

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA**

EDSON DE SOUZA CUNHA

**O OLHAR VISTO EM VOZ ALTA: reflexões em torno
de um certo realismo na ficção de Marcelino Freire**

**Uberlândia
2014**

EDSON DE SOUZA CUNHA

**O OLHAR VISTO EM VOZ ALTA: reflexões em torno de um certo
realismo na ficção de Marcelino Freire**

Dissertação de mestrado apresentada Ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária.

Linha de Pesquisa: Perspectivas teóricas e historiográficas no estudo da literatura.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

**UBERLÂNDIA – MG
2014**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

C972o
2014 Cunha, Edson de Souza, 1982-
 O olhar visto em voz alta : reflexões em torno de um certo realismo
 na ficção de Marcelino Freire / Edson de Souza Cunha. - 2014.
 136 f.

 Orientador: Leonardo Francisco Soares.
 Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia,
 Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
 Inclui bibliografia.

 1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica -
 Teses. 3. Realismo na literatura - Teses. 4. Freire, Marcelino, 1967- -
 Teses. I. Soares, Leonardo Francisco. II. Universidade Federal de
 Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III.
 Título.

EDSON DE SOUZA CUNHA

**O olhar visto em voz alta: reflexões em torno de um certo
realismo na ficção de Marcelino Freire**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado Acadêmico em teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 29 de agosto de 2014

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares / UFU (Presidente)



Prof. Dr. Luiz Fernando Lima Braga Júnior / UFF



Prof. Dr. João Carlos Biella / UFU

Dedico este trabalho a
Cleuza e Edson,
Janaína, Larissa e Clara,
que sempre estão comigo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Dr. Leonardo Francisco Soares, pela orientação e compreensão nos momentos difíceis; à Professora Doutora Luciene Azevedo, com quem iniciei este trabalho; aos demais professores do Programa de Pós-graduação – Mestrado em Teoria Literária da UFU; ao Professor Dr. Fábio Figueiredo Camargo e ao Professor Dr. João Carlos Biella, pela leitura e contribuições indicadas durante o exame de qualificação; ao amigo Fauster Vítor Soares, pela ajuda dispensada na análise das imagens; aos amigos e amigas, pelo incentivo e companhia durante esse longo percurso.

*Aquele que luta com monstros deve acautelar-se
para não tornar-se também um monstro.
Quando se olha muito tempo para um abismo,
o abismo olha para você.*

Friedrich Nietzsche

RESUMO

Esta pesquisa apresenta como objetivo principal a proposição de um caminho interpretativo de narrativas de Marcelino Freire que leve em conta a sua relação com o real enquanto um campo de referência ou uma reserva cultural dos quais são extraídos os temas com que o escritor trabalha. Problematicando os conceitos de realismo artístico e de representação literária, buscam-se alternativas em teorias sobre a arte contemporânea para compor um repertório capaz de ampliar as possibilidades de interpretação de narrativas relacionadas à violência em três obras do escritor: *Contos Negreiros*, *Angu de Sangue* e *Rasif – mar que arreventa*. São privilegiadas as questões referentes ao olhar e à visão, bem como as características vinculadas à oralidade notada nas narrativas.

Palavras-chave: realismo contemporâneo; conto; Marcelino Freire; olhar.

ABSTRACT

This research aims at proposing an interpretative route of Marcelino Freire's writings, dealing with their connection with the reality as a reference field or a cultural reserve, from which are extracted the topics of such writings. Questioning the concepts of artistic realism and literary representation, we search alternatives on theories about the contemporary art to compose a repertoire that allow us to broaden the possibilities of interpretation of texts related to violence in three books from the author: *Contos Negreiros*, *Angu de Sangue* and *Rasif – mar que arrebenta*. Issues referring to the look and the gaze, as well as features related to the orality of such texts are privileged.

