta a inversão irônica como traço fundamental. A autora acrescenta que a paródia pode

apresentar, nesse sentido, não apenas caráter de desdém, como nos moldes clássicos, mas também de homenagem à obra parodiada. Nas palavras da autora:

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. (HUTCHEON, 1989, p. 54).

A presença dialógica da obra de Graciliano Ramos pode ser observada já nas primeiras linhas do conto, que estabelece um retorno aos juazeiros e planícies avermelhadas do sertão nordestino, construindo-se como uma tentativa de opor a falta de água do eixo sulista à realidade vivenciada pelos infelizes de *Vidas Secas*:

Não somos pobres.
Nós somos ricos.
Não temos planícies avermelhadas nem juazeiros.
Não somos infelizes.
São Paulo é a cidade da felicidade. [...]
A gente estuda. A gente não é analfabeto. Nem atrasado. A gente não é ignorante. A gente não vai dar o braço, o pano, a toalha a torcer.
(FREIRE, 2015, p. 133).

A voz narrativa das duas primeiras partes do conto é assumida, por meio do *dialogismo velado*, pela versão sulista de Sinhá Vitória. Ao discorrer sobre a recente crise hídrica na cidade de São Paulo, a narradora constrói tanto a identidade de sua família como a representação do momento que vivenciam, por meio de um contraste com a realidade sertaneja que visa, sobretudo, estabelecer traços que indiquem a “supremacia” da região sul. Isso pode ser percebido no fragmento que segue: “Ah, esse sufoco logo passa. Nós temos dinheiro. Nós temos o poder. A gente é capaz de mandar engarrafar. E trazer. Tudo que correnteza. Mudar um rio de lugar. Pode crer” (FREIRE, 2015, p. 133). Mais adiante: “A gente é educado. A gente não escancara feito um esfomeado. Nossa seca não é seca. É crise hídrica. É outra coisa. Viu algum jumento, por aqui agonizar? Viu cachorra reclamar?” (FREIRE, 2015, p. 133-134).

A narradora, nessa perspectiva, chega até mesmo a responsabilizar os nordestinos pela adversidade que enfrentam: “Numa boa. Sabe quem trouxe essa desgraça pra cá? Os nordestinos. Tinham tanta fome de água que viram muita água por aqui. Aí foi aquele desperdício. Aquele banho, aquela festa sem fim” (FREIRE,

2015, p. 134). Vale destacar que é justamente pela afirmação da diferença, ou seja, pela retomada do outro e pela construção de um contradiscurso, que as semelhanças entre as famílias do norte e do sul passam a se tornar recorrentes:

Ora, Olavo, faça o favor. Nós não somos pobres. Vou repetir, até morrer. Não vou me humilhar saindo por aí, sem destino. Com os dois meninos. Não vou. Fifi na coleira. Magali numa gaiola. Debaixo do braço. Olha bem para a minha cara. Vê se eu tenho lá jeito de abandonada. Nós temos bilhões de metros cúbicos de água. Escondidos. A gente despolui as regiões hidrográficas. (FREIRE, 2015, p. 136-137).

Ressalta-se que, conforme a narrativa progride, essas diferenças se tornam cada vez mais tênues e, assim, mesmo contrariados, mas semelhante aos infelizes, a família sulista em um movimento irônico precisa migrar para poder sobreviver à falta d'água no Sul:

São Paulo só pau. Eucaliptos magros. Mais magros. Os infelizes – só eu posso chamá-los assim – estavam cansados e famintos. O carro ordinariamente buzina pouco. Enfraquecido, porém borrado de poeira, nem parecia um Land Rover. Trocamos o carro por algum líquido precioso. Fazia horas que procuravam uma sombra. Ali, ali. A mulher gritou. Pela primeira vez ousou soltar um grito. Descabelada, sem gasolina. Está acabando também o combustível. Engana-se. O combustível já acabou. Não sei para que você inventou essa viagem. Não viu, mulher, que tudo em nossa terrinha acabou? (FREIRE, 2015, p. 137-138).

É interessante observar que a partir do momento de retirada, que ocorre na terceira parte do conto, a narradora “perde” sua voz e, em um movimento semelhante ao romance de Graciliano Ramos, o discurso assume o foco narrativo indireto livre que, por meio de um narrador externo, passa a narrar peripécias dos infelizes sulinos. É como se Marcelino Freire fosse abandonando gradativamente os mecanismos tão próprios de sua linguagem, como procuramos observar nos subitens anteriores, para assim diluir-se no universo linguístico de Graciliano Ramos. É seguindo essa perspectiva que a quarta e última parte da narrativa, estabelecendo uma total diluição, é realizada por meio de uma transcrição fiel de partes do romance regionalista: “Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de sinhá Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores. A caatinga ficaria verde” (FREIRE, 2015, p. 141).

Esse movimento paródico, que se inicia com a afirmação da diferença entre a família de migrantes, mas termina dentro dos mesmos parâmetros, é responsável por construir a crítica irônica que mobiliza a narrativa, a qual busca justamente ironizar, por meio da retomada entre diferença e semelhança, a pretensa supremacia da região Sul, colocando-a em pé de igualdade à região Norte. A apropriação do romance, nesse sentido, segue as proposições pós-modernistas de Hutcheon, já que as “[...] paródias actuais não ridicularizam os textos que lhe servem de fundo, mas utilizam-nos como padrões por meio dos quais colocam o contemporâneo sob escrutínio” (HUTCHEON, 1989, p. 78).

É interessante observar que o conto em questão destoa dos demais aqui apresentados, uma vez que a apropriação do discurso não ocorre como de forma recorrente pela retomada e subversão da voz dominante, mas ao contrário, ou seja, pela apropriação paródica da voz da minoria ecoada através da clássica obra de Graciano Ramos. Dessa forma, em uma perspectiva inversa, a voz minoritária dos sertanejos é apropriada para que a hegemonia sulista possa construir seu contradiscurso de afirmação identitária, o qual, como visto, não se realiza, levando novamente à predominância da voz subalterna.

Vale destacar que várias obras de Marcelino Freire apresentam retornos intertextuais através de construções paródicas, a começar pelo seu livro de estreia *Era Odito* que, como já referenciado, retoma de forma crítica e subverte provérbios e frases populares; outro exemplo é a coletânea *Contos Negreiros*, a qual apresenta no título uma relação intertextual com o poema “O navio negreiro: uma tragédia ao mar”, de Castro Alves. Em *Rasif: mar que arrebenta*, enquanto o conto “Meu homem bomba” alude à Bíblia, “Sinal Fechado” se remete à música homônima ao título do conto, uma canção do compositor Paulinho da Viola. Tais confluências, além de não se esgotarem nos exemplos aqui elencados, indicam perspectivas de pesquisa ainda não abordadas nas obras do autor.

É perceptível, portanto, que a construção discursiva de Marcelino Freire ocorre por meio da apropriação de vozes, a qual muitas vezes apresenta um caráter de subversão irônica, como tentamos demonstrar. São essas vozes que, ancoradas no *dialogismo velado* e, portanto, no embate dialógico de ideias, apresentam ao leitor o ritmo, a entonação e, sobretudo, o contexto social dessas personagens que aparecem ficcionalizadas nas narrativas, como já observado, por meio do *skaz*.

2.5 Resíduos da oralidade: a construção de uma *Comarca oral*

Além dessa ficcionalização da oralidade através do *skaz*, alguns contos de Marcelino Freire podem ainda ser relacionados à construção daquilo que Carlos Pacheco define como *Comarca oral*. Em *La comarca oral*, obra inspirada em sua tese de doutorado e publicada em 1992, o pesquisador defende a ideia de que a ficção latino-americana é permeada por traços de uma cultura oral e que as comunidades apresentam como origem um código cultural predominantemente oral, que mesmo o processo de colonização e inserção da escrita não conseguiu apagar. Sob esse aspecto, as produções culturais de tais sociedades apresentam resíduos, ou seja, vestígios desse código cultural oral em suas narrativas escritas. Nas palavras de Pacheco (1992, p. 36):

En el desarrollo de La historia de La comunicación humana, la oralidad ha mostrado un gran poder de “resistencia”. Aún siglos después del primer contacto y de la difusión de escritura, sus rasgos suelen permanecer activos y visibles como “residuos” o vestígios en la producción cultural de sociedades cada vez más influenciadas por la escritura o la imprenta. Algunos críticos literarios han rastreado de manera convincente tales “residuos” en obras muy diversas, desde los Diálogos platónicos hasta los cuentos de Bocaccio o Chaucer; desde la prosa inglesa del período Tudor y cuentos de hadas hasta obras ficcionales más recientes, como *The Scarlet Letter*, de Hawthorne.

Com efeito, ao destacar autores que apresentam marcas dessa cultura oral em suas narrativas, como Roa Bastos, Rulfo e Guimarães Rosa, Pacheco (1992) defende que a representação regional se apresenta como uma constante na literatura latino-americana, constituindo dessa forma o que ele denomina como *Comarca Oral*. Tal conceito, por sua vez, é sistematizado por Pacheco e Fernandes (2013) da seguinte maneira:

A descrição de uma comarca implica a identificação de uma tensão política entre sujeitos mediada pela escrita e pela oralidade, bem como pelas formas como a oralidade e a escrita compõem campos de disputa em que a primeira torna-se, não raras vezes, inferiorizada pela segunda. A comarca oral é constituída pelas etiquetas, as normas e condutas sociais do grupo que são transmitidas oralmente, seja por meio de mitos, lendas, cantigas, enfim, crônicas do cotidiano que definem o papel do indivíduo em relação ao grupo social a que pertence. (PACHECO; FERNANDES, 2013, p. 158).

Essa construção de uma comarca oral, possibilitada por intervenções discursivas e a favor da representação de condutas sociais transmitidas oralmente, pode ser claramente observada no Canto XI - “Totonha”, presente na terceira coletânea de contos de Freire, a obra *Contos Negreiros*. A história em questão é narrada em primeira pessoa por Totonha, uma moradora do Vale do Jequitinhonha¹⁷, amplamente marginalizada: mulher, pobre, idosa e analfabeta que, mesmo em condição subalterna, emerge contraditoriamente ao centro e faz-se ouvir.

Em tom argumentativo, o discurso é construído novamente sob o *dialogismo velado* em confronto com um interlocutor oculto representante da educação institucionalizada. Totonha, assim como a narradora de “Muribeca”, reage de forma contrária às tentativas de intervenção do governo: “Não quero aprender, dispenso” (FREIRE, 2005, p. 79). Em um movimento avesso à lógica convencional, que prevê a cultura letrada e o saber escolar como bem comum e valor positivo frente à inclusão social, ela acrescenta: “Deixa pra gente que é moço. Gente que tem vontade de doutorar. De falar bonito. De salvar a vida de pobre. O pobre só precisa ser pobre. E mais nada precisa” (FREIRE, 2005, p. 79).

A lógica é simples: vivendo, “[...] há tanto tempo, nesse esquecimento” (FREIRE, 2005, p. 80), através do conhecimento da cultura popular oral da região e aquém do saber institucionalizado – “Morrer já sei. Comer, também. De vez em quando, ir atrás de preá, caruá. Roer osso de tatu. Adivinhar quando a coceira é só uma coceira e não uma doença” (FREIRE, 2005. P. 80) –, Totonha, a essa altura da vida, não sente mais a necessidade de aprender a ler e a escrever:

O governo que me dê o dinheiro da feira. O dente o presidente. E o vale-doce e o vale lingüiça. Quero ser bem ignorante. Aprender com o vento, tá me entendendo? Demente como um mosquito. Na bosta ali da cabrita. Que ninguém respeita mais a bosta do que eu. A química. (FREIRE, 2005, p. 79).

Vale destacar a sabedoria de Totonha frente à vida e à própria ignorância, já que ela compreende quem é, justamente, o responsável pelos benefícios listados: seu conhecimento de mundo, mesmo à margem do saber escolar, ou seja, a sua *comarca oral*, que a leva a entender a química dos adubos orgânicos, a geografia, a

¹⁷ Situado no nordeste do estado de Minas Gerais, o Vale do Jequitinhonha, conhecido tanto pelos baixos índices sociais quanto pela riqueza cultural proveniente da cultura indígena e negra, é formado por cinquenta e um municípios agrupados em cinco microrregiões, com características do sertão nordestino.

meteorologia, entre outras necessidades básicas de sobrevivência no meio em que está inserida. Além disso, a narradora tem consciência de que o acesso à instrução básica acrescentaria apenas um número a mais nas estatísticas, enquanto sua rotina continuaria a mesma: “O que eu vou fazer com essa cartilha? Número? Só para o prefeito dizer que valeu a pena o esforço? Tem esforço mais esforço que o meu esforço? [...] Tem melhor bê-a-bá? Assoletrar se a chuva vem, se não vem?” (FREIRE, 2005, p. 79-80).

É nessa perspectiva, pois, que o poder libertário da educação, representado aqui pela escrita, ganha contraditoriamente *status* de subordinação, questionando novamente verdades tidas como absolutas: “Será que eu preciso mesmo garranchar meu nome? Desenhar só para mocinha ficar contente? Dona professora, que valia tem meu nome numa folha de papel, me diga honestamente” (Ibid., p. 80). E, conclui: “Eu é que não vou baixar a minha cabeça para escrever. Ah, não vou.” (FREIRE, 2005, p. 81).

A insubordinação da personagem em relação ao saber dominante apresenta uma lógica própria: “Não abaixar a cabeça” sobrepõe os valores culturais e o saber popular da região transmitidos através da cultura oral frente a um código alheio a sua realidade. Na perspectiva de Coronel (2014, p. 166),

O leitor se depara neste final paradoxal com a proclamação do direito à ignorância por parte da protagonista. Como desrespeitá-lo? E como respeitá-lo, se acreditamos que a plena cidadania passa pelo domínio do código escrito? Totonha, assim como o personagem que queria vender seu rim, apresentam ao leitor desejos que são ao mesmo tempo irrecusáveis e inaceitáveis. Embaralham-se as lógicas dessas visões de mundo, a deles e a do leitor, e o que sobra é a certeza da complexidade do real que este conto espelha com rara sensibilidade.

Tal embate de ideias não prevê uma construção rígida de certo ou errado, uma vez que sua intenção é justamente instaurar, por meio de uma construção polifônica ancorada no *dialogismo velado*, um painel discursivo heterogêneo em que ideologias distintas atuam sob um mesmo plano. Assim, se os argumentos de Totonha não convencem seu interlocutor – incluímos aqui o próprio leitor na categoria –, ao menos o fazem problematizar não apenas esse outro lado, ou seja, a riqueza transmitida pela cultura oral, mas também a própria validade dos programas tardios de erradicação do analfabetismo e, sobretudo, as falhas de um sistema

político ineficiente que perde sua eficácia e apresenta-se inferiorizado frente à riqueza cultural e ao saber popular da região.

Ao analisar a presença da oralidade como construção estético-discursiva no conto em questão, Geruza Zelnys de Almeida (2010) observa que Totonha não é representada de modo caricatural, como em geral ocorre por autores que pretendem representar o falado no escrito:

Totonha não é falada por Marcelino, o autor a apresenta no título pelo apelido com que é chamada pelos seus amigos, colocando-se no mesmo nível em que esses se encontram. [...] Assim, Marcelino apenas re-posiciona, no centro do papel, a posicionalidade que a personagem já tem no seu ambiente social, mesmo que esse seja um lugar marginal. (ALMEIDA, 2010, p. 48).

A construção da personagem acontece por meio da sua própria fala, pois, ao desautorizar a descrição externa, incorpora-se a própria voz de Totonha como mecanismo de construção narrativa: “É pela oralidade que o sujeito se desvela naquilo que lhe é único e irrepetível: sua forma específica de exteriorizar e interiorizar o ‘em torno’” (ALMEIDA, 2010, p. 49). É, nesse sentido, que a subjetividade da personagem é construída, anulando, pois, qualquer traço caricatural. Almeida acrescenta ainda que não é apenas em relação à voz e à *performance* que a oralidade se concretiza nos textos de Freire, mas a prosódia e sintaxe também favorecem certa “visão de voz”:

A voz, portanto, não é expressa pelas palavras, mas no como essas palavras se realizam no texto, ou seja, no ritmo e na entonação que recebem. Assim como “a pontuação na poética de um texto é seu gestual, sua oralidade” (Idem, p. 23-24), a entonação, dada a partir da pontuação, é uma marca da alteração e/ou perturbação emotiva da personagem. (Ibid., p. 51).

Essa característica pode ser observada na maioria das narrativas de Freire que, como visto, ao anular a presença do narrador, insere a própria voz da personagem como mecanismo de construção identitária e, sobretudo, legitimação de sua comunidade.