Key-words: Contemporary realism, short-story, Marcelino Freire, look

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----|
| Figura 1 – Capa da obra <i>Angu de Sangue</i> | 90 |
| Figura 2 – Foto da obra <i>Angu de Sangue</i> (p.21)..... | 105 |
| Figura 3 – Foto da obra <i>Angu de Sangue</i> (p.136)..... | 105 |
| Figura 4 – Foto da obra <i>Angu de Sangue</i> (p.32)..... | 107 |
| Figura 5 – Foto da obra <i>Angu de Sangue</i> (p.44)..... | 107 |
| Figura 6 – Foto da obra <i>Angu de Sangue</i> (p.60)..... | 108 |
| Figura 7 – Foto da obra <i>Angu de Sangue</i> (p.66)..... | 109 |
| Figura 8 – Foto da obra <i>Angu de Sangue</i> (p.90)..... | 110 |
| Figura 9 – Foto da obra <i>Angu de Sangue</i> (p.96)..... | 111 |
| Figura 10 – Foto da obra <i>Angu de Sangue</i> (p.103)..... | 111 |
| Figura 11 – Foto da obra <i>Angu de Sangue</i> (p.122)..... | 112 |
| Figura 12 – Gravura da obra <i>Rasif</i> (p.18)..... | 114 |
| Figura 13 – Gravura da obra <i>Rasif</i> (p.23)..... | 118 |
| Figura 14 – Gravura da obra <i>Rasif</i> (p.29)..... | 119 |
| Figura 15 – Gravura da obra <i>Rasif</i> (p.78)..... | 122 |
| Figura 16 – Gravura da obra <i>Rasif</i> (p.82)..... | 123 |
| Figura 17 – Gravura da obra <i>Rasif</i> (p.64)..... | 123 |
| Figura 18 – Gravura da obra <i>Rasif</i> (p.113)..... | 124 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 10 |
| CAPÍTULO I – O conceito de realismo e o conto pós-moderno..... | 13 |
| 1.1. Definições e problemas acerca dos conceitos de realismo e representação literária..... | 13 |
| 1.2. Outras propostas para se pensar o realismo contemporâneo..... | 21 |
| CAPÍTULO II – Realismo e olhar nas vozes narrativas de Marcelino Freire..... | 52 |
| 2.1. <i>CONTOS NEGREIROS</i> | 63 |
| 2.2. <i>ANGU DE SANGUE</i> | 89 |
| 2.3. <i>RASIF – MAR QUE ARREBENTA</i> | 113 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 128 |
| REFERÊNCIAS..... | 131 |

INTRODUÇÃO

Esta dissertação, intitulada *O olhar visto em voz alta: reflexões em torno de um certo realismo na ficção de Marcelino Freire*, apresenta como objetivo principal a proposição de um caminho interpretativo de narrativas de Marcelino Freire que leve em conta a sua relação com o real enquanto um campo de referência ou uma reserva cultural dos quais são extraídos os temas com que o escritor trabalha. Esta proposta já pressupõe que a relação dos textos com a realidade aponte para a configuração de um certo tipo de realismo, sobre o qual buscaremos refletir a partir de problematizações a respeito do conceito de realismo literário, levando a discussões sobre a questão da representação artística. O que questionamos é o alcance dessa possibilidade de representação, visto que não consideramos mais viável contemporaneamente considerar essas narrativas como um artefato literário que busca uma representação alegórica ou figurativa, com características quase etnográficas.

O projeto inicial desta pesquisa sofreu várias alterações, tanto em relação à forma como lidamos com a fundamentação teórica quanto à seleção do *corpus*. Inicialmente, partíamos de uma proposição apriorística que buscava a confirmação de determinada teoria na leitura das obras, o que nos trouxe problemas elementares na forma como lidávamos com os textos literários. Essa teoria a que nos referimos estava baseada principalmente na leitura que realizamos da obra *The return of the Real*¹, de Hal Foster, na qual o pesquisador reflete sobre os rumos da representação artística na arte contemporânea e constrói conceitos como o *realismo traumático*. Reconhecendo nos textos da obra *Contos Negreiros*, de Marcelino Freire, algumas características que os aproximam de temas que poderíamos considerar parte de um trauma histórico para os grupos sociais nela representados literariamente, lidávamos com essas produções numa perspectiva ligada às possibilidades de um enfoque próximo do etnográfico, mais buscando confirmações das ideias de Foster do que refletindo sobre as narrativas e sobre o que elas demandam para que se construa uma reflexão sobre a sua ligação com o real. Durante o exame de qualificação, esse enfoque foi questionado por se tratar de uma abordagem que privilegiava

1 Cito aqui o nome da obra em inglês pois nesse momento ainda não dispúnhamos de tradução. As referências que faremos à obra futuramente levam em conta a tradução de Célia Euvado, lançada em 2014.

a teoria de Foster e causava algumas interpretações deterministas, ficando os textos literários relegados a um segundo plano, como um pretexto para comentários sobre as ideias do historiador estadunidense. A mudança que se fez necessária sobre essa abordagem partiu da sugestão de que era necessário lidar primeiramente com o texto literário, para daí, buscar delimitações teóricas que surgem das próprias demandas do texto, e não o contrário. Assim, a pesquisa ganhou outro rumo que, inclusive, aumentou o *corpus* de análise. Buscamos, então, a partir de um recorte temático inicial sobre composições de Freire que lidam com o tema da violência, construir um caminho de entendimento sobre a vinculação, ou do questionamento dela, das narrativas ficcionais ao real, privilegiando o reconhecimento das estratégias do escritor na configuração de seus textos, seja pelo tratamento estético da linguagem ou pela forma como ele seleciona e combina elementos que retira da realidade, geralmente apontando deslocamentos que reconfiguram essa relação com a realidade de que partiram.

Dentre essas estratégias, lidamos com questões que envolvem as noções de olhar e visão. Perceberemos como as narrativas exploram uma aproximação a um “olhar do outro”, num convite dos narradores a experimentar pontos de vista inusitados e que questionam a propriedade do olhar do leitor, pois é através dessa estratégia que o escritor possibilita um tipo de acesso do leitor à subjetividade do outro, o que garante uma relação com uma outra realidade que é a do próprio texto. Outras estratégias do escritor estão fundadas na organização estética da linguagem, conferindo uma aproximação à oralidade, com grande exploração dos efeitos rítmicos que muitas vezes relacionamos à poesia. Por isso, afirmamos que há uma exploração de um olhar e de uma dicção próprias do escritor e que serão elementos que consideraremos essenciais para o entendimento dessas narrativas em sua relação com a realidade.

Ao lidarmos com essa suposição, fez-se necessário uma retomada do conceito de realismo artístico para a crítica literária, chegando à problematização da representação artística, o que fazemos na primeira parte do Capítulo I. Na segunda parte deste capítulo, buscamos discutir outras propostas contemporâneas para se pensar o realismo, apresentando conceitos que de certa forma problematizam a própria possibilidade de uma representação direta da realidade em obras ficcionais, numa aproximação a questões relativas à subjetividade, o que pode ser explorado tanto em relação ao leitor quanto ao “outro” que vemos construído nas narrativas. Discutimos também questões relacionadas ao

gênero do conto literário, buscando uma apreciação dos sentidos que a ele foram atribuídos durante a modernidade e que são desafiados pelos textos contemporâneos.

No Capítulo II, partimos para análises das narrativas selecionadas, estando subdividido em três partes que se referem a cada obra de onde buscamos os textos. A ordem em que apresentamos a discussão não é cronológica em relação ao seu lançamento, mas sim, ligada à ordem pela qual os lemos durante essa pesquisa. Percebemos que nossas leituras foram sendo direcionadas pelas demandas de cada texto, o que nos levou a considerações diversas em alguns casos, como a necessidade que surgiu de nos determos sobre as imagens presentes nos livros. Julgamos necessário buscar o entendimento de cada obra que compõe o *corpus* a partir de sua especificidade e considerando-as enquanto suas unidades de composição, seja pela composição gráfica ou pelas abordagens e estratégias narrativas de tratamento da violência como tema e da relação desta com a questão da representação literária.

A seleção dos contos com os quais trabalhamos levou em consideração o reconhecimento de algum tipo de violência na narrativa. Da obra *Contos Negreiros*, analisamos os contos “Trabalhadores do Brasil”, “Solar dos Príncipes”, “Esquece”, “Alemães vão à Guerra”, “Yamami”, “Vaniclélia”, “Linha do Tiro”, “Nação Zumbi”, “Meu negro de estimação”, “Curso Superior” e “Totonha”. De *Angu de Sangue*, selecionamos “Muribeca”, “Moça de família”, “Socorrinho”, “Angu de Sangue”, “O caso da menina” e “Faz de conta que não foi. Nada”. Em *Rasif – mar que arrebenta*, propusemos a análise de “Para Iemanjá”, “Da paz” e “Amor Cristão”. As fotos do artista plástico Jobalo em *Angu de Sangue* e as gravuras de Manu Maltez em *Rasif* fizeram parte da nossa reflexão enquanto artifícios que colaboraram para delimitá-las enquanto unidades de sentido.