A presença de uma *comarca oral*, ou seja, da transmissão oral da cultura e normas de condutas sociais de um determinado grupo, que aparecem representados de forma escrita nos textos literários, pode ser evidenciada, sobretudo, na obra *Contos Negreiros*. Ao escolher como temática a representação do negro, Marcelino

Freire entra em contato com a história, tradição, religião e costumes de uma cultura construída oralmente, elementos que passam a ser refletidos, por sua vez, em seus escritos.

A própria denominação das narrativas como cantos dá conta de sinalizar, como bem observa Patrocínio (2013, p. 213), o cotidiano de personagens historicamente excluídos do domínio da escrita, concebendo, pois, a musicalidade como “forma genuína de expressão desse grupo” e, portanto, como uma marca cultural afro-brasileira.

Além disso, os contos apresentam marcas da memória de uma comunidade que tem como denominador comum os resquícios ancestrais. É nessa perspectiva que o conto de abertura da obra, a título de exemplo, apresenta referências à religião e a história afro-brasileira, como podemos perceber no excerto que retoma a figura de Zumbi dos Palmares, bem como a presença de orixás: “Enquanto Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana Olorô-Quê vende carne de segunda a segunda ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima tá me ouvindo bem?” (FREIRE, 2005, p. 19). A construção ocorre, dessa forma, através da memória cultural da comunidade.

Esse excerto pode ser tomado ainda como exemplo da musicalidade anteriormente comentado, uma vez que a supressão de marcadores sintáticos, bem como a presença da assonância da vogal “a” justamente nas sílabas tônicas, conferem ritmo e musicalidade à narração. Ademais, a frase fática “Tá me ouvindo bem?” se repete ao longo dos quatro parágrafos que compõem a narrativa, configurando, dessa forma, uma espécie de refrão. Sobre isso, Souza (2012, p. 20) comenta que as correspondências sonoras das narrativas de *Contos Negreiros* correspondem “a lamentações ‘cantadas’, executadas pelos escravos ao exercerem o trabalho forçado”.

Vale salientar que esse conjunto de contos delinea a identidade coletiva da comunidade negra, a qual infelizmente ainda é permeada por preconceito e exclusão, como fica evidente em “Solar dos príncipes” e “Curso superior”, por exemplo. Assim, ao apresentar marcas da oralidade, “que ganha ares de musicalidade” (PATROCÍNIO, 2013, p. 213), Freire busca representar a voz, isto é, o “ethos” da comunidade que passa a ser ficcionalizada em suas narrativas. É nessa perspectiva, portanto, que Carlos Pacheco entende que a oralidade pode ser

observada, uma vez que retoma aspectos culturais de uma dada comunidade como mecanismo de compreensão para as sociedades latino-americanas.

3. FRONTEIRAS FLUIDAS: A (DES)CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DE MARCELINO FREIRE

A elaboração da linguagem, como tentamos elucidar no capítulo anterior, apresenta-se como mote condutor para construção das narrativas de Marcelino Freire. É por meio da ficcionalização de vozes, que por sua vez se tornam portavozes de determinados seguimentos sociais, que Marcelino constrói um peculiar universo literário. Vale salientar, no entanto, que a escolha formal adotada pelo autor causa não raras divergências críticas frente à classificação genérica de suas narrativas.

Já no prefácio de *Angu de Sangue*, João Alexandre Barbosa observa que a articulação entre a oralidade e o discurso direto, empreendida nas narrativas de Freire, aproxima seus contos à realização de um poema. Barbosa cita como exemplo o conto “Belinha”, “[...] em que a sensibilidade do autor para com a linguagem termina a ser a matéria substancial para narrativa” (2005, p. 15). Vale salientar que essa peculiaridade observada já em *Angu de Sangue* se estenderá nas quatro obras posteriores de Marcelino.

João Gilberto Noll (2003), a respeito de *BaléRalé*, observa que “A poesia desse contista notável é de recorte insuspeitado para um prosador”¹⁸. Santiago Nazarian, responsável do prefácio de *Rasif*: mar que arrebenta, por sua vez, acredita que “Sua [de Marcelino Freire] paixão por sons e palavras é o que torna sua prosa tão próxima da poesia, do teatro” (2008, p. 15).

Essa imbricação com o gênero dramático, possivelmente herança de uma infância e adolescência marcadas pelos palcos e elaborações de textos teatrais, é apresentada de forma recorrente como marca peculiar das narrativas do escritor. Conde (2014) atribui tal peculiaridade à elaboração da oralidade e ao talento performático demonstrado por Freire em suas leituras públicas; Rocha (2014) relaciona tal familiaridade à desarticulação do narrador e à elaboração discursiva por meio de diálogos e monólogos. Vale salientar ainda que alguns estudiosos, como é caso de Teixeira (2008), por exemplo, aproximam as narrativas de Freire aos gêneros não literários, como o repente e o *rap*.

¹⁸ Citação retirada da orelha do livro *BaléRalé* (2003).

A fim de observar tais aspectos, o presente capítulo procura verificar como os gêneros literários clássicos – épico, lírico e dramático – se desdobram nas narrativas de Marcelino Freire. Para melhor compreensão, o capítulo está dividido em quatro subitens: em um primeiro momento serão apresentadas algumas considerações a respeito da concepção normativa dos gêneros literários, bem como sobre a diluição das fronteiras estéticas que os separam. Logo em seguida, buscando observar os desdobramentos do gênero dramático, bem como a incorporação do retorno do trágico (RESENDE, 2008) nos contos de Freire, serão analisados os contos “Angu de Sangue” (*Angu de Sangue*, 2000), “Favela Fenix” (*Amar é Crime*, 2015) e “Os atores” (*Rasif: mar que arreventa*, 2008).

O terceiro subitem, destinado à investigação dos desdobramentos líricos no tecido narrativo freireano, contará com a análise dos contos “Homo Erectus” (*BaléRalé*, 2003) e “Curso Superior” (*Contos Negreiros*, 2005). Por fim, tentaremos compreender como os desdobramentos tanto formais quanto temáticos se articulam nas narrativas do autor. Para tanto, será analisada a única composição lírica presente em todo o conjunto de obras de Freire: o “Poeminha de amor concreto”, presente na obra *Amar é Crime* (2015).

3.1 Diluições normativas: reflexões sobre o hibridismo de gêneros

Ao observar que “[...] qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários”, Emil Staiger (1975, p. 15) questiona e atualiza os rígidos conceitos de tríade canônica “épico, lírico e dramático” apresentados por Aristóteles em *Poética* (334 a. C.), fonte primária da teoria literária.

Discípulo de Platão, Aristóteles recuperou de forma inovadora as primeiras percepções de gênero apresentadas por seu mestre em *República* (394 a. C.). Ao aprofundar os estudos, Aristóteles estabeleceu categorias distintas para os gêneros literários gregos a fim de compreender melhor seus formatos. Assim, as definições apresentam um formato rígido e tendem a caracterizar uma estrutura exclusiva para cada gênero literário:

A Epopéia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flauteiro e do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral imitações. Diferem entre si em três pontos: imitam ou por

meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma. (ARISTÓTELES, 2014, p. 19).

Para o filósofo, os gêneros literários apresentavam uma separação rígida, a chamada “unidade de tom”, uma das principais regras apresentada n’A *Poética*. O autor defendia, dessa forma, a divisão estanque dos gêneros, na qual cada um deles era configurado estruturalmente e tematicamente de forma diferente, reforçando assim não apenas distinção e a não mistura dos mesmos, mas também um caráter heterogêneo e imutável.

Por apresentar um conjunto estrutural claro, os escritos de Aristóteles perpassaram a Idade Média, o Renascimento e o Classicismo; mesmo sendo às vezes questionados, eles foram tomados como modelo de arte até o século XVIII. Por sua vez, a chegada do pré-romantismo alemão, de acordo com Anatol Rosenfeld (1997), instaurou a luta contra os rigorosos cânones clássicos, colocando em xeque a concepção clássica de gêneros que vigorava até então.

“Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas” (HUGO, 2007, p. 64) era o que preconizava o poeta francês Víctor Hugo, no Prefácio que escreveu para a peça *Cromwell*, obra publicada em 1827 e considerada pela crítica literária, além de base teórica para o drama romântico, um dos mais bem elaborados manifestos do movimento literário vigente, “[...] obra de referência obrigatória quando se trata da estética romântica” (BERRETTINI apud HUGO, 2007, p.7). Como é perceptível pelo excerto citado no início do parágrafo, as páginas que antecedem a peça apresentam uma perspectiva contrária à unidade de tom e à pureza dos gêneros defendida a partir do modelo aristotélico.

Vale destacar que as contribuições de autores como Chateaubriand, Mme. de Staël, os irmãos Schlegel e, sobretudo, Sthendal serviram de escopo para as formulações de Hugo. Nesse sentido, a importância de sua teoria encontra-se voltada não pela abordagem teórica, visto que esta já estava sendo discutida pelos autores citados anteriormente, mas pelo cruzamento dessas múltiplas vozes (OLIVEIRA, 2005). Víctor Hugo reuniu “[...] em um único material as ideias sobre o drama romântico até então esparsas durante o primeiro quarto do século XIX” (OLIVEIRA, 2005, p. 1).

Com o intuito de analisar a sensibilidade moderna, Víctor Hugo introduziu uma análise da evolução da literatura em paralelo com a da história. De acordo com o

estudioso, assim como a humanidade, que perpassa consecutivamente por três idades – infância, idade adulta e a velhice –, a sociedade também é composta por três grandes fases, as quais são sobrepostas pela poesia. Nas palavras do autor: “[...] a poesia tem três idades, das quais cada uma corresponde a uma época da sociedade: a ode, a epopeia, o drama. Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos” (HUGO, 2007, p. 40).

De acordo com o raciocínio apresentado por Hugo, o Romantismo tem seu início nos tempos modernos e vem aliado a uma percepção cristã. Retomando Chateaubriand e Staël, o autor salienta que o cristianismo instaurou na sociedade a noção, até então ignorada, de homem duplo, ou seja, de um lado perecível (carnal) e de outro imortal (etéreo). Esta nova concepção, por sua vez, requeria uma poesia afastada dos moldes clássicos, visto que estes se mostravam incapazes de representar a complexidade do homem romântico:

Eis, pois, uma nova religião, uma sociedade nova; sobre esta dupla base, é preciso que vejamos crescer uma poesia nova [...]. O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação é humanamente belo, que o feio existe ao lado do *belo*, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. (HUGO, 2007, p. 26).

Hugo observa ainda que é justamente dessa união entre o tipo grotesco com o sublime que nascerá o moderno, “[...] tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações” (HUGO, 2007, p. 28). Nesse sentido, a concepção normativa é compreendida como um obstáculo para criação artística, tirando a liberdade de criação dos escritores, tornando-se necessária a diluição das fronteiras entre os gêneros, já que somente a mistura, ou seja, o hibridismo, daria conta de abordar essa nova perspectiva instaurada pelo espírito romântico.

Como mencionado em *Conceitos Fundamentais da Poética* (1975), Emil Staiger questiona a tripartição estanque dos gêneros literários apresentada pelos modelos clássicos, convergindo, dessa forma, com a proposição de Victor Hugo. O princípio defendido pelo crítico, ao longo de sua obra, é pautado na seguinte concepção:

[...] uma obra exclusivamente lírica, exclusivamente épica ou exclusivamente dramática é absolutamente inconcebível; toda obra poética participa em maior ou menor escala de todos os gêneros e

apenas em função de sua maior ou menor participação, designamo-la lírica, épica ou dramática. Essa afirmativa fundamenta-se na própria essência da linguagem. (STAIGER, 1975, p. 190).

Para fundamentar o raciocínio supracitado, Staiger estabelece uma distinção entre a forma *substantiva* e a forma *adjetiva* dos gêneros literários, afirmando que “[...] os substantivos Épica, Lírica, e Drama são usados, em geral, como terminologia para o ramo a que pertence uma obra poética considerada, globalmente, segundo características formais determinadas” (STAIGER, 1975, p. 185). Por sua vez, “Os adjetivos lírico, épico, dramático, ao contrário, conservam-se como nomes de qualidades simples, das quais uma obra determinada pode participar ou não. Por isso eles funcionam como termo designativo de uma obra, qualquer que seja seu ramo” (Ibid., p. 186).

Nessa perspectiva, o que define uma obra, para Staiger, não é necessariamente o gênero em que ela está inserida, ou seja, o *substantivo*, mas sim o traço estilístico predominante, o *adjetivo*:

Podemos falar de baladas líricas, romances dramáticos, elegias e hinos épicos. Com isso não dizemos de modo algum que tal balada é exclusivamente lírica e tal romance apenas dramático. Dizemos apenas que a essência do lírico ou a essência do dramático está aí expressa mais ou menos nitidamente, está aí de algum modo expressa. (STAIGER, 1975, p. 186).

Partindo da mesma linha de raciocínio, Anatol Rosenfeld (1997, p. 16), em *O Teatro Épico*, mais precisamente no capítulo I, “A teoria dos gêneros”, enfatiza que “[...] pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto”. Nesse âmbito, “[...] toda obra literária de certo gênero conterá, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros” (Ibid., p. 18). É perceptível, portanto, que o legado romântico conferiu à literatura contemporânea o abandono da unilateralidade estética; a própria noção de dialogismo, defendida por Bakhtin (1981), entende o discurso como elemento que entrecruza linguagens e/ou gêneros.

No que concerne à literatura nacional, vale salientar as contribuições de Antonio Candido que, em *A nova narrativa* (1987), afirma que a literatura marcada pela diluição de fronteiras estanques ganha força a partir de 1970 no Brasil. A partir desse decênio, tanto o gênero romance quanto o gênero conto passam a desdobrar-

se, resultando, pois, em textos indefiníveis: “[...]: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens” (CANDIDO, 1987, p. 253).

Com base nesses aportes teóricos, é possível afirmar que as narrativas de Freire diluem não apenas as categorias genéricas tradicionais, mas lidam ainda com o limiar entre os gêneros literários e os não literários, já que muitos de seus escritos são analisados sob a perspectiva de testemunho ou ainda relacionados à literatura de cordel, ao *rap*, entre outros. A respeito disso, Silva (2011, p. 110) nota que “A literatura de Marcelino Freire transita livremente entre o livro, o palco, o jornal e a tela do computador, sem deixar de lado a reflexão crítica sobre o fazer literário”.

Esse princípio da diluição das formas genéricas contribui para que possamos entender a natureza dos experimentos ficcionais realizada nos contos de Marcelino Freire. Nesse contexto, buscaremos compreender no tópico a seguir como Marcelino Freire mobiliza em seus contos a hibridização de gêneros, ou seja, como os traços estilísticos de distintos gêneros encontram-se presentes em suas narrativas.

3.2 Tragi-cidade: o retorno do trágico na urbe contemporânea

Ao observar os principais elementos composicionais dos gêneros literários, Anatol Rosenfeld (1997, p. 17) verifica que o diálogo se apresenta como uma das convenções essenciais ao drama. Ao distinguir os traços estilísticos pertencentes à épica, à lírica e a dramática, o autor considera que:

Fará parte da Épica toda obra – poema ou não - de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá a Dramática toda obra em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador.

No capítulo anterior vimos que a utilização do *dialogismo velado* desautoriza a presença do narrador. Ao exaurir a figura desse mediador, por meio do registro exclusivo das falas das personagens, Freire utiliza o foco narrativo que caracteriza “[...] o gênero dramático, o texto do teatro e de certo modo, o roteiro de cinema e das novelas” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 43). Esse foco narrativo, denominado por Norma Friedman (apud LEITE, 1989) como *modo dramático*, caracteriza-se pelo uso exclusivo da cena e, conseqüentemente, pelo predomínio quase absoluto do

discurso direto. Ao retomar as considerações de Friedman, na obra *O foco narrativo* (1989), Ligia Chiapinni Leite observa o seguinte:

Agora que já se eliminou o autor e, depois, o narrador, eliminam-se os estados mentais e limita-se a informação ao que as personagens falam ou fazem, como no teatro, com breves notações de cena amarrando os diálogos. Ao leitor cabe deduzir as significações a partir dos movimentos e palavras das personagens. O ÂNGULO é *frontal e fixo*, e a distância entre a HISTÓRIA e o leitor, pequena, já que o texto se faz por uma sucessão de CENAS. (LEITE, 1989, p. 59).

Franco Júnior, em “Operadores de leitura da narrativa” (2009), acrescenta que a utilização do ângulo frontal e fixo cria o efeito de estarmos presenciando os fatos no momento em que eles acontecem, assim como acontece no teatro, por exemplo – decorre daí, portanto, a noção de *performance* comentada no capítulo anterior. Nessa perspectiva, vale acrescentar que tal peculiaridade se apresenta como um indicativo que assemelha as narrativas de Freire à elaboração dos textos dramáticos, uma vez que, apesar do tom aparentemente monológico, estamos frente a um diálogo, mas o ângulo frontal é fixado em apenas uma das personagens que compõem a cena. Como observado, a estratégia não é aleatória, posto que a composição visa justamente priorizar o contradiscurso hegemônico, em quaisquer perspectivas que este possa aparecer, privilegiando assim a voz que se encontra à margem.

Vale acrescentar que as várias focalizações, ou seja, a presença dos vários interlocutores observada, por exemplo, no conto “Darluz”, além de inserir o próprio leitor como parceiro dialogante, amplia o efeito de estarmos presenciando a narrativa no momento em que ela ocorre, como se fizéssemos parte do público de uma peça teatral, na qual o ator passa a interagir com o espectador. A respeito da relação monólogo/diálogo, Pavis (2008) nota o seguinte:

Todo discurso tende a estabelecer uma relação de comunicação entre o locutor e o destinatário da mensagem: o diálogo é que melhor se presta a este intercâmbio. O monólogo, que por sua estrutura não espera uma resposta de um interlocutor, estabelece uma relação direta entre o locutor e o *e/le* do mundo do qual fala. Enquanto “projeção da forma exclamativa” (TODOROV, 1967: 277), o monólogo se comunica diretamente com a totalidade da sociedade: no teatro, todo o palco aparece como o parceiro discursivo do monologante. O monólogo dirige-se em definitivo diretamente ao

espectador, interpela-o como cúmplice e *voyeur* - "ouvinte". (PAVIS, 2008, p. 248).

Pensando em tal similaridade, Rocha (2015) observa que a ausência do narrador exige, tanto do leitor quanto do escritor, certo fôlego e atenção, tendo em vista que “Essa(s) voze(s) busca(m) revelar, por meio de seus relatos, traços de sua personalidade e do ambiente em que está(ão) inserida(s), e na própria ação em que está acontecendo” (ROCHA, 2015, p. 18).

Ao analisar o conto “O caso da menina” – narrativa que se desenvolve através de um diálogo entre um desconhecido e uma mulher que quer lhe entregar sua filha – presente em *Angu de Sangue*, Rocha observa que, mesmo sem a mediação de um narrador, as vozes inscritas por meio das próprias falas das personagens permitem depreender traços pessoais e sociais desses sujeitos, como um possível transtorno psicológico da mulher e a profissão do desconhecido, por exemplo. Além disso, o diálogo permite ainda inferir o espaço e tempo da narrativa, que ocorre em um dia em alguma rua de uma cidade brasileira.

Tais atribuições revelam indicações cênicas que, sem a utilização das didascálias, são apresentadas pelas falas das personagens. Tais peculiaridades permitem aproximar as narrativas de Marcelino Freire ao gênero dramático, uma vez que essas histórias se desenvolvem não pelo contar, mas sim pelo mostrar. No entanto, não nos atentaremos a tais caracterizações, pois acreditamos que o trabalho de Rocha (2015) aqui já referenciado sinalizou de forma efetiva tais características no conjunto de obras de Freire. Gostaríamos, entretanto, de chamar atenção para certa característica recorrente de uma forma geral na literatura produzida em nossa época e que, na obra de Marcelino Freire em específico, se configura como indicador que intensifica essa similaridade com os textos dramáticos: *o retorno do trágico* (RESENDE, 2008).

Na obra *História mundial do teatro* (2006, p. 104), Margot Berthold comenta que a tragédia grega nasceu à luz de duas correntes combinadas: “[...] uma delas provém do legendário menestrel da Antiguidade remota, a outra dos ritos de fertilidade dos sátiros dançantes”. Para Aristóteles (2014, p. 24):

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual inspirando pena e temor, opera a catarse dessas próprias emoções.

O filósofo acrescenta que a fábula bem sucedida deve ser singela e passar da felicidade ao infortúnio, “[...] de maneira tal que, mesmo sem assistir, quem ouvir contar as ocorrências sinta arrepios e compaixão em consequência dos fatos” (ARISTÓTELES, 2014, p. 33).

Como se sabe, as fábulas, alma das tragédias, em grande parte do período clássico eram compostas por mitos gregos. A notoriedade dos escritores não era mensurada, nesse sentido, pelos conteúdos das peças, uma vez que estavam atrelados à cultura popular e já eram, portanto, familiarizados pelo público, mas sim pela capacidade de organização do todo, a chamada unidade de ação, responsável, pois, pelas sensações despertadas no interlocutor.

Berthold (2006) observa que o nascimento da tragédia remonta o século VI a. C. e tem a duração de aproximadamente um século. Cabe lembrar, no entanto, que a manifestação do trágico – expressão de maior prestígio na sociedade grega da época, apreendida sobretudo em Ésquilo, Eurípedes e Sófocles – estendeu-se ao longo dos séculos, apresentando vestígios, inclusive, na arte do presente século.

Em *Contemporâneos* (2008), Resende observa, dentre o painel dissonante da literatura brasileira contemporânea, a manifestação de um forte sentimento trágico. A autora comenta que essa manifestação se apresenta atrelada à *presentificação*, ou seja, à urgência de representação da realidade presente e que “[...] a presença do trágico nas sociedades deste momento pós-globalização não é exclusividade do literário. Está no cotidiano, expõe-se nas mídias, incorpora-se ao vocabulário mais corriqueiro” (2008, p. 29).

A prosa narrativa do período vigente, segundo a autora, é marcada dessa forma por *um pháthos trágico*, em que a força recai sobre o momento imediato. Resende lembra ainda que dentre os gêneros da poética, o que sempre se realiza no presente é justamente o trágico, que assim como no período clássico “[...] estabelece um efeito peculiar com o indivíduo, supera-o e traça uma relação direta com o destino” (RESENDE, 2008, p. 30). Ainda segundo a pesquisadora: “Trágico e tragédia são termos que se incorporam aos comentários sobre nossa vida cotidiana, especialmente como falamos da vida nas grandes cidades” (RESENDE, loc. cit.). Dentre os autores que reverberam a inevitabilidade do trágico em suas narrativas, Resende destaca Luiz Ruffato, Barnardo Carvalho e Sérgio Sant’ Anna. Para ela, “O trágico retorna à cidade na anomia angustiante, nas relações pessoais e na vida

pública, pelos escritos em prosa de Luiz Ruffato. E vai mais longe ainda, transformando-se em trágico radical que tornou matéria de Bernardo Carvalho” (RESENDE, 2008, p. 30).

Acrescentamos ao painel de autores citados por Resende (2008) Marcelino Freire, haja vista que esse retorno de certo sentimento trágico pode ser observado nas narrativas do escritor através da representação da violência cotidiana, que sempre desencadeia um final fatídico assinalado por um destino inevitável, assim como no período clássico. Desse modo, enquanto nas tragédias clássicas os mitos se manifestavam como alma da matéria fabular, nas narrativas contemporâneas são os fatos cotidianos que se apresentam como matéria composicional por excelência.

Tomaremos como exemplo o conto “Angu de Sangue” presente na obra homônima ao título da narrativa. A mistura sangrenta, como o próprio título infere, é relatada por meio de um desordenado fluxo de consciência de um narrador-personagem não identificado que, preso no sinal de trânsito, assim como em seus pensamentos, acaba tornando-se vítima de um assalto à mão armada, no coração de São Paulo. “Quando o bandido entrou em meu carro, eu pensava em Elisa, nervoso, tentava esquecer o inferno que foi a nossa briga. Nem tive tempo de fugir do ladrão, nem de escapar daquele pensamento. Preso no sinal de trânsito” (FREIRE, 2005, p. 69).

Como visto no parágrafo de abertura, a narrativa reconstrói concomitantemente dois planos aparentemente antagônicos: o fim de um relacionamento e o desenrolar de um assalto. É interessante perceber que, mesmo com um assaltante em seu carro e sob ameaça de vida, o narrador não consegue se desvencilhar do desentendimento que teve há pouco com Elisa, sua namorada. Sendo, pois, carregadas por uma mistura de sentimentos distintos, como culpa, amor, arrependimento, loucura, raiva, medo, paixão e sofrimento, as constantes alusões à amada revelam não apenas a perturbação do narrador frente à desavença, mas também a indiferença da vítima em relação ao ataque repentino e à própria vida:

Na contramão, fui sufocando outros carros, o ladrão raspando o olho do revólver nos meus olhos. Pedi a senha, gritou um, dois, três. A senha, Elisa. A vida não vale a lei, não vale a pena. O país é uma prisão para mim. Perpétua. Nas casas, nas ruas, nos caixas eletrônicos. Você está em tudo, depois de você eu não tenho mais

nada a perder. Por você eu daria o meu sangue. A senha. Por você eu mataria. A senha, porra. (FREIRE, 2005, p. 70).

É interessante observar que o fluxo contínuo de pensamentos atrelado à transgressão do discurso indireto livre, elementos evidenciados no exemplo anterior, além de inscrever na narrativa a voz do próprio assaltante, ocasionando, dessa forma, maior veracidade ao fato narrado, são responsáveis por transferir ao tecer literário as caóticas estruturas urbanas e sociais que, assim como a linguagem empregada, que não apresenta distinção entre as falas das personagens, bem como entre a fala e o pensamento do próprio narrador, desconhecem um sistema estrutural ordenado. Mimetizando, pois, tanto linguisticamente como tematicamente, o desordenado contexto urbano, Freire divide a narrativa em dois momentos distintos: o primeiro, já mencionado, corresponde à abordagem e ao assalto propriamente dito; o segundo, por sua vez, clímax do conto ou peripécia¹⁹, para usar o termo das tragédias, inicia-se com a chegada das duas personagens ao apartamento de Elisa.

Em meio às constantes alucinações e impelido a fornecer mais recursos financeiros ao assaltante, visto que o que a vítima tinha, trezentos reais, não foi suficiente para satisfazê-lo, o narrador se apropria de tal artifício para voltar ao apartamento de Elisa e vê-la novamente:

Trezentos reais. O safado achou pouco, queria ir ao meu apartamento roubar mais coisas, violar. Porra, fazer o que lá, a essas horas, se nem eu sabia o que ia fazer? [...] Não, não, espera aí. Nós poderíamos ir à casa de Elisa. Ali, logo ali. Eu poderia voltar à casa de Elisa. Seria uma desculpa para vê-la dormir. [...] Elisa também tem cartão de crédito. Elisa tem objetos escondidos. A gente entra sem fazer barulho. Sem testemunha. Eu tenho a chave. (FREIRE, 2005, p. 71).

A chegada do assaltante e sua vítima ao apartamento de Elisa, ao mesmo tempo em que explica o motivo de todas as alucinações do narrador, rompe com o encadeamento lógico da narrativa e subverte a expectativa do leitor. Ao se depararem com Elisa morta, aquele que era a vítima até este momento da narrativa então, passa a ocupar contraditoriamente a categoria de assassino:

¹⁹ “Peripécia é uma reviravolta das ações em sentido contrário” (ARISTÓTELES, 2014, p. 30).

“Filho da puta, o que você fez, fez?”, fiquei perdido. Hã? “O que você fez com ela?” perguntei, “O que você vai fazer comigo?” “Atira seu filho da puta, atira” – usei o mesmo grito de Elisa, há pouco tempo. Chorei por tudo. Chorei feito bicho preso. Soltei os cachorros do peito. [...]Fui mais rápido – atirei no desgraçado. Só foi alcançar o gatilho. O mesmo tiro. Com o mesmo revólver que deixei largado. Que matei Elisa, Meu Deus, que matei Elisa. O bandido tinha o rosto de Elisa, tinha roubado o rosto de Elisa. O maldito merecia, merecia. O maldito, um tiro na cara. Merecia. (FREIRE, 2005, p. 73).

Duplamente assassino, pois, como visto no excerto anterior, além de matar Elisa, o narrador utiliza a mesma arma para se livrar do assaltante. Ao inverter os papéis (agressor *versus* vítima), Freire rompe com o encadeamento isotópico da narrativa, ou seja, a associação do agressor aos atos violentos e da vítima à fragilidade da situação, inserindo dessa forma um novo plano figurativo, novamente mobilizado pela ironia observável que, além desestabilizar e redimensionar a perspectiva do leitor, apresenta a peripécia e intensifica o desfecho trágico da narrativa.

Essa subversão dos conceitos pré-determinados pelo senso comum evidencia, de forma implícita, que no contexto urbano contemporâneo já não há mais contornos claros entre agressores ou vítimas; a criminalidade encontra-se calcada na essência humana, tornando-se válvula de escape para os problemas em geral. Esse fluxo contínuo engendrado pela violência é reforçado pelo caráter circular do conto que, ao apresentar início e fim com a mesma cena, denota o aprisionamento cíclico de um conflito insolúvel, assim como no mito de Sísifo (2010), impedindo dessa forma um desfecho contrário:

Corri ao quintal, liguei o carro, sumi até o próximo semáforo. Foi quando um homem estranho se aproximou, vejo que ele está mal intencionado, vai querer entrar no meu carro, aproveitar que o sinal está fechado, Elisa, vai querer acabar outra vez com a minha vida. (FREIRE, 2005, p. 73-74).

Vale lembrar ainda que, assim como na maioria dos contos do autor, as personagens do conto aqui analisado, exceto Elisa, são carentes de identificação. Ao destituir suas personagens de características que as definem e até mesmo de seus nomes próprios, Freire reforça as várias identidades que esses sujeitos podem assumir. Além disso, esse aspecto exaustivamente explorado por Freire acaba por generalizar suas personagens, uma vez que, ao exaurir traços psicológicos e

individuais, o autor cria representantes dos segmentos que deseja retratar, intensificando dessa forma o fluxo contínuo da violência.

Em “Angu de sangue” essa despersonalização expressa a exacerbada proporção que a violência atingiu nos grandes centros urbanos, evidenciando, pois, que sua utilização não se apresenta apenas como corolário das desigualdades sociais, mas sim como um mecanismo de conduta próprio que independe de traços sociais ou individuais específicos e atinge a sociedade como um todo. É nessa perspectiva, portanto, que o narrador do conto, exemplo máximo de violência, não corresponde aos estereótipos tão bem delineados pelos discursos sociológicos e jornalísticos, os quais, em geral, associam as causas da violência às contradições sociais, como miséria, desemprego e tráfico de drogas. Ao contrário, o assassino construído por Freire possui automóvel, apartamento, cartões de crédito e dinheiro; sua agressividade, nesse sentido, relaciona-se a questões distintas que não se tornam claras devido, justamente, à falta de aprofundamento psicológico da personagem.

Nessa busca de respostas, é possível inferir que o narrador sofra de algum transtorno patológico, uma vez que as agressões se apresentavam recorrentes e, apesar de toda violência, é perceptível desde o início do conto contornos afetivos frente à vítima, como podemos verificar no excerto que segue:

Também chamei Elisa de vaca, puta, escrota. Hoje me arrependo”, ou, ainda: “Fale baixo, pediu Elisa quando brigamos. Eu estava transformado. Elisa não gosta de escândalos. Parecia que não estava acostumado às minhas baixarias todos esses anos. Elisa, eu te amo. Elisa, você pra mim é tudo. (FREIRE, 2005, p. 72).

No entanto, independente da causa, a maestria da narrativa se relaciona a essa desconstrução e reconstrução de ideologias tão bem engendradas pelo autor, uma vez que o crime propriamente dito não é cometido pelo ladrão drogado, como seria esperado, mas sim, inesperadamente, pelo representante da classe média. Isso amplia a barbárie desse painel já tão bem familiarizado pelo leitor e intensifica os sentimentos de pena e temor, “[...] arrepios e compaixão em consequência dos fatos” (ARISTÓTELES, 2014, p. 33).

Como o próprio conto sinaliza, a metrópole se apresenta como *lócus* privilegiado dos fins trágicos contemporâneos; é em meio ao caos urbano que ocorrem os catastróficos desfechos. Nas palavras de Resende (2008, p. 31): “É a

tragicidade da vida na metrópole hostil que se estranha nos universos privados, circula da publicidade das ruas, cruzadas com rapidez, até o espaço sem privacidade da vida doméstica, onde a violência urbana se multiplica ou redobra”. Entretanto, sem a presença de reis e personagens nobres, são os próprios desvalidos, seja emocional ou economicamente, que não apenas sofrem, mas também causam os infortúnios contemporâneos. Cabe lembrar que essa similaridade com a literatura clássica se apresenta também nas micronarrativas presentes na obra *Amar é Crime*, assumindo, pois, contornos que vão do trágico ao cômico: “Se eu soubesse/ que iam chorar tanto, / teria me matado antes” (FREIRE, 2011, p. 157), ou ainda “Matou sem pena a indiazinha” (Ibid., p. 156).