Ao final do trabalho, apresentamos nossas considerações finais, discutindo os resultados que alcançamos a partir de nossas abordagens e apresentando problemas que surgiram e potencialidades não exploradas nessa ocasião.

CAPÍTULO I – O CONCEITO DE REALISMO E O CONTO CONTEMPORÂNEO

1.1 Definições e problemas acerca dos conceitos de realismo e representação literária

Buscar uma definição para o termo *realismo artístico/literário* não é uma tarefa simples. Jakobson, há quase um século, em texto intitulado “Do realismo artístico”, apresenta nove possibilidades de utilização do termo, mostrando ainda que várias delas se confundem entre si facilmente devido ao uso que artistas, escritores, críticos, leitores e historiadores delas fazem. As reflexões do linguista russo são grandes pontos de apoio para se refletir sobre a questão da representação artística, mesmo contemporaneamente. A primeira, e mais óbvia, conceituação considera o termo “uma aspiração, uma tendência, isto é, chama-se realista à obra cujo autor em causa propõe como verossímil (significação A)”². Esta acepção se desenvolve em duas posturas, que nela se baseiam, mas vão a direções opostas. Uma considera a ligação com a realidade a partir de deformações que as obras operam nos cânones artísticos, ou seja, poderíamos chamá-la de revolucionária (A1)³; a outra, conservadora, se atém ao cânone para justificar a “fidelidade ao real”⁴ (A2). De um ponto de vista da recepção, Jakobson aponta o uso do conceito por quem julga realista a obra que lhe é percebida como verossímil (B). E novamente estaremos ante possibilidades revolucionárias e conservadoras, sendo que a postura daquele que considera as mudanças nas formas de representação como deformação do real (B2) irá de encontro à daquele que as considera um passo rumo à desejada fidelidade de representação (B1). A definição seguinte é a utilizada pela crítica literária para se referir a uma certa corrente artística do século XIX que obteve êxito na tendência em questão, considerando “a soma dos traços característicos”⁵ de tal corrente (C). Ainda nos restam duas ideias bem diferentes sobre o que possa ser o realismo artístico: podemos aproximar a primeira delas da noção de *efeito de real*, de Roland Barthes, que considera o uso de artifícios supostamente supérfluos à narrativa como aquilo que a aproxima do real e “nada mais

2 JAKOBSON, Roman. Do Realismo Artístico. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira [org.]. **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. p.120.

3 Mantere as denominações do autor por uma questão prática, pois elas servirão para argumentações posteriores.

4 Idem, ibidem, p.120.

5 Idem, ibidem, p.120 et seq.

fazem, sem o dizer, do que significá-lo”⁶; é a utilização de um procedimento de referência a algo “fora da intriga”, podendo, inclusive, eliminá-la (D)⁷; e, final e diferentemente, está a proposição de que o realismo refere-se a procedimentos poéticos que se justifiquem à narrativa e são por ela exigidos (E)⁸. Percebe-se que as duas últimas correntes também entram em embate e o uso do termo pode nos colocar em uma dúvida quanto a pressupostos elementares da criação artística. Ao pensarmos a representação artística a partir de uma consideração sobre o *olhar*, ou seja, buscando problematizar questões sobre pontos de vista, sempre estaremos lidando com alguma dessas atribuições que o termo realismo pode ter, e, portanto, sejamos cuidadosos.

Pode-se considerar tal dificuldade de definição do termo devido ao fato de ele já apontar para um grande problema filosófico das artes em geral, que é o das relações destas com o que se considera a *realidade* da experiência comum, enquanto *representação* e *mimesis* do que se considera o *real*. Em *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, Antoine Compagnon afirma: “Por ser o realismo a ovelha negra da teoria literária, ela quase só falou dele”⁹, além de citar uma passagem da obra *S/Z*, de Barthes, na qual o autor afirma que o realismo foi muito mal nomeado e que isso leva a uma frequente má interpretação. Para chegarmos às formulações sobre a experiência *realista* da arte contemporânea, que posteriormente relacionaremos a um efeito do trauma na sociedade pós-moderna, buscaremos inicialmente definições, problematizações e usos do termo a partir do século XIX.