Aliás, *Amar é Crime* e *Angu de Sangue*, assim como os próprios títulos fazem inferir, são as obras nas quais a presença da “tragi-cidade” se apresenta de forma mais contundente. Em *Angu de Sangue*, por exemplo, além do conto homônimo à obra já analisado, temos “Socorrinho”, uma criança violentada sexualmente e desaparecida sob “[...] a cidade nervosa, avançando o meio-dia, dia de calor, calor enorme [...] algumas buzinas, céu de gasolina, ozônio, cheiro de álcool” (FREIRE, 2005, p. 47); ou ainda, “J. C. J”, um menino de rua, que em um sinal de trânsito corta o pescoço de uma mulher para lhe roubar o relógio.

Considerando “A outra volta do parafuso” (2014), Pellegrini, ao relacionar as obras de Freire à perspectiva trágica, observa que devido às características de forma e conteúdos, as narrativas do autor podem se apresentar para o leitor como um dispositivo de vazão, ou seja, um mecanismo até certo ponto catártico, “[...] para o medo e a intolerável angústia despertados pela extrema suficiência do real, vivida a cada dia e sociologicamente traduzida como a ‘tragédia social brasileira” (PELLEGRINI, 2014, p. 24).

A pesquisadora acrescenta que nas *tragédias mínimas* – definição usada para se referir aos contos de Freire tomados como partículas da grande tragédia social brasileira – não há apenas a representação da violência, do sofrimento e da morte, mas também uma similaridade com a própria tragédia literária. Para a estudiosa, o trágico representado nas narrativas do escritor se assemelha ao mal triunfante e à vitória total da crueldade: “[...] as experiências e vivências que hoje se podem comumente chamar de trágicas são mais gerais, como incêndios, chacinas, fome e mendicância, com nada da nobreza e dignidade dos eventos sobre os quais repousava o gênero antigo” (PELLEGRINI 2014, p. 26). Entretanto, a autora observa

que o alimento dessas tragédias contemporâneas é a naturalidade tanto do acaso como da dor, bem como o triunfo do mal, assim como nas tragédias clássicas, remontando o curso de um destino já traçado.

O conto “Favela Fênix”, de *Amar é crime* (2015), pode ser observado como exemplo desses infortúnios pré-destinados, bem como da naturalidade da dor e triunfo do mal, comentados por Pellegrini. A história é narrada em terceira pessoa e já antecipa em seu título o mote que será retomado no decorrer da narrativa., uma vez que, segundo o *Dicionário de símbolos* (2006) de Chevalier e Gheerbrant, o pássaro mitológico Fênix, que dá título ao conto, é reconhecido como símbolo da ressurreição, uma vez que é provido de surpreendente longevidade e poder de se consumir em uma fogueira e renascer de suas próprias cinzas. Esse processo pode ser associado ao que ocorre com o barracão de dona preta, protagonista do conto: “Aí o fogo apagou o barracão de dona preta mas não apagou dona preta essa ninguém apaga ela foi lá e levantou outro barracão do nada” (FREIRE, 2015, p. 145).

O parágrafo de abertura, acima citado, apresenta os infortúnios que ocorreram ao longo dos singelos, entretanto brutais, sete parágrafos que compõem a narrativa: incêndios, enchentes, demolições, autuações, entre demais catástrofes que são responsáveis por colocar abaixo o barracão de dona preta, a qual, assim como a ave mitológica, encontrou forças em suas próprias cinzas para renascer e reconstruir sua casa:

Aí a água levou o barracão de dona preta mas não levou dona preta essa ninguém arrasta onde houver chão é lá onde ela agarra as patas.

Aí a prefeitura mandou derrubar o barracão de dona preta mas não derrubou dona preta essa ninguém segura danou-se a espernear a criatura endemoniada. [...]

Aí o dono da boca mandou fuzilar o barracão de dona preta mas para ela nem bala perdida quando menos se espera dona preta ressuscita preta feito a luz do dia. (FREIRE, 2015, p. 146).

Como bem observa Aristóteles (2014), nas tragédias gregas os infortúnios se apresentam como punições às ações das personagens; nas tragédias contemporâneas, entretanto, a única atitude errante de tais criaturas é nascer em meio à miséria e à exclusão, algo que por sua vez já se encontra predestinado e, assim como Marcelino apresenta com clareza na representação de dona preta, não adianta lutar contra.

É interessante observar que, assim como em “Angu de Sangue”, “Favela Fênix” apresenta estrutura circular, lembrando novamente o *Mito de Sísifo* (2010) e denotando o aprisionamento cíclico de tal personagem. O conto, dessa forma, inicia e termina com o incêndio do barraco de dona preta:

Aí a vizinha pôs um despacho na porta de dona preta mas essa ninguém despacha acende uma vela tem muita fé na tábua ela uma mulher de raça.

Foi aí que a vela derreteu o barracão de dona preta mas essa não há quem derreta vejam ela ali acesa dentro da fumaça divida diz dona preta eu é que não vou morrer cinza. (FREIRE, 2015, p. 146).

Dona preta é mulher de raça e de fé, que ninguém arrasta, segura e apaga, que quando chega a hora da morte queima-se, tal qual Fênix, no seu próprio calor da sua fé, a qual é representada simbolicamente através da vela que a leva à morte. A imensurável força da ave reflete a força que tal personagem necessita para sobreviver em meio à tragi-cidade das favelas das metrópoles. Destituída de nome, dona preta representa tantas outras pretas, brancas, pardas que, independente da etnia, congregam os menos infortúnios, compondo dessa forma o grande painel da tragédia brasileira, comentado por Pellegrini.

Cabe lembrar que dentre as várias catástrofes que ocorrem diariamente nas periferias urbanas, o conto sinaliza com maior ênfase, justamente pela simbologia da ave, os incêndios. Em relação a isso, o documentário *Limpam com fogo*, recentemente produzido de forma independente pelos jornalistas César Vieira, Conrado Ferrato e Rafael Crespo, apresenta a relação entre os inúmeros incêndios, que segundo os autores passam de 1,2 mil nos últimos 20 anos, sendo que metade deles se sucederam entre os anos de 2008 e 2014, e o *boom* imobiliário registrado em algumas regiões da metrópole de São Paulo. Em entrevista a Joseh Silva, Conrado Ferrato (2014) comenta que as construtoras não acendem o fogo, no entanto, colaboram para que as catástrofes aconteçam: “É algo mais sutil. Não se trata de tacar fogo, mas de deixar queimar”.

O Documentário serve para nos lembrar, dessa forma, que diferente do período clássico, em que o desfecho trágico desempenhava a realização da justiça eterna, as tragédias contemporâneas servem para representar as injustiças de uma classe economicamente hegemônica que, apesar de mortal, constrói um mundo dominado por valores absolutos, flagelando assim os desvalidos sociais. Vale

comentar que essa mesma temática sobre os incêndios é explorada ainda em um dos vinte e cinco microcrônicas paulistanas que Marcelino Freire produziu em homenagem ao aniversário de São Paulo, textos publicados no site Livre Opinião: “Fogo. Apagaram a favela”.

Outro conto que merece destaque por sinalizar – como o próprio título infere: “Os atores” – a presença do trágico na literatura de Marcelino Freire encontra-se na obra *Rasif: mar que arrebenta*. A história narrada em primeira pessoa através do discurso indireto livre apresenta uma construção narrativa que retoma as tragédias clássicas, tanto pela composição metateatral quanto pelo desfecho trágico que encena. Em meio à atmosfera propriamente cênica – palcos, ribaltas, cortina, camarins, aplausos, entre outros –, Fernando Cabral, “[...] um velho [ator] cansado deste faz-de-conta”, planeja seu desfecho trágico em meio a uma apresentação teatral e espera que seu intencional espetáculo termine, assim como nas tragédias gregas, com o aplauso da plateia:

A última cena é assim: ele tira o revólver
da gaveta, dispara à queima-roupa. E eu caio.
Como um rei cairia. Ou Petra. Ou Phedra.
Depois, Leocádio sopra um monólogo sem fim.
E chora e ri. As cortinas fecham o espetáculo.
E voltamos abraçados para os aplausos.
Mas, desta vez, eu não voltarei.
Explico: hoje, preparo a arma. A munição.
Colocarei duas balas de verdade, para não
dar erro. Nem branco. Para não haver chave
de eu me levantar.
(FREIRE, 2008, p. 67).

O plano do suicídio encontra-se diluído, vale destacar, entre o amor que Fernando nutre pelo jovem Leocádio, também ator da mesma companhia de teatro que o protagonista, e o ódio pelo pressuposto fim do relacionamento entre os dois: “Sempre grudado no meu umbigo, / para cima e para baixo. Deixou que eu fizesse/ com ele os melhores papéis / Até que foram surgindo outras peças. / Para o jogo” (FREIRE, 2008, p. 70).

Comparando sua história à narrativa de Pedra e Phedra, o velho ator desabafa sobre sua intolerância “às maquiagens” e relata os detalhes do desfecho planejado que será realizado, como visto, pelas mãos do próprio Leocádio durante a apresentação de uma peça em que contracenam: “O nosso texto é muito bom. / Dois

personagens que se amam. Um velho/ e um michê. Está na hora de a gente fazer este casal. / Meio Petra. Meio Phedra” (FREIRE, 2008, p. 71).

A comparação da relação de Fernando e Leocádio tanto com a personagem mitológica Phedra quanto com a protagonista Pedra de Fassbinder (1983) favorece a atmosfera trágica do conto. Enquanto na versão de Jean Racine (1986), o desfecho fatídico de Phedra é ocasionado pelo amor proibido que a personagem, que dá título à tragédia, nutre por seu enteado Hipólito, filho de Teseu, em *As lágrimas amargas de Pedra Von Kant* (1983), tragédia moderna do alemão Rainer Werner Fassbinder, o fim trágico de Pedra, assim como na história de Fernando e Leocádio, é consumado após a personagem principal ser abandonada por sua companheira Karina.

Cabe lembrar que a atmosfera cênica é reforçada ainda pela menção a célebres dramaturgos, como Pirandello, Beckett, Shakespeare, Ionesco e Jean Genet: “Haveremos de nos reencontrar, um dia, perto/ de alguma estrela. Pirandelliana. Beckettiana./ Shakesperiana. Ionesca” (FREIRE, 2008, p. 72). Silva (2011) observa, que “Tanto no caso do autor renascentista quanto no dos três dramaturgos do chamado teatro do absurdo [...], encontramos uma mesma preocupação com o problema da identidade: a questão proposta por Hamlet continua sem resposta” (SILVA, 2011, p. 94).

A pesquisadora acrescenta que a referência à obra de maior destaque de Jean Genet, *Nossa Senhora das Flores* (1983) – “E falar: Boa noite, Nossa Senhora. Flores para / Genet” (FREIRE, 2008, p. 70) – colabora não apenas com as referências teatrais, mas também reforça a questão homoafetiva e o crime passional presentes no conto em questão, uma vez que a obra de Genet narra a história de um homossexual preso por assassinato e que mantém sonhos eróticos com seus companheiros de cárcere. Silva acrescenta que esse texto, dedicado a vários criminosos, foi escrito enquanto o autor cumpria pena de prisão perpétua por homicídio. Além disso, o enredo se repete indefinidamente, noite após noite, assim como nos espetáculos teatrais.

Vale destacar que, assim como nas composições clássicas, a narrativa aqui analisada respeita as três unidades básicas da tragédia: ação, tempo e espaço. Dessa forma, a ação trágica é narrada no presente, não ultrapassa vinte e quatro horas e subordina-se a um único núcleo narrativo: o plano trágico de Fernando. O espaço, por sua vez ocorre em um ambiente exclusivo, o camarim:

Ela, começada àquela mesma noite em que cheguei em casa. E não tirei o sonho do pensamento. Indo e voltando. Decorando as luzes do meu quarto. No travesseiro o seu cheiro. A sua energia. Faz tempo – desde que morreu meu companheiro – não acendia em mim esse desejo.

Febril e vírus
Medo e arrepio.

No outro dia ele me ligou e fomos juntos a uma estreia. Seria nossa primeira vez em público. Senhoras e senhores: Fernando & Leocádio. Um texto cheio de ciúmes e loucura. Brigas em mesas de bar. Arranhões no corpo. Tentativas de suicídio.
(FREIRE, 2008, p. 69).

É interessante observar que Fernando chega até a mimetizar a voz de um locutor teatral em uma chamada para o espetáculo, reforçando dessa forma a atmosfera cênica do conto que, assim como uma boa tragédia, apresenta uma fábula complexa²⁰, haja vista que o desfecho apresenta contornos contrários e, portanto, não reintera o plano de Fernando: “Em teatro do absurdo, tudo pode acontecer” (FREIRE, 2008, p. 73).

Para Martin Esslin, (1968, p. 20) crítico austríaco responsável pela criação do termo *Teatro do Absurdo*, tais representações “[...] procura[m] expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo”. No entanto, mesmo rompendo o pensamento discursivo, o que justifica, portanto, a menção de dramaturgos do teatro do absurdo para construção da atmosfera do conto, o desfecho da narrativa é conduzido à morte, levando o leitor a sentimentos de pena e temor:

Por um instante pensei. [...]
Não tive dúvida e me adiantei. [...]
Bem que ele vinha dizendo: você está ficando caduco. Doido. Este seu corpo amolecido, esta sua língua sem vida.

²⁰ “Umás fábulas são simples, outras complexas; é que as ações imitadas por elas são obviamente tais. Chamo simples a ação quando, ocorrendo ela, como ficou definido, de maneira coerente e uma, se dá mudança de fortuna sem se verificarem peripécias e reconhecimentos; complexa, quando dela resulta mudança de fortuna, seja com reconhecimento, seja com peripécia, seja com ambas as coisas” (ARISTÓTELES, 1979, p. 30).

Não preciso mais de você. Ator de bosta.
 Esta cena é minha. Desgraçado! Não estava
 no texto, previsto, aquele meu grip de bicho.
 O meu choro de monstro sagrado.
 Nem a beleza daquele improvisado.
 Para o susto geral da plateia, fui eu que
 apontei o revólver para o seu peito.
 Fui eu que apertei o gatilho.
 (FREIRE, 2008, p. 73).

Cabe lembrar, no entanto, que o temor vivenciado nas narrativas contemporâneas não se relaciona, como nas tragédias gregas, aos desígnios divinos, mas está relacionado ao próprio homem, que passa a executar justiça com as próprias mãos.

Outro ponto que merece destaque se relaciona aos contornos poéticos presentes na narrativa. Além de mobilizar recursos próprios da poesia, como metáforas – “E não tirei o sonho do pensamento /, *indo e voltando*. Decorando as luzes do meu quarto” (FREIRE, 2008, p. 69, grifo nosso) e rimas, “No travesseiro, o seu / cheiro” (FREIRE, loc. cit.) –, esses contornos se estendem ainda, assim como os demais contos de *Rassif*, para a disposição gráfica. Resende (2008, p. 31) comenta que “Mesmo quando a prosa [que remontam o retorno do trágico] se organiza próxima ao poético, o tom é sempre de destino trágico”. Ela acrescenta:

Pode ser a listagem de livros numa estante, um cardápio, uma mensagem na internet ou o texto de um diploma de evangelização. E pode, também, assemelhar-se a um microconto, como o antológico “Noite” ou “Aquela mulher”, dolorosamente fragmentário e absolutamente trágico. No cenário da cidade, o paradoxo trágico se constói entre a busca de alguma forma de esperança e a inexorabilidade trágica da vida cotidiana que segue em convívio tão próximo com a morte. (RESENDE, 2008, p. 31).

Nesse contexto, vale ressaltar que muitas das narrativas de Freire associam ao trágico um caráter cômico, ligando-as, dessa forma, à forma teatral esquete. Segundo Patrice Pavis (2008, p. 143), “O esquete é uma cena curta que apresenta uma situação geralmente cômica, interpretada por um pequeno número de atores sem caracterização aprofundada ou de intriga aos saltos e insistindo nos momentos engraçados e subversivos”. A título de exemplo temos o conto “O caso da menina”, já citado:

- Quer?

- Não entendi.
- A criança.
- A criança?
- Quer?
- Hã?
- A menina.
- Não entendi.
- A minha filha.
- A senhora...?
- Quero lhe dar a criança. (FREIRE, 2005, p. 91)

Percebemos pelo desenrolar do conto, que é construído apenas por diálogos, a instauração do conflito: uma mulher tenta entregar sua filha a um desconhecido, que a rejeita. As personagens não nomeadas são apresentadas, como nota Pavis, de forma superficial, ou seja, em relação à mulher, é possível apreender apenas que ela quer entregar sua filha, mas o motivo nos é desconhecido; não sabemos se é uma personagem que não tem condições financeiras para criar a criança ou ainda se sofre de algum distúrbio mental.

A presença do cômico, por conseguinte, é ocasionada pela falta de compreensão entre as personagens, como quando a mulher quer entregar a criança ao desconhecido, mas ele parece não entender ou o faz de propósito: “Hã?”, “Eu?”, “Pra mim?”, “Meu Deus!” (FREIRE, 2005, p. 91). Além do mais, Freire inverte os papéis: a mãe, opressora por tratar sua filha como um objeto, acaba tornando-se, no desenrolar da cena, a oprimida pelo homem que não quer levar a criança. Essa modificação dota o diálogo de humor e confirma, assim, a relação com o gênero textual esquete:

- Vou chamar a polícia. A senhora é louca
- O senhor é que é louco.
- Eu?
- Louco e filho da puta!
- Filho da puta?!!
- Tô oferecendo e o senhor não quer.
- Como é que é?
- Eu é que devo chamar a polícia.
- Ah! Essa não...
- O senhor tá abandonando a minha filha. (FREIRE, 2005, p. 94).

A brevidade citada por Pavis (2008), por sua vez, pode ser observada não apenas em “O caso da menina”, mas na maioria dos contos do autor, que são condensados em poucas páginas e apresentam-se dotados de um estilo limpo e enxuto, marcado por sentenças curtas que evitam a construção de períodos

subordinados, como vimos nos exemplos anteriores. Essa brevidade, característica dos esquetes, pode ser relacionada, ainda, à chamada presentificação, termo cunhado por Beatriz Resende (2008) para elucidar os efeitos de presença no texto literário.

Além disso, tal peculiaridade se estende a uma das *Seis propostas para o próximo milênio* (1990) apresentadas por Ítalo Calvino nas conferências que dão título à obra. Dentre as propostas literárias essenciais, na perspectiva do escritor italiano para o século XXI – leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência – destacamos o tema da segunda conferência: a rapidez. Relacionada à “economia de expressão”, a rapidez, além de apresentar-se como uma luta contra o tempo e contra os obstáculos que retardam a narrativa, é responsável por dotar a história de ritmo. Para Calvino, a economia da narrativa baseia-se na interligação de segmentos retilíneos que independem da duração, algo que em movimento ininterrupto corresponde a um ziguezague.

Observa-se que a maioria dos contos de Freire lança mão da estrutura moderna do gênero defendida inicialmente por Edgar Allan Poe (2004) e retomada por demais autores, como Julio Cortázar (1974). Nessa proposta, a noção de brevidade insere no bojo da narrativa formas discursivas ainda mais fragmentadas, que tendem a criar histórias inconclusas, construídas em alguns casos pela justaposição de imagens ou, ainda, por meio de fragmentos monológicos e pela inserção de diálogos que, ao contemplarem apenas o clímax, descartam, pois, a introdução, o desenvolvimento e o desfecho.

A partir de tal perspectiva e levando em conta as características acima descritas, podemos inferir que, além de mobilizar peculiaridades dos textos dramáticos, as narrativas de Marcelino Freire são dotadas de agilidade, mobilidade e desenvoltura, qualidades que são essenciais ao novo milênio, “[...] século em que a motorização impôs a velocidade como um valor mensurável” (CALVINO, 1990, p. 58).

Dessa forma, é importante acrescentar que “[...] escrever prosa nada difere do escrever poesia, em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável” (CALVINO, 1990, p. 61). Talvez esta seja uma das peculiaridades que levem a prosa de Marcelino Freire a ser relacionada, ainda, às composições líricas, como buscaremos esboçar no subitem que segue.

3.3 A universalidade da lírica social

Em um movimento similar aos contornos do gênero dramático observados no subitem anterior, o gênero lírico adentra às narrativas de Marcelino Freire em vários momentos. Cabe lembrar que, ao classificar o gênero lírico, Rosenfeld (1997, p. 17) observa que: “Pertencerá à lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário de uma voz central - quase sempre se apresente um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma”, através de um discurso mais ou menos rítmico.

A citação de Rosenfeld remonta à concepção de teoria lírica formulada por Hegel, em sua obra intitulada *Estética* (1993), marco da poética do século XIX, publicada em 1835. Ao estudar a arte romântica, o filósofo alemão concebe a poesia lírica como forma de expressão privilegiada da subjetividade do poeta:

Com efeito, o verdadeiro poeta lírico vive em si mesmo, apreende as circunstâncias conforme à sua individualidade poética, e por mais variadas que sejam as relações que se estabeleçam entre a interioridade, por um lado, e o mundo sensível por outro, o tema principal é o livre movimento de seus próprios sentimentos e meditações. (HEGEL, 1993, p. 611).

Jaime Ginzburg (2003) observa que os pressupostos metafísicos da concepção lírica de Hegel estendem até o presente grande influência, direta e indireta, nas reflexões acadêmicas. O autor acrescenta que muitos dos estudos literários do século XX foram, nessa perspectiva, subsidiados pelas propostas fundamentais hegelianas, autores como Emil Staiger (1975) e Alfredo Bosi (1936) são apresentados como exemplo de tais influências. Rosenfeld (1997), como visto, também segue a concepção dessa corrente que articula a poesia lírica à subjetividade. Nesse sentido, tanto Hegel quanto seus adeptos acreditam que o estado de ânimo se apresenta como um importante enfoque analítico-interpretativo, ao qual se encontra, por sua vez, vinculado com a *totalidade subjetiva* que se expressa na enunciação.

No entanto, vale destacar que, de forma concomitante aos estudiosos contemporâneos que retomam as propostas fundamentais de Hegel, surgiram perspectivas críticas empenhadas nas reformulações conceituais do filósofo alemão.

De acordo com Ginzburg (2003), a experiência histórica do século XX trouxe para o campo literário uma série de incertezas, as quais exigiram, por sua vez, a reavaliação dos conceitos hegelianos centrados na *totalidade subjetiva*. O autor observa que em uma sociedade marcada por conflitos, a constituição da subjetividade lírica passa a ser marcada por opressão.

É nessa perspectiva que o filósofo alemão Theodor Adorno, em *Notas de Literatura I* (2003), mais precisamente no ensaio intitulado “Palestra sobre lírica e sociedade”, propõe uma proposta inversa à concepção lírica hegeliana, aproximando a poesia “[...] justamente daquela engrenagem, de cujo contato ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional sempre pretendeu se resguardar” (2003, p. 65).

Para Adorno, a literatura está intrinsecamente relacionada aos problemas da vida política. Assim, ao relacionar o gênero lírico à crítica social, o filósofo sublinha que aquilo que se acredita individual, subjetivo, particular – inerente à visão tradicional do gênero lírico –, ao ganhar forma estética, torna-se universal. Segundo ele, é visível que a criação poética manifesta uma emoção pessoal, mas essa expressão particular dá conta de representar a coletividade, uma vez que a interioridade é construída sob um determinado contexto social. Nas palavras do autor:

[...] um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha que ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não submisso, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. (ADORNO, 2003, p. 66).

Em consonância com o exposto no excerto, a visão tradicional da lírica ganha novas roupagens, à medida que apresenta um vínculo intrínseco com o social. Nesse sentido, sob a ótica do filósofo, a presença do social se compõe não apenas nos temas contemplados pelo eu lírico, mas sobretudo na essência textual; dessa forma, o social constitui um fator inerente à construção poética. É diante de tal perspectiva que se torna possível associar à lírica as produções de Marcelino Freire

marcadas, sobretudo, por contornos sociais, uma vez que a proposta de Adorno elenca, justamente, a substituição da metafísica pela história.

Cabe lembrar que, apesar de serem escritas em prosa e apresentarem a tensão dramática como marca inerente, as narrativas de Marcelino Freire trazem a poesia como suporte de composição. No ensaio *O que os poetas fazem com as palavras*, Roman Jakobson (1973, p. 6), ao analisar etimologicamente tanto a origem da palavra verso como da palavra prosa, observa o seguinte:

Quanto à palavra verso tem a mesma raiz que prosa, visto que prosa deriva de *provorsa*, *proversa*: *oratio provorsa* é aquela que caminha resolutamente em frente, com uma direção estrita. Além disso *versus* quer dizer retorno, um discurso que comporta regressos – e que penso ser um fenômeno fundamental, de que podemos tirar grande número de ilações.

É visível que a produção de Marcelino Freire não possui um sistema regular de versos, mas é dotada dos regressos, descritos anteriormente por Jakobson, ocasionando, por sua vez, a incorporação de formas poéticas ao tecido narrativo. Tal observação pode ser observada, por exemplo, no conto “Homo Erectus”, presente na coletânea *BaléRalé*:

Sabe o homem que encontraram no gelo? Encontraram no gelo da Prússia? Enrolado? Os arqueólogos encontraram no gelo gelado da Prússia? Perto das colinas calcárias da Prússia? O homem feito um feto gelado, com sua vara de pesca? Sabe o homem que encontraram? Com seu machado de pedra? (FREIRE, 2003, p. 15).

A narrativa reitera o projeto gráfico da obra, que apresenta na capa e na contracapa a imagem de duas múmias abraçadas, a qual, concedida pelo *Dreats Museum Assen*, retrata *Os homens de Weerdinge*, dois corpos encontradas em 1904 no Pântano da Holanda. Pesquisas indicam que esses sujeitos morreram nus e de mãos dadas, entre 160 A. C. e 220 D. C., tornando-se conhecidos, segundo informações paratextuais de *BaléRalé*, como “o casal gay mais antigo da Holanda”.

Sobre o conto, a escolha narrativa encontra-se ancorada novamente no dialogismo velado e se desenrola, nessa acepção, através de um diálogo – construído exclusivamente com frases interrogativas – com um interlocutor não identificado, possivelmente o próprio leitor, a respeito de um fóssil encontrado em uma geleira na Prússia.

A composição enunciativa, nesse sentido, assume a tensão do gênero dramático. Ademais, sem apresentar um discurso que “[...] caminha resolutamente em frente, com uma direção estrita” (JAKOBSON, 1973, p. 6), característica corrente da prosa, a narrativa é construída, como observado no parágrafo de abertura acima descrito, por meio de constantes retornos. A expressão *encontraram no gelo*, a título de exemplo, é retomada ao longo desse primeiro parágrafo três vezes; além disso, o substantivo primitivo *gelo* desdobra-se no adjetivo *gelado*, o qual é repetido mais duas vezes, chegando até mesmo a apresentar um pleonasma estilístico, o qual reforça a musicalidade da narrativa: “Os arqueólogos encontraram no gelo gelado da Prússia?” (FREIRE, 2003, p. 15). Outrossim, enquanto o vocábulo *Prússia* é retomado ao longo do parágrafo três vezes, a expressão “Sabe o homem” é reiterada duas vezes, construindo dessa forma uma narrativa que avança e retrocede constantemente.

Registra-se que esses regressos, denominados por Antonio Candido (1996) como recorrências, são responsáveis, assim como no poema, pela sonoridade contínua e nitidamente perceptível da narrativa. Nas palavras do teórico:

Quando a repetição é de verso próximo ao outro, ou de frases ou palavras em fim de verso, temos a homofonia absoluta, que de certo modo é o menos ideal da rima, a rima das rimas, como se faz na poesia humorística ou jogos puramente malabarísticos. (CANDIDO, 1996, p. 41).

Além dos regressos de palavras e expressões acima mencionados, a sonoridade do parágrafo é reforçada pelas rimas internas, sejam elas consoantes – “Você *viu?* Tetravô dos mamíferos do Brasil?” (FREIRE, 2003, p. 15, grifo nosso) – ou ainda toantes: “O homem que tinha cabeleira *intacta?* A arcada *dentária?*” (FREIRE, loc. cit., grifo nosso).

É interessante observar que a frase interrogativa inicial, “Sabe o homem que encontraram no gelo?”, é desdobrada e retomada ao longo de toda a narrativa: “Sabe o homem que encontraram?”; “O homem que tinha cabeleira *intacta?*”; “O homem meio macaco?”; “Sabe deste homem?”; “O homem de 100 mil anos antes de nossa era?”; “O homem ressuscitado, você viu na TV?” “Sabe este homem, não sabe?” Assim, não apenas as frases remontam umas às outras, como também os próprios parágrafos apresentam um movimento circular de avanço e regresso, caminhando para retornarem sempre à frase inicial, exaurindo, dessa forma, a

construção de um enredo: “Homem desenterrado por acaso? Pelos viajantes, por acaso? Pela paleontologia, não sabe? Visto nas costelas frias da Prússia, repito? Prússia renama, vá lá saber o que é isso?” (FREIRE, 2003, p. 16).

A elaboração da linguagem, nesse sentido, apresenta-se, assim como na construção poética, como mote condutor para construção do conto. As constantes indagações, somadas à escolha cuidadosa das palavras, constroem um emaranhado de sons e imagens que aguça o leitor a desvendar o mistério do fóssil. Desse modo, após dez parágrafos de infindáveis interrogações o leitor é levado, de forma semelhante aos arqueólogos que executam um trabalho contínuo à procura de material histórico, ao encontro da afirmação que almejava desde o início da leitura: “Este homem dava o cu para outros homens. E ninguém – até então – tinha nada a ver com isso” (FREIRE, 2003, p. 16).

Ao elucidar o preconceito sexual, a pluralidade estética da narrativa estende-se à temática. Assim, a correspondência entre forma e conteúdo, nessa acepção, intenta questionar modelos tradicionalmente estabelecidos, isto é, enquanto a estrutura contesta os fundamentos enraizados pela tradição literária, a temática objeta os padrões sociais heteronormativos.

Cabe observar que as metáforas e imagens colaboram na composição de significados plurais da narrativa, visto que a predileção por um fóssil para elucidar um tema tão recorrente não se apresenta aleatória. A justaposição entre presente e passado tenciona a problematização da evolução humana que, assim como a própria narrativa, progride e regride de forma concomitante; em outras palavras, a narrativa sistematiza, por meio da metáfora do fóssil, a dubiedade da evolução calcada no progresso/retrocesso: dada à inexistência de paradigmas controladores da moral cristã, as práticas homossexuais entre os primórdios eram observadas de forma natural; a evolução, por sua vez, conferiu contraditoriamente a tal acepção um caráter hostil e, logo, retroativo.

O cuidado lexical transfere o sentido denotativo das palavras ao poético, colocando em prática, nesse sentido, os conceitos mais expressivos da poesia: cada palavra “Tem mil faces secretas sob a face neutra” (DRUMMOND, 1945). Decorre daí, portanto, a ambiguidade de expressões como “No tempo perdido?” (FREIRE, 2003, p. 15), já que a sentença pode remeter tanto há um tempo que se passou cronologicamente ou, ainda, à nostalgia de um tempo irrecuperável, distante de qualquer intolerância sexual. De forma semelhante, a frase interrogativa “Caçava o

cervo turfeiras?” (FREIRE, 2003, p. 15) apresenta duas significações possíveis: enquanto a primeira se relaciona à caça do animal propriamente dito, a segunda, por sua vez, metaforiza a prática homossexual, na medida em que cervo corresponde a veado (ou viado), expressão usada de forma pejorativa para se referir aos homossexuais.

Cohen (1974, p.180) observa que “A fala poética é ao mesmo tempo morte e ressurreição da linguagem”. Nessa perspectiva, é possível dizer que prosa e poesia se apresentam na narrativa de Freire em uma unidade indissociável, não apenas no conto aqui analisado, mas em todo o conjunto de sua obra. Assim, a escolha narrativa, somada tanto à interiorização poético-lírica quanto à tensão dramática, converge para a relativização de verdades estanques que os temas engendram. Dito de outro modo, a estrutura narrativa, assim como as temáticas abordadas, além de questionarem os modelos tradicionais, favorecem a possibilidade de novas construções. Nesse viés, Linda Hutcheon (1991, p. 26) observa o seguinte:

O importante debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas (ver Culler 1983, 1984) é também o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si.

É nessa perspectiva, pois, que as obras de Freire se apresentam como reflexo do cenário social contemporâneo, o qual, assim como as narrativas, sofre as distinções que o advento da pós-modernidade produziu. Para Bauman (2001, p. 14), a estrutura social sistêmica alia-se ao estado fluido e não estruturado do cenário imediato da política-vida, levando a repensar os velhos conceitos. É sob tal perspectiva que se pode dizer que a obra de Freire rompe com modelos pré-determinados para inserir em seu bojo, dentre outras características, a heterogeneidade, a transitoriedade, a transgressão e a relativização de verdades tidas como absolutas, contempladas, como pudemos perceber, tanto nos temas quanto na estrutura das narrativas do autor.

Dessa forma, essa mesma preocupação composicional, reflexo do momento atual, pode ser observada ainda no Canto XIV - “Ensino Superior”, presente na obra *Contos Negreiros*. O canto/conto, além de manifestar contornos dramáticos, incorpora formas poéticas na estrutura narrativa; novamente ancorada no dialogismo velado, a escolha discursiva expõe, de forma contraditória à felicidade prevista pela

aprovação em um exame de seleção, as angústias e temores de um jovem negro ao entrar na faculdade:

O meu medo é entrar na faculdade e tirar zero eu que nunca fui bom de matemática fraco no inglês eu que nunca gostei de química geografia e português o que eu falo agora hein mãe não sei. [...] O meu medo é o preconceito e o professor ficar me perguntando o tempo inteiro por que eu não passei por que eu não passei por que eu não passei por que fiquei olhando aquela loira gostosa o que eu faço se ela me der bola hein mãe não sei. (FREIRE, 2005, p. 97).