A escolha desse século para início da discussão não é arbitrária. Como nos elucida Tânia Pellegrini, em *Realismo: postura e método*, o termo já fora usado em outros períodos históricos, seja relacionado à arte ou a questões filosóficas, chegando inclusive a ser sinônimo de *idealismo platônico*. Porém, é “apenas no século XIX; em francês, por volta de 1830, e em inglês, no vocabulário crítico, em 1856” que o termo passa a designar um “método e uma postura em arte e literatura”¹⁰. A autora atribui a Eça de Queiroz o primeiro

6 BARTHES, Roland. O efeito de real. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.190.

7 JAKOBSON, 1978, p.125.

8 Idem, ibidem, p.127.

9 COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p.109.

10 PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n.4, dez. 2007, p.139.

uso do termo em português, em 1871, em conferência intitulada *O Realismo como nova expressão da arte*¹¹.

Buscando a raiz filosófica do problema da relação entre a expressão artística/literária em sua relação com a realidade, é necessário retomar os pensamentos de Platão e Aristóteles, sobre os quais se fundam bases das diversas interpretações sobre o problema do século XIX até os dias de hoje. Tais interpretações são geralmente apresentadas de maneira antagônica, mas podem ser combinados de certas formas para fundamentar novas interpretações. Por exemplo, Compagnon afirma que a teoria literária (referindo-se provavelmente ao formalismo e ao estruturalismo) definiu um primado da *sèmiosis* sobre a *mimèsis*, ou seja, um evidenciamento da autonomia do texto literário sobre a possibilidade de referência à realidade. A questão colocada é “De que fala a literatura?”¹² e as respostas possíveis são: a literatura fala do mundo ou a literatura fala da literatura. De fato, como o desenvolvimento da teoria literária formalista, enquanto ciência, baseou-se nas proposições da linguística de Saussure, a referência torna-se um problema e a *mimèsis* passa a ocupar um lugar pouco privilegiado para a recém-nascida teoria literária.

O conceito de *mimèsis* (muitas vezes erroneamente traduzido como “imitação” e “representação”, como lembra SOARES¹³) apresenta-se de forma diversa para Platão e Aristóteles, geralmente banalizada numa velha máxima: *a arte imita a natureza*. O primeiro vai considerá-la uma imitação falsa, pois já imita o que é aparente, e é devido a seu caráter subversivo que Platão quer expulsar os poetas da Cidade, pois eles degenerariam as novas gerações. Sobre o segundo, Compagnon afirma:

A teoria literária, invocando Aristóteles e negando que a literatura se refira à realidade, devia, pois, mostrar, através de uma retomada do texto da *Poética*, que a *mimèsis*, aliás, nunca definida por Aristóteles, não tratava, na verdade, em primeiro lugar da imitação em geral, mas que foi depois de um mal-entendido, ou de um contrassenso, que essa palavra se viu sobrecarregada da reflexão plurissecular sobre as relações entre a literatura e a realidade, segundo o modelo da pintura. [...] Aristóteles não menciona, em lugar nenhum, outros objetos da *mimèsis* (*mimèsis*

11 PELLEGRINI, 2007, p.149.

12 COMPAGNON, 1999, p.97.

13 SOARES, Leonardo Francisco. **Rotas abissais**: mimese e representação em “A força do destino” de Nelida Piñon e “La nave va” de Federico Fellini. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. p.21.

praxeos) a não ser as ações humanas. [...] Resumindo, a *mimèsis* seria a representação de ações humanas pela linguagem, ou é a isso que Aristóteles a reduz, e o que lhe interessa é o arranjo narrativo dos fatos em história: a poética seria, na verdade, uma narratologia.¹⁴

Assim, para uma teoria literária que busca fundamentos que justifiquem o primado da *sèmiosis* sobre a *mimèsis*, a poética aristotélica apresenta uma solução favorável, pois privilegia a narração (como se organiza o texto) e não a descrição (a referência ao mundo). A verossimilhança não busca uma imitação da realidade, mas uma narração que seja reconhecida como possível pelos homens. A apropriação moderna dessa proposição vai além, ao considerar a verossimilhança em relação à cultura/ideologia (*doxa*) e não em relação ao “fisicamente possível” (*eikos*), ou seja, a *mimèsis* passa a configurar uma postura cada vez mais dependente de relações sociais já estabelecidas¹⁵, um código que já se baseia em outro código. Essa consideração torna possível afirmar que a relação da literatura com a realidade já passa pela intermediação da *sèmiosis*, e não diretamente à realidade como um dado preexistente, desconstruindo a noção idealista de *mimèsis* como imitação.