A voz é dirigida a um interlocutor marcado na própria narrativa, a qual, diferente da maioria dos contos aqui analisados, não reverbera as angústias do filho; a voz narrativa, tal qual o eu-lírico no poema, ressoa solitária, mimetizando, pois, o estado de espírito do candidato recém-aprovado. Além disso, o ritmo acelerado do canto/conto, ocasionado pela falta de operadores sintáticos, colabora para representação ansiosa e, logo, inquietante do estado de alma do narrador.

É interessante observar que o conto inicia cada um dos parágrafos, seis no total, com a anáfora “O meu medo é” e os finaliza com a sentença “hein mãe não sei”; essa repetição final desempenha na narrativa uma espécie de estribilho (poema) ou, ainda, refrão (música). Cabe observar que esses regressos, além de dotarem a narrativa de ritmo, são responsáveis por enfatizar a insegurança do jovem ao adentrar um espaço antagônico ao seu.

As recorrências rítmicas podem ser observadas ainda pela presença de rimas no interior dos próprios parágrafos, tanto toantes – “O meu medo é o preconceito o professor ficar me perguntando o tempo inteiro” (FREIRE, 2005, p. 97, grifos nossos) – como consoantes: “O meu medo é a situação piorar e eu não conseguir arranjar emprego nem de faxineiro nem de porteiro nem de ajudante de pedreiro” (FREIRE, loc. cit., grifos nossos).

Outro ponto que merece destaque se relaciona à expressão “por que eu não passei” que se repete três vezes seguidas ao longo do segundo parágrafo: “O meu medo é o preconceito e o professor ficar me perguntando o tempo inteiro *por que eu não passei por que eu não passei por que eu não passei* por que eu fiquei olhando aquela loira gostosa” (FREIRE, 2005, p. 97). A reiteração da expressão revela performaticamente o olhar constante do narrador para a loira gostosa, que se repete assim como as interrogações do professor e assume, ao lado do preconceito que o narrador prevê ao entrar na faculdade, uma de suas preocupações: “O meu medo é

a loira gostosa ficar grávida e eu não sei como a senhora vai receber a loira gostosa lá em casa se a senhora disse um dia que eu devia olhar bem para a minha cara antes de chegar aqui com uma namorada heim mãe não sei” (FREIRE, 2005, p. 97).

É perceptível, portanto, que as progressões dos parágrafos acompanham os desdobramentos das preocupações do narrador que transitam entre o despreparo para vida, tanto acadêmica quanto afetiva, e estendem-se, sobretudo, à exclusão social:

O meu medo é a situação piorar e eu não conseguir arranjar emprego nem de faxineiro nem de pedreiro nem de ajudante de pedreiro e o pessoal dizer que o governo já fez o que pôde já pôde o que fez já deu sua cota de participação heim mãe não sei. (FREIRE, 2005, p. 97).

É, portanto, por meio de dispositivos poéticos que Marcelino Freire faz emergir os resquícios ancestrais presente na sociedade contemporânea, os quais se desdobram na discriminação que o negro ainda recebe ao ocupar um lugar antagônico ao estabelecido pela hegemonia étnica. Tal acepção evidencia que a implementação de cotas não é suficiente para aniquilar as convenções sociais do passado (*casa grande versus senzala*), as quais ainda ressoam no presente (*centro versus periferia*). Vale observar que esses vestígios, além de delimitarem fronteiras, designam ainda o(s) que deve(m) e como deve(m) circular pelos espaços centrais. De modo análogo ao passado colonial, apenas os donos da casa grande, representados aqui pela hegemonia etnocêntrica, podem ir e vir sem prejuízo, enquanto os escravos, como o narrador, ainda apresentam seus deslocamentos condicionados pelo preconceito étnico. É nessa perspectiva, portanto, que o desfecho da narrativa reforça os contornos infrutíferos do curso superior, denotando de forma crua o espaço, muitas vezes, reservado de forma discriminatória ao negro na sociedade contemporânea:

O meu medo é que mesmo com diploma debaixo do braço andando por aí desiludido e desempregado o policial me olhe de cara feia e eu acabe fazendo uma burrice sei lá uma besteira será que vou ter direito a uma cela especial heim mãe não sei. (FREIRE, 2005, p. 98).

Vale lembrar que essa prospecção lírica nas narrativas de Marcelino Freire possui, por vezes, raízes na cultura afro-brasileira, que concebe a musicalidade como forma inerente de expressão do grupo, como observado, sobretudo, em

Contos Negreiros, obra que remonta aos cantos de tradição africana para apresentar os vestígios do período colonial nos dias presentes. Ademais, é perceptível ainda nas produções de Marcelino Freire uma vinculação à poesia popular do sertão nordestino, como é antecipado pela denominação das narrativas, tanto em *BaléRalé* (improvisos) quanto em *Rasif: mar que arrebenta* (cirandas, cirandinhas). Nesse sentido, a oralidade poética presente nas narrativas de Freire pode ser associada ainda, como bem observa tanto Teixeira (2009) quanto Baldan (2011), às pelejas populares de tradição nordestina.

Vale acrescentar que essas disputas verbais são apresentadas sob diversas categorias, como o coco embolada e as cantorias de violas; ambas as modalidades são conhecidas como “repentes”, pois apresentam como elemento central o improviso de versos durante a *performance*; segundo Ferreira (2010), o que as diferenciam, entretanto, são as modalidades de métricas e os instrumentos que acompanham. Cabe observar que, apesar das divergências, as categorias dos repentes apresentam, assim como muitas das composições freireanas, algumas aqui analisadas, uma contraposição dialógica marcada, sobretudo, pela disputa de ideologias distintas e pela composição poética, que somam correspondências sonoras às peculiaridades socioculturais.

Além disso, é interessante salientar a exclusividade dos ambientes orais que deram origem a tais tradições, uma vez que o improviso ocorre por meio de um canto alternado em uma espécie de desafio entre os participantes que versam sobre um tema geralmente indicado pela plateia. Ferreira (2010) observa que, com o advento da escrita, tais manifestações passaram a ser registradas em folhetins poéticos, os famosos cordéis – escritos tanto para compilar as poesias feitas nas rodas sertanejas quanto para servir de suporte às produções a serem contadas e cantadas. Portanto, a crítica corrente relaciona as narrativas de Freire às composições cordelizadas, as quais apresentam-se, portanto, como desdobramento dessas pelejas populares que, assim como as narrativas desse escritor, portam tanto traços poéticos, devido às correspondências sonoras, quanto da escrita dramática, em consequência da *performance*.

Entretanto, é interessante observar que as produções de Marcelino Freire estendem os improvisos que caracterizam o sertão nordestino à alteridade presente nos grandes centros urbanos. Assim, ao abordar temas como violência, exclusão, preconceito e política, as narrativas do autor podem ser associadas também ao *rap*

(TEIXEIRA, 2008), estilo musical que reúne, tal qual suas narrativas, poesia e voz periférica. Essa manifestação artística, expressão mais significativa do movimento *hip-hop*, é uma reação às discrepâncias socioeconômicas e à violência sofrida pelas classes subalternas, fatos que são reconstruídos de forma semelhante aos repentes, ou seja, por meio de um discurso improvisado, ritmado e, portanto, com forte presença oral.

3.4 Para terminar: um “Poeminha de amor concreto”

Além de observar a interiorização poético-lírico no tecido narrativo de Marcelino Freire, gostaríamos de chamar a atenção para o único poema presente no conjunto da obra do autor. Essa composição poética denominada “Poeminha de amor concreto” encontra-se presente em sua última coletânea de contos – *Amar é crime* – e, além de subscrever o gênero lírico diluído nas narrativas do autor, é um texto que mobiliza, tanto na forma quanto no conteúdo, uma reflexão a respeito da relevância de construções experimentais nas narrativas do escritor. Acompanhe:

da mesma forma que você **dá** o pão à mesa **dá** a mão um abraço **da** mesma forma que você **dá** um aviso um acorde **dá** um choque um chute um salto **da** mesma forma que você **dá** uma carona um passo **dá** uma força um recado **da** mesma forma que você **dá** uma bronca um tapa **dá** um duro uma gravata **da** mesma forma que você **dá** a luz uma ideia **dá** um gole uma festa **da** mesma forma que você **dá** uma rosa um beijo **dá** uma bala uma moeda **da** mesma forma que você **dá** boa tarde boa noite boas-vindas **dá** uma desculpa um tempo **da** mesma forma que você **dá** de cara **dá** de frente **dá** de ombros de bandinha **da** mesma forma que você não me **dá** a mínima não me **dá** ouvidos não me **dá** bola **da** mesma forma que você não **dá** o melhor de si eu **dou** o cu meu amor e **daí**. (FREIRE, 2011, p.23).

Como pode-se inferir pelo título do poema, a composição poética aqui apresentada é marcada por influências concretistas. Vale registrar que o movimento de Vanguarda Concretismo é assinalado pela experimentação e incorporação de elementos geométricos à arte em geral. Na literatura, em específico, o gênero de maior destaque e incorporação de suas tendências é a poesia, a qual passa a ser marcada pela evolução formal, valorização e incorporação de aspectos sonoros e visuais ao poema, o que acarreta, por sua vez, a substituição do verso enquanto

unidade rítmica e formal para dar espaço a estruturas nominais, podendo relacionar-se espacialmente, tanto na direção vertical como na horizontal. Nas palavras de Bosi (2005): “São processos que visa a atingir e a explorar as camadas materiais do *significante* (o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página; eventualmente: a cor, a massa)” (p. 476, grifo no original). O teórico observa, ainda, que essa exploração rejeita “[...] toda concepção que esgote nos *temas* ou na realidade psíquica do emissor o interesse e a valia da obra” (BOSI, loc. cit.). Nesse sentido, apresentando-se como reiteração das experiências futuristas e cubistas, a poesia concreta compõe traços antiexpressionistas.

Partindo do aspecto mais relevante para análise de textos de gênese ou influências desse movimento de vanguarda, o aspecto topográfico é visível na estrutura textual do poema de Freire citado, além da abolição do verso tradicional e a valorização de aspectos visuais, como a disposição do poema, a negação de operadores sintáticos (letras maiúsculas, parágrafos, pontos, vírgulas, etc.) e, sobretudo, a ênfase em dois vocábulos específicos: a preposição “**da**” e a conjugação do verbo dar na terceira pessoa do singular, “**dá**” – além da repetição constante, ambos aparecem grifados. Até mesmo um leitor menos atento, a partir de uma leitura superficial, apenas visual do poema, consegue estabelecer de imediato relações com o movimento de vanguarda, uma vez que, assim como nos poemas concretos, os aspectos visuais e espaciais são apresentados no texto de Freire de forma relevante.

A escolha sintática somada à figura estilística paronomásia, que consiste no emprego de palavras parônimas, ou seja, com sonoridade e grafia semelhantes, mas significados distintos – como no exemplo, que busca sistematizar a preposição “da” e o verbo “dar” –, possuem o intuito de “brincar” com o *significante* e significado do signo linguístico à maneira dos poetas concretistas. A utilização de tais estratégias exige do leitor atenção redobrada, visto que a negação de marcações gráficas, bem como a repetição de palavras parônimas, pode acarretar certa dificuldade não apenas de decodificação, mas também de interpretação do texto. É visível, portanto, que a incorporação desses “jogos de linguagem”, além de manter a materialidade do signo linguístico, corrobora para a produção de efeitos sonoros, na medida em que desencadeia a repetição de sentenças e palavras.

No entanto, como se sabe, para os poetas concretos o caráter discursivo deveria ser abolido da produção, intensificando a comunicação não verbal, mas isso

não ocorre no poema do pernambucano. Ao conferir um caráter discursivo à sua produção, Freire abdica do princípio fundamental da Poesia Concreta, o apelo a comunicação não-verbal, e estabelece relações com as produções híbridas, possibilitando assim a confluência de estilos. Cabe lembrar que a escolha discursiva se apresenta novamente ancorada no dialogismo velado, o qual, além de revelar um caráter *performático* à narrativa, estabelece confluências com o gênero dramático.

No que concerne à temática do poema, convém sublinhar que a escolha lexical do texto é assinalada pela preferência por um vocabulário trivial, comum, e possui o intuito de evidenciar as ações corriqueiras, o cotidiano: “**da** mesma forma que você **dá** o pão a mesa **dá** a mão um abraço (...) **da** mesma forma que você **dá** uma carona um passo **dá** uma força um recado” (FREIRE, 2011, p.23). Partindo desse pressuposto, pode-se inferir que Marcelino Freire utiliza esse emprego vocabular para enfatizar uma possível temática, em nível específico, do poema: as relações homoafetivas. Como se sabe, tais relações se encontram aquém da visão tradicional, heteronormativa, e ainda são vítimas de uma carga de preconceito diante dos valores patriarcais pré-estabelecidos em nossa sociedade. Dessa forma, os homossexuais, muitas vezes, encontram-se à margem da esfera social tradicional, assim como as demais personagens criadas pelo escritor.

Na tentativa de conduzir seu interlocutor à reflexão em relação à carga de preconceito destinada àqueles que se encontram aquém da esfera tradicional, o autor estabelece um diálogo com o leitor, provocando-o e levando-o a refletir sobre tais padrões; por meio desse diálogo, o eu-lírico se utiliza das relações homoafetivas para refletir sobre toda e qualquer visão preconceituosa. Para tanto, o leitor é levado a perceber que as relações homoafetivas ocorrem de forma natural, ou seja, da mesma maneira com que o interlocutor se dedica ou não às ações corriqueiras como dar um recado, dar bom dia, boas-vindas, não dar o melhor de si, o eu-lírico do poema “dá o cu”, expressão utilizada nesse contexto para elucidar o ato sexual homoafetivo, não vendo problema algum em tal prática.

Essa comparação infere que aquilo que muitas vezes a sociedade tradicional julga como incorreto e imoral ocorre sempre de forma natural, espontânea, como dar uma carona, um abraço ou até mesmo um simples passo. Para enfatizar a naturalidade da ação, o eu-lírico questiona o leitor, provocando-o a responder qual é o problema em suas escolhas: “eu dou o cu meu amor e daí”.

Partindo deste pressuposto temático, alude-se que o termo concreto, que dá título ao poema, pode ser analisado sob dois aspectos distintos: o primeiro faz alusão ao movimento concretista, relacionando o substantivo concreto à escolha formal que dialoga com a construção poética; o segundo, por sua vez, refere-se à gênese da palavra concreto, ou seja, etimologicamente significa aquele “que é real; verdadeiro” (MICHAELIS, 2015). Nesse sentido, o vocábulo concreto assume a função de adjetivar o substantivo amor, sugerindo ao título a ideia de amor verdadeiro, real, longe de qualquer idealização: logo, concreto.

Outra possível leitura temática do poema infere que a última sentença do poema: “eu **dou** o cu meu amor e **daí**” metaforiza o sentimento indiferente do eu-lírico diante das ideias de negação, construídas nas sentenças finais que a antecedem: “**da** mesma forma que você não me **dá** ouvidos não me **dá** a mínima não me **dá** ouvidos não me **dá** bola **da** mesma forma que você não **dá** o melhor de si eu **dou** o cu meu amor e **daí**” (FREIRE, 2011, p. 23). Ou seja, o eu-lírico está pouco se importando com as ações do interlocutor, está “dando o cu” mesmo se o leitor está lhe dando ouvido, dando o melhor de si ou não.

Sob esse ponto de vista, em um nível geral, o poema apresenta a exclusão daqueles que não comportam as peculiaridades tradicionais pré-estabelecidas pela sociedade. Em outras palavras, o interlocutor, representado aqui pela visão tradicional, está condicionado a uma “forma” pré-estabelecida e, portanto, “não dá ouvidos”, “não dá a mínima”, “não dá bola” para aqueles que se encontram à margem.

Por sua vez, a noção de “forma” é enfatizada pelas justaposições recorrentes no poema. O vocábulo forma, de acordo com o dicionário Michaelis (2015) significa, dentre outras denominações: “conjunto de elementos logicamente estruturados”. Assim, a repetição sistemática não apenas do vocábulo, mas, sobretudo, da sentença “da mesma forma que” sugere que o interlocutor do poema, evocado ironicamente por “meu amor”, encontra-se preso a modelos pré-determinados. Por isso, a forma com que o interlocutor dá um aviso, uma bronca, um recado etc. é condicionada por um modelo pré-estabelecido pela sociedade hegemônica; os seus valores são representados no poema a partir de suas atitudes, que se encontram, portanto, sob uma forma incutida socialmente. Ao encontrar-se preso a um modelo, a um formato, a uma “forma” de fazer isto ou aquilo, o sujeito não consegue

transcender, julgando de “forma” preconceituosa aquilo que está aquém dos seus limites impostos pela forma tradicional.

Para formar em seu interlocutor uma consciência igualitária frente àqueles que se encontram, de uma maneira ou de outra, fora do contexto social, levando-os, sobretudo, a ultrapassar a forma pré-estabelecida socialmente, Marcelino Freire transcende justamente as formas solidificadas pela Vanguarda da Poesia Concreta, incorporando traços que vão da prosa ao drama. Assim, encontramos diluído em sua produção um duplo apelo de transcendência formal, na medida em que os moldes pré-estabelecidos pela poética e pela sociedade tendem a ser superados no poema em questão.

Ao destituir o gênero lírico de sua gênese, o poema aqui apresentado tem justamente a intenção de questionar o modo tradicional, idealizado e heteronormativo de ver o amor. Dito de outro modo, o texto prevê a transgressão da ordem convencional. Como mencionado, tradicionalmente a poesia é considerada expressão privilegiada do subjetivismo, mas Freire utiliza o gênero para inverter, provocar, questionar o paradigma amoroso da lírica ocidental.

Esse modelo composicional, como tentamos esboçar no capítulo, encontra-se de forma recorrente nas produções do escritor, ou seja, suas narrativas, destituídas formalmente de modelos tradicionais, visam questionar justamente temas pré-estabelecidos, transcendendo dessa forma os valores determinados pela hegemonia não apenas na dimensão subjetiva, mas em qualquer perspectiva em que a ótica convencional, hegemônica, estereotipada e hostil se faça presente. Ao se destituir, neste sentido, de padrões pré-estabelecidos, definidos, enraizados, Freire convida o leitor, não apenas no poema apresentado, mas no conjunto de sua produção, a se desprender de qualquer modelo, formato ou forma convencionada (literária ou social) para se incorporar, tal qual suas narrativas, na multiplicidade pós-moderna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENTRE O REAL E O EXPERIMENTAL

Não é demais lembrar que “[...] a afirmação de que o moderno escapa de qualquer generalização é a única generalização que ainda é possível” (GROYS, 2013 *apud* RESENDE, 2014). Assim sendo, antes de discorrer sobre literatura contemporânea, bem como tentar sistematizar autores, obras, peculiaridades recorrentes do modo de composição estético-discursivo de uma produção ainda em desenvolvimento, como se propôs neste trabalho, foi preciso estar ciente de que qualquer resultado apresentado ao final da pesquisa manifesta intrinsecamente uma conclusão parcial, devido à proximidade temporal de uma literatura ainda em processo e mutabilidade frente à pluralidade do contexto contemporâneo. Nesse sentido, os resultados da proposição de investigação deste trabalho, isto é, de análise do modo de composição estético-discursivo dos contos de Marcelino Freire, não pretendem apresentar considerações estanques, definitivas, mas sim possibilidades de leitura acerca da poética do autor, as quais que possam colaborar para o desenvolvimento de trabalhos futuros.

Iniciamos a pesquisa com a realização de um esboço do cenário literário brasileiro contemporâneo, período em que se encaixam temporalmente as obras do autor. Tendo como princípio teórico as contribuições de Beatriz Resende (2008, 2014) e Karl Erik Schøllhammer (2009, 2011), discutimos a dispersão de características unificadoras no período literário atual, bem como a dificuldade de caracterização de um perfil pontual frente à heterogeneidade apresentada. Além disso, procuramos observar que essa pluralidade de temas, gêneros, estilos, que caracterizam a presença de movimentos aleatórios no período vigente, se apresenta como uma extensão do cenário social pós-moderno, período, segundo Zygmunt Bauman (1998), de transição da fase “sólida” da modernidade para a “líquida”, a qual, como procuramos observar, permitiu o derretimento de forças ordenadoras e de padrões sociais de referência.

Para o sociólogo, “A liberdade individual, outrora uma responsabilidade e um (talvez o) problema para todos os edificadores da ordem, tornou-se o maior dos predicados e recursos na perpétua autocriação do universo humano” (BAUMAN, 1998, p. 9). Pudemos perceber que sem o peso sólido das tradições os indivíduos dotaram-se de liberdade individual, ganharam autonomia e passaram a relativizar e reconstruir, nesse sentido, princípios basilares, como convicções, crenças e quadros

de referências, os quais, assim como os líquidos, passam a partir desse momento a mudar de formas seguidamente, produzindo assim grandes mudanças na condição humana. Assim, sem os modelos hegemônicos de conduta, observamos que o cenário atual é guiado pela heterogeneidade de padrões, podendo assumir novas configurações de forma semelhante às produções artísticas contemporâneas que, por desconhecerem um sistema unificador ou ainda a imposição de uma tendência clara, apresentam movimentos dispersos e aleatórios.

Apesar da pluralidade de estilos, formatos, linguagens e recursos que compõem o híbrido cenário brasileiro contemporâneo, foi possível perceber ainda algumas nuances em comum, como a reapropriação de peculiaridades da década de 1970 e a propensão a narrativas curtas. Além disso, foram observadas questões como as da presentificação, do retorno do trágico e o da violência nas grandes cidades, três constantes que, segundo Resende (2008), se fazem presentes nesse período plural e, como procuramos observar, se estendem à literatura de Marcelino Freire.

Somada à violência na urbe contemporânea, percebemos ainda uma inclinação à representação da realidade marginal e periférica. Devido à sua ligação com a vida social e à abertura aos Estudos Culturais, a literatura tornou-se *lócus* privilegiado de afirmação de vozes e espaços talhados ao longo dos tempos pela cultura hegemônica. Em um movimento de resistência e afirmação identitária, temas e personagens antes relegados pela tradição literária ganharam espaço nesse novo momento, tornando-se, assim, componentes centrais na narrativa contemporânea.

No entanto, foi preciso ponderar que quando a realidade circundante ocupa de forma sistemática a literatura, esta pode apresentar-se banalizada ou ainda perder o intencional impacto. Diante disso, observamos o desafio apresentado aos autores brasileiros, o qual prevê, por sua vez, uma tentativa de representar a realidade atual, diferenciando-se, no entanto, do realismo referencial. Em uma situação cultural em que há uma superexposição da realidade pelos meios de comunicação, seja relacionada aos acontecimentos globais ou, ainda, à intimidade de celebridade e anônimos, não apenas a literatura, mas a arte em geral precisa encontrar novas formas de expressão de realidade que se diferenciem, por sua vez, da representação mimética e verossímil já esvaziada pela indústria do realismo midiático.

Dentre os autores que assumiram o desafio, segundo Schøllhammer (2011), demos uma atenção privilegiada a Marcelino Freire. Partimos do pressuposto de averiguar como acontece a construção estético-discursiva de uma literatura ancorada na tensão entre a vontade experimental, herança do modernismo, e o engajamento social ligado ao realismo oitocentista, movimento este denominado por Schøllhammer como *novo realismo*.

A pesquisa seguiu observando, por meio da análise de algumas obras de Marcelino Freire, bem como da fortuna crítica em torno da sua produção, peculiaridades recorrentes nas narrativas. Foi possível observar que, no decorrer desses quinze anos que separam a primeira publicação de contos, *Angu de Sangue* (2000), da última, a edição revista e com contos inéditos de *Amar é Crime* (2015), Marcelino Freire se mantém fiel aos temas e modos de composição de seus escritos.

Verificou-se que, apesar de cada uma das coletâneas de contos apresentadas reunir temas reincidentes, as obras manifestam como denominador comum a exclusão dos espaços centrais, sejam estes físicos ou simbólicos. Dessa forma, tanto suas personagens quanto as temáticas por elas engendradas encontram-se na contramão, fora da regra, isto é, inversas aos padrões pré-estabelecidos pela sociedade, sejam sociais, culturais, étnicos ou sexuais, representando, assim, a diversidade do mundo contemporâneo. Essa pluralidade concebida em seus temas estende-se, por sua vez, à estrutura das narrativas que, assim como a representação temática, busca romper com os mecanismos literários tradicionais.

Além disso, a breve análise individual de cada texto possibilitou observar a contribuição do projeto gráfico para a construção dos sentidos manifestos nos contos, o qual compõe um conjunto uno de significação somado à estrutura e aos temas das narrativas. Foi possível perceber, nesse sentido, que os temas, as formas e a construção estética das obras, concebida tanto pela presença de imagens quanto pela disposição gráfica dos contos, se conjugam em um movimento de ruptura a fim de exprimir a diversidade e as contradições do período pós-moderno.

Foram analisados, ainda, nesse primeiro momento, os mecanismos de visibilidade e manutenção de mercado empreendidos por Freire; a compreensão de tais estratégias possibilitou observar as múltiplas personas e papéis desenvolvidos pelo escritor no cenário literário brasileiro contemporâneo. Entendemos assim que, ao se desdobrar em autor, editor, palestrante, colunista, curador de eventos,

organizador de antologias, entre outros, Freire busca se encaixar nas exigências impostas pelo sistema de arte atual, o qual apresenta-se intrinsecamente ligado a um regime de comunicação.

Dessa maneira, encontramos a necessidade de compreender o modo de composição da diversidade textual de Freire, o qual foi observado de forma ampla no primeiro capítulo. Para tanto, foi necessário dividir a análise em dois momentos, sendo o segundo capítulo o espaço reservado para compreender como a voz marginal é manifestada nas narrativas do escritor. Primeiramente, procuramos observar a presença de traços orais nas narrativas, os quais, como visto, se apresentam de forma recorrente.

Ao refletir a partir das contribuições de Bakhtin (1981) a respeito do gênero romance, observamos que Freire apresenta a reelaboração da oralidade por meio da ficcionalização de vozes como um dos mecanismos de composição estética de seus contos. Compostas por narrativas, em sua grande maioria, em primeira pessoa, as obras do escritor utilizam como suporte para suas construções o recurso estilístico *skaz*, o qual reporta-se às representações estético-literárias da fala, as quais aparecem, por sua vez, estilizadas no texto, possibilitando dessa forma a ilusão oral dos segmentos sociais representados em suas narrativas.

Para composição do capítulo foram selecionados cinco contos do autor, um de cada coletânea produzida até o momento. O recorte privilegiou os contos que apresentam como modo de composição discursiva o dialogismo velado (BAKHTIN, 1981), categoria esta que apresenta como princípio composicional a interação discursiva entre o narrador-personagem e um ou mais interlocutores invisíveis. Pelas análises foi possível perceber que essa escolha estilística tende a priorizar um embate ideológico entre as várias vozes que se encontram presentes na narrativa.

A focalização discursiva, por sua vez, privilegia a voz subalterna que, ao emergir da margem para o centro da narrativa, questiona convicções estabelecidas pela hegemonia – vale lembrar que o conceito de hegemonia utilizado ao longo do trabalho ancora-se nas contribuições teóricas de Antonio Gramsci (1999), que afirma que essa ideia se configura como supremacia imposta por imposições ideológicas de uma dada classe dominante frente a classes subalternas. Destaca-se aqui que tal superioridade pode ser empreendida em relação à sexualidade, religiosidade, gênero, classe social, entre outros.

Além disso, observamos também uma construção retórica avessa à lógica convencional, isto é, suas personagens e temas apresentam-se deslocados da sua concepção usual para um sistema de significação oposto. É mediante tal perspectiva que enquanto o lixo é categorizado como luxo (“Muribeca”, 2000), o poder libertário da educação é apresentado como subordinação cultural (“Totonha”, 2005). Para mais, se em “Da paz” (2008) a concepção harmônica de ausência de conflitos e restauração da barbárie é representada como um valor negativo, em “Darluz” (2003) o espírito maternal é destituído do amor incondicional.

Outrossim, o processo de migração da fuga da seca ocorre de forma inversa à convencional, ou seja, do Sul para o Norte (“Vidas Secas”, 2015). Cabe observar que muitas dessas construções ideológicas, que deslocam temas e personagens da concepção usual, se constroem através de um contradiscurso irônico (HUTCHEON, 2000), isto é, por meio de uma subversão do discurso hegemônico, que passa, como tentamos elucidar no decorrer das análises, a ironizar o discurso dominante. Esse modo composicional encontra-se de forma recorrente nas narrativas do autor, chegando a se apresentar como marca estilística peculiar de suas narrativas que, desde sua primeira obra, *Era Odito* (1998), tendem a inaugurar um olhar para questões cotidianas triviais.

Foi possível observar que, somada à representação dessas vozes subalternas, insere-se a representação das personagens *in presentia* (ZUMTHOR, 2005), ou seja, por meio de uma narrativa performática. Ao utilizar como foco narrativo o modo dramático (LEITE, 1989), exaure-se a narração convencional mediada por um narrador externo e as cenas passam a ser mostradas pelo registro exclusivo das falas das personagens, através de um ângulo frontal e fixo e não mais narradas como de forma convencional. Essa modificação, como observado, leva à impressão de estarmos presenciando a cena no momento em que ela ocorre, como acontece, por exemplo, na exibição de peças teatrais.

Então, ao inserir a presença de vários interlocutores representados pela variação de vocativos, como ocorre, por exemplo, no conto “Darluz”, Freire acaba por colocar o próprio leitor como parceiro dialogante, que passa a interagir com o narrador, ampliando dessa forma a noção de *performance*, entendida como “[...] presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. (ZUMTHOR, 2007, p. 50).

Esse segundo capítulo, ancorado nas contribuições de Linda Hutcheon (1989), analisou ainda a presença da paródia no conto “Ricas Secas”, a qual, somada à subversão irônica, encontra-se como elemento constituinte não apenas no conto em questão, mas em várias narrativas do autor. Registre-se que, diferente da concepção tradicional do termo, a articulação da paródia no contexto pós-moderno e, portanto, nas narrativas de Marcelino Freire, busca homenagear a obra de referência. O conjunto de obras do escritor, como se percebe, constitui um amplo repertório de relações intertextuais, sejam literárias – Carlos Drummond de Andrade (*Era Odito*, 1998), Graciliano Ramos (“Ricas Secas”, 2015), Castro Alves (*Contos Negreiros*, 2005), Manuel Bandeira (“Amigo do rei”, 2008) –, musicais – Carmem Miranda (“A volta de Carmem Miranda”, 2003), Pixinguinha (“Sinal Fechado”, 2008), bíblicas (“Meu homem bomba”, 2008) – ou filmicas: Billy Eliot (“Balé”, 2003).

Por fim, o capítulo abordou a presença de uma comarca oral latino-americana, segundo a tese de Carlos Pacheco (1992), em alguns contos analisados. Sobre esse aspecto foi observado que, além da ficcionalização, da oralidade, através do skaz, muitas narrativas de Marcelino Freire apresentam ainda traços de uma cultura oral, como pode ser percebido, sobretudo, na obra *Contos Negreiros*.

O terceiro capítulo, por sua vez, preocupou-se em observar as estruturas formais das narrativas do autor, as quais geram posicionamentos críticos diversos quanto à classificação genérica. Sem um sistema estrutural estanque, a prosa de Freire incorpora tanto peculiaridades líricas, quanto dramáticas. Partindo desse pressuposto, o capítulo buscou observar, em um primeiro momento, algumas considerações a respeito da concepção normativa dos gêneros literários, bem como a diluição das suas fronteiras estéticas.

À luz de Victor Hugo (2007), Emil Staiger (1946) e Rosenfeld (1997), foi possível perceber que, independente de sua gênese estrutural, as produções ficcionais incorporam traços literários de gêneros distintos. Esse princípio de fruição de estruturas estanques contribuiu para que pudéssemos entender a natureza das construções ficcionais realizadas nos contos de Marcelino Freire. Dessa forma, o capítulo seguiu com a análise de mais cinco contos que, assim como no segundo capítulo, foram colhidos de coletâneas distintas do autor.

O processo analítico iniciou com a observação da presença de traços dramáticos na prosa de Freire. Foi possível perceber que a utilização do modo dramático (LEITE, 1989) como foco narrativo somada à presença do dialogismo

velado (BAKHTIN, 1981) possibilitou, devido à ausência de um narrador, relacionar os contos a textos teatrais. Além disso, a combinação, como observou-se, favorece a noção de *performance* e a inserção do leitor como parceiro dialogante, intensificando, dessa forma, traços teatrais.

Ademais, foi observada a presença de um certo retorno do trágico, traço que, segundo Resende (2008), se faz presente em grande parte das narrativas desse período contemporâneo que Marcelino Freire faz parte. Assim, foi possível observar não apenas o *phatos* trágico, presente na representação urbana, isto é, a trágica que envolve as produções do autor, mas também alguns ecos do gênero clássico que se desdobram na representação de um destino inevitável, como foi visto nos contos “Angu de Sangue” e “Favela Fênix”, por exemplo. Vale lembrar, no entanto, que em um movimento avesso ao período clássico, a dimensão trágica do destino já traçado não se reporta à realização da justiça eterna, mas sim à representação das injustiças contemporâneas.

A análise de “Os atores” revelou ainda contornos metateatrais que remontam a representação das tragédias clássicas. Todavia, além do trágico, comentamos de forma breve sobre a presença do cômico tanto nas micronarrativas de *Amar é Crime* como nos próprios contos que, devido à condensação da forma, privilegiam a representação de uma única cena, estabelecendo, assim, similaridade aos esquetes teatrais.

De forma semelhante à verificação da presença de traços dramáticos, o capítulo preocupou-se em comentar, ainda, a incorporação de elementos líricos nas narrativas de Freire. Nesse sentido, foi possível observar a presença de recursos próprios da poesia, como rimas tanto toantes como consoantes, assonâncias, aliterações e recorrências de versos que, dispostas em conjunto, conferem sonoridade às narrativas. Além disso, observamos que o cuidado lexical transfere o sentido denotativo das palavras para o poético, somando-se ao uso de recursos estilísticos, como as metáforas, e conferindo às narrativas o caráter indissociável entre prosa, poesia e drama. Vale lembrar que tais associações se tornam possíveis a partir das contribuições de Adorno (2003), responsável por conceber a relação entre lírica e sociedade, confluência inconcebível nas teorias clássicas do gênero lírico.

Por fim, foi analisada a única composição de gênese lírica no conjunto de obras do autor. O “Poeminha de amor concreto”, como procuramos observar,

remonta de forma metaficcional as confluências, sejam formais ou temáticas, que ocorrem ao longo do conjunto de obras de Marcelino Freire, construídas, como visto, sob a mobilidade de estruturas fixas. Essa flexibilidade, vale destacar, é responsável pelas inúmeras adaptações – teatrais, musicais, cinematográficas – de seus contos.

Dessa forma, o conjunto das análises aqui apresentadas levou à constatação de que as obras de Marcelino Freire, de fato, unem duas tendências da tradição literária brasileira, uma vez que sua construção discursiva se encontra calcada na realidade social, especificidade recorrente no realismo oitocentista, e desenvolve-se por meio da apropriação de vozes marginais, as quais passam, a partir desse momento, a questionar estruturas tradicionais. Além disso, tais vozes são inseridas formalmente, como procuramos observar, à desarticulação de estruturas literárias rígidas – conquista do movimento modernista. Verifica-se, portanto, que a combinação dessas duas vertentes denominadas por Schøllhammer (2011) como *novo realismo* encontra-se calcada na essência narrativa do autor analisado. Ademais, é importante observar, que a poética freireana, ao incorporar em sua composição mecanismos como a presença da *performance*, do dialogismo velado, da subversão irônica, bem como da paródia, entre demais mecanismos de composição, avança os pressupostos apontados por Schøllhammer e abre discussões para um novo conceito de produção que vai além da incorporação das vertentes - realista e modernista - propostas pelo estudioso, ampliando, dessa forma, as possibilidades de compreensão da produção literária brasileira contemporânea.

Diante do exposto, podemos inferir que produção de Marcelino Freire se realiza por meio de uma poética de ruptura, em que a transgressão, relacionada tanto aos temas quanto às formas narrativas, torna-se paradoxalmente movimento de ordem em sua obra. Sendo assim, nada permanece no seu lugar usual: desestabilizam-se personagens, vozes, temas, gêneros, linguagem, operadores sintáticos, imagens, enfim, todo e qualquer elemento presente na obra passa a ser reconfigurado, isto é, deslocado de seus locais de origem e realocado pelas mãos do autor. Essa mobilização que encena a vida humana tende a distanciar-se da representação mimética e verossímil já esvaziada pela indústria do realismo midiático, logo, a escrita de Marcelino Freire leva o leitor a desprender-se de conceitos tradicionais para olhar a realidade por ângulos, muitas vezes, impensados.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 65-89.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUIAR, Cristhiano. Rassif: mar que arrebenta – Marcelino Freire. *Vacatussa*, Recife, mar. 2009. Disponível em <<http://www.vacatussa.com/rasif-marcelino-freire/>>. Acesso em: 30 mar. 2016.
- ALMEIDA, Geruza Zelnys de. Oralidade e improviso em Marcelino Freire: ritmo, voz e subjetividade na leitura de Totonha. *Signum: Estudos da linguagem*, Londrina, v. 13, n. 2, p. 43-58, dez. 2010. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/4556/6964>>. Acesso em 10 fev. 2016.
- ALVES, Castro. *Os melhores poemas de Castro Alves*. Seleção e apresentação Lêdo Ivo. São Paulo: Global, 1983.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Procura da poesia”. In: _____. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.
- _____. *O avesso das coisas: aforismos*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- ARISTÓTELES. *A Poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Iahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1989.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1981.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini. São Paulo: Unesp, 1988.
- BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandini de. A escrita dramática da marginalidade em Marcelino Freire. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 15, n. 2 (Especial), p. 71-80, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/10-A-escrita.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2016.
- BARBOSA, João Alexandre. O angu de Marcelino. In: FREIRE, Marcelino. *Angu de Sangue*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- BAUMAN, Zigmunt. A sociedade líquida. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 out. 2003.

_____. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

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*. Tradução de Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BERTHOLD, Margot. *A história mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1936.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BILLY Elliot. Direção: Stephen Daldry. Inglaterra: BBC films, Tiger Aspect Pictures, Working Title Filmes, 2000 (106 mim.). son. Color.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

CAMPOS, Augusto de. "Lixo/Luxo". In: _____. *Viva vaia*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

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

_____. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações; FFLCH/USP, 1996.

_____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASTELLO, José. O editor de vozes. *Cronópios*, 15 set. 2008. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/resenhas.asp?id=3523>> Acesso em: 31 de Março de 2016.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 20. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

CONCRETO. In: MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=CONCRETO>>. Acesso em: 15 de maio de 2016.

CONDE, Miguel. A retórica do verdadeiro em Marcelino Freire. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014. p. 109-122.

CORONEL, Luciana Paiva. Vozes dissonantes das quebradas nos Contos Negreiros, de Marcelino Freire. *Brasiliana – Journal for Brazilian Studies*, Denmark, v. 3, n. 1, p. 161-183, jul. 2014. Disponível em: <<http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/bras/article/view/16768/15494>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147.

COSTA LIMA, Luís. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e Consciência. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Vol. 4. Editora UFMG, 2011.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1993.

FASSBINDER, Werner Rainer. As lágrimas amargas de Petra Von Kant. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1983.

FERNANDES, Frederico. O atributo da voz: poesia oral, estudos literários, estudos culturais e abordagem cartográfica. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, v. 1, n. 33, p. 137-157, 2012. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/633/644>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

FERRATO, Conrado. *O que está por trás de incêndios nas favelas de São Paulo?* [jun. 2014]. Entrevistador: Joseh Silva. São Paulo: CartaCapital, 2014. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/blogs/speriferia/documentario-expoe-o-que-esta-por-tras-de-incendios-nas-favelas-de-sao-paulo-7454.html>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

FERREIRA, Máira Soares. Poesia Popular Nordestina: Apropriações, recombinações e reinvenções. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 9, n. 27, dez. 2010, p. 946-978. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/6698658-Poesia->

popular-nordestina-apropriacoes-recombinacoes-e-reinvencoes.html>. Acesso em: 10 abr. 2016.

FERRÉZ. Manifesto de abertura: Literatura Marginal. *Revista Caros Amigos* — A cultura na periferia: ato 1. São Paulo: Casa Amarela, 2001.

FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry*. It's nature, significance and social context. 2. ed. Londres: Cambridge University Press, 1992.

FORMA. In: MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=forma>>. Acesso em: 15 de maio de 2016.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 33-58.

FREIRE, Marcelino. 25 microcrônicas paulistanas para o aniversário de São Paulo. *Livre Opinião*, São Paulo, jan. 2016. Disponível em: <<https://livreopinioao.com/2016/01/23/marcelino-freire-25-microcronicas-paulistanas-para-o-aniversario-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

_____. *Acrústico*. São Paulo: edição do autor, 1995.

_____. *Amar é crime*. São Paulo: Selo Edith, 2011.

_____. *Amar é crime*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

_____. *Angu de Sangue*. 2ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *BaléRalé*. 2ª.ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Coleção 5 minutinhos*. Blog eraOdito. Disponível em: <http://www.foresti.locaweb.com.br/03_eraOdito/cinco.html>. Acesso em: 30 jan. 2016.

_____. *Contos negreiros*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Contos negreiros* — versão em audiolivro. São Paulo: Livro Falante, 2009.

_____. *Entrevista* [jul. 2014]. Entrevistador: Thiago Corrêa. Recife: Vacatussa, 2014. Disponível em: <<http://www.vacatussa.com/entrevista-marcelino-freire/>>. Acesso em: 26 jan. 2016.

_____. *EraOdito*. 2. Ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Marcelino Freire: escritor e agitador cultural* [mai. 2010]. Entrevistadores: Aloisio Milani e Sergio Cohn. São Paulo: Produção Cultural, 2010, p. 2-13.

Disponível em: <<http://docplayer.com.br/6493009-Marcelino-freire-escriptor-e-agitador-cultural.html>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

_____. Marcelino Freire e Ricardo Lisias escrevem sobre prêmios literários. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 out. 2011. Prosa – blog Literário do Globo. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/marcelino-freire-ricardo-lisias-escrevem-sobre-premios-literarios-410020.html>>. Acesso em 20 jan. 2016.

_____. *Marcelino Freire fala sobre a balada literária* [set. 2013]. Entrevistadora: Sílvia Castelo Branco. São Paulo: B_arco, 2013. Disponível em: <<http://barco.art.br/marcelino-freire-fala-proxima-balada-literaria/>>. Acesso em: 27 jan. 2016.

_____. *Marcelino Freire matando por amor* [mai. 2011]. Entrevistador: Ney Anderson. Recife: Angústia Criadora, 2011. Disponível em: <<http://angustiacriadora.blogspot.com.br/2011/05/marcelino-freire-matando-por-amor.html>>. Acesso em 30 jan. 2016.

_____. *Nossos ossos*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

FREIRE, Marcelino (org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Rasif: mar que arrebenta*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Robinson Crusóé / Daniel Defoe*. Ilustrações Lúcia Brandão. São Paulo: Escala Educacional, 2005.

_____. Sou um homossexual não praticante: entrevista com Marcelino Freire. Entrevistadores: Christian Grünngel e Doris Wieser. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 45, p. 445-462, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n45/2316-4018-elbc-45-00445.pdf>>. Acesso em 15 abr. 2016.

FREIRE, Marcelino. Intérprete: Marcelino Freire. *Trabalhadores do Brasil*. In: EMICIDA. *SOBRE CRIANÇAS, QUADRIAS, PESADELOS E LIÇÕES DE CASA*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2005. 1 CD. Faixa 11 (1 min 24 s).

FREIRE, Marcelino; MYRTE, Adrienne. *A linda história de Linda em Olinda*. São Paulo: Escala Educacional, 2007.

GENET, Jean. *Nossa Senhora das Flores*. Tradução de Newton Goldman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 5. n.1, Rio de Janeiro, jan/jul 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n1/20347.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho, Luiz Sergio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. A poesia lírica. In: _____. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. p. 607- 629.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e de notas Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria e ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

JAKOBSON, Roman. O que fazem os poetas com as palavras. *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 12, mar. 1973, p. 5-9. Disponível em: <<https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/10/jakobson-o-que-fazem-os-poetas-com-as-palavras.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LIXO. In: MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=lixo>>. Acesso em: 15 de maio de 2016.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz*: a prosaica dialógica de M. Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995.

MORICONI, Italo (org). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MUECKE, Douglas Colin. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

NAZARIAN, Santiago. Explosões. In: FREIRE, Marcelino. *Rasif*: mar que arreventa. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NEVES, Nanete (org). *Batendo ponto*: uma colherada de humor na hora do cafezinho. Barueri: Novo Século Editora, 2013.

OLIVEIRA, Andrey Pereira. Victor Hugo e o Manifesto do Drama Romântico. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, mar. 2005, ano IV, n. 46. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/046/46coliveira.htm>>. Acesso em: 30 mai. 2016.

OLIVEIRA, Bruna Doná de; SILVA, Taysa Cristina da. *A configuração da violência em Capão Pecado (2000), de Ferréz, e em Angu de Sangue (2000), de Marcelino Freire*, 2011, 25 f. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação – (Faculdade de

Letras Português/Inglês), Universidade Estadual do Norte do Paraná, Cornélio Procópio, 2011.

OLIVEIRA, Nelson (org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

_____. (org.). *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

PACHECO, Carlos. *La comarca oral*. La ficcionalización de la oralidad cultural em la narrativa latinoamericana contemporânea. Caracas: Ediciones La Casa de Bello: 1992.

PACHECO, Mara; FERNANDES, Frederico. A comarca oral em Hélio Serejo. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 22, n. 35, p. 153-167, 2013. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/10925/pdf_11>. Acesso em 10 jun. 2016.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: Letras/Faperj, 2013.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de dirigida por Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Marxista*, Campinas, v. 1, n. 21, p. 132-153, nov. 2005. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/critica21-A-pelegrini.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2016.

_____. A outra volta do parafuso: Marcelino Freire. *Brasiliana – Journal for Brazilian Studies*. v. 3, n. 1, p. 4-30, jul. 2014. Disponível em: <<file:///C:/Users/jhony/Downloads/16720-40441-1-PB.pdf>>. Acesso em: 7 mai. 2016.

PINTER, Kayanna. *Ser não é tudo que se é: performances na literatura de Marcelino Freire*. 2013, 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Linguagem e Sociedade. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2013. Disponível em: <http://tede.unioeste.br/tede//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1398>. Acesso em: 5 mar. 2016.

POE, Edgar Allan. Segunda resenha sobre Twice-told tales, de Nathanael Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004. p. 189.

RACINE, Jean. *Fedra*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1986.

RALÉ. In: MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=rale>>. Acesso em: 15 de maio de 2016.

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

_____. Possibilidades da nova escrita literária no Brasil. RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore. (org.) *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014. p. 109-122.

ROCHA, Sandrielle Aparecida Bueno. *Narrativa e Encenação: um estudo sobre diálogos e monólogos em contos de Marcelino Freire*. 2015, 162 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/124460/000833924.pdf?sequenc e=1&isAllowed=y>>. Acesso em 5 mai. 2016.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: _____. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 15-27.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na Literatura Brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto et al. *Linguagem da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. Realismo afetivo: evocar o realismo além da representação. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 39, jan./jun. 2012, p. 129-148. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n39/08.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

SÁ, Xico. É doce mas não é mole não. In: FREIRE, Marcelino. *Contos Negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SCHNEIDER, Sabrina. O apagamento da oralidade na historiografia da literatura Brasileira. *Revista Letrônica*. Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 259-267, dez. 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/5711/4629>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

SILVA, Ana Paula Rodrigues da. *Rasura, fragmento e utopia na literatura de Marcelino Freire: uma leitura de Rasif: mar que arreventa*. 2011. 157 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2011. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/14663/1/Ana%20Paula%20Rodrigues%20da%20Silva.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

SILVA, Joseh. O que está por trás dos incêndios nas favelas de São Paulo? Entrevista. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/blogs/speriferia/documentario-expoe-o-que-esta-por-tras-de-incendios-nas-favelas-de-sao-paulo-7454.html>>. Acesso em: 07 jul. 2016.

SILVA, Taysa Cristina da. *A identidade étnico-racial em Contos Negreiros (2005)*, de Marcelino Freire. 2013. 15 f. Trabalho de Conclusão de Curso (especialização). Universidade Estadual do Norte do Paraná, Cornélio Procópio, 2013.

SILVA, Taysa Cristina da. A narrativa urbana em *Angu de Sangue* (2000), de Marcelino Freire. In: Encontro de Estudos Literários e Literatura Brasileira Contemporânea do Norte do Paraná – ENELIT, 2, 2011, Cornélio Procópio. *Anais...* Cornélio Procópio: Universidade Estadual do Norte do Paraná, 2011.

SOUZA, Rosana Meira Lima de. *Angu de sangue: espaço urbano, exclusão social e violência em Marcelino Freire*. 2012. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras/Teoria da Literatura Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2012. Disponível em: <<http://www.pgletras.com.br/2012/dissertacoes/Diss-ROSANA-MEIRA.pdf>>. Acesso em: 14 mai. 2016.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TEIXEIRA, Eduardo de Araújo. Marcelino Freire: entre o rap e o repente. In: _____. *Protocolos Críticos*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

VASCONCELOS, Liana Aragão Lira. *Estratégias de atuação no mercado editorial: Marcelino Freire e a Geração 90*. 2007. 176 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade de Brasília, Brasília. 2007. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3042/1/2007_LianaAragaoLiraVasconcelos.PDF>. Acesso em 20 mai. 2016.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

_____. *Escritura e nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2007.