Percebemos aqui um esboço sobre o qual se desenvolverá a questão da crise da representação. O realismo literário do século XIX, estando em sintonia com as pretensões iluministas de emancipação humana através de um racionalismo extremo, dialogando com a nova ciência humana da sociologia, ao apresentar aos leitores de seu tempo textos nos quais esses indivíduos podiam se reconhecer, ao descrever o ambiente urbano e as situações e problemas resultantes desse investimento humano na razão, parece ser suficientemente fidedigno a uma realidade, pretendendo sistematizá-la e lhe dar significado, causando uma ilusão referencial. Trata-se de uma expressão que se desenvolve a partir de demandas específicas de seu tempo, como afirma Tânia Pellegrini:

a sociedade precisou atingir um certo grau de complexidade, diversificação e mobilidade interna para que o realismo pudesse acontecer; além disso, foi necessário surgir um mercado específico e uma classe social suficientemente instruída em meio a qual já existia ou pôde ser criada uma demanda por esse tipo de 'produto'.¹⁶

14 COMPAGNON, 1999, p.103 et seq.

15 Idem, ibidem, p.106.

16 PELLEGRINI, 2007, p.145.

A autora retoma a afirmação de Lukács, de que os novos estilos surgem como uma “necessidade histórico-social da vida”.¹⁷ Segundo ela essa nova postura vai estabelecer um “pacto realista” que vai se estender por todo o século XX até os dias atuais, de forma “cada vez mais atuante”.

É necessário considerar, entretanto, que a importância histórica ligada à questão do realismo é inegável, repousando, em última instância, no fato de que ele faz da realidade física e social (no sentido materialista do termo) a base do pensamento, da cultura, da literatura; seu surgimento está relacionado também à íntima conexão – sobejamente traçada por filósofos e historiadores –, de seus pressupostos básicos com o abandono de crença em valores transcendentais, ou seja, com o “desencantamento do mundo” iluminista; [...] enquanto *postura e método*, o realismo desde o início negou que a arte estivesse voltada apenas para si mesma ou que representar fosse *apenas* um ato ilusório, debruçando-se agora sobre questões concretas da vida das pessoas comuns, representadas na sua prosaica tragicidade.¹⁸

Torna-se uma postura que evidencia a ideologia iluminista e compartilha de uma seriedade objetiva inédita ao desvencilhar-se de proposições farsescas ou cômicas sobre a realidade para inserir no curso da histórica, num sentido amplo, as histórias individuais das personagens, através de um método específico que privilegia a descrição, as ações e situações e os objetos para compor a narração. O realismo e sua pretensa capacidade de representação estão tão ligados à história que criticar essa capacidade de representação é criticar o próprio sistema sobre o qual ele se configura. Sobre essa pretensa capacidade de representação, Barthes afirma que aceitá-la como tal seria submeter-se à repressão de uma *mimêsis*, chegando a proferir em sua aula inaugural no Collège de France que “falar, e com muito mais razão, discorrer, não é comunicar, como se afirma tão frequentemente, é sujeitar”¹⁹; além disso, tal suposição contribui para a consolidação e perpetuação do sistema sobre a qual ela se funda, ou seja, faz parecer natural a situação-limite que *descreve*. Para Compagnon “a ilusão referencial resulta de uma manipulação de signos que

17 LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever, 1968. apud PELLEGRINI, 2007, p.145.

18 PELLEGRINI, op. cit., p.139.

19 BARTHES, Roland. *Leçon*. apud COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

a convenção realista camufla, oculta o arbitrário do código, e faz crer na naturalização do signo. Ela deve, pois, ser reinterpretada em termos de código”.²⁰ O autor conclui que “a referência não tem realidade: o que se chama de real não é senão um código. A finalidade da mimêsis não é produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real”.²¹ A questão que se apresenta é a seguinte: se a literatura não pode, então, estar diretamente ligada ao mundo referencial, sempre exposta através de um *médium* (que é o objeto em si, a obra literária, no caso), como ela nos faz pensar que copia o real? Quais procedimentos ela utiliza?

Barthes vai explorar a questão através da interpretação de “pormenores inúteis”²² que ele elege em passagens textuais de Flaubert e Michelet²³. Reconhecendo num barômetro e numa pequena porta presente nas passagens escolhidas, ele vai desenvolver a ideia de que a gratuidade da presença desses objetos na narrativa, a impossibilidade de reconhecer nesses objetos uma utilidade estrutural na composição dos textos são sintomas, índices, de uma “significação de insignificância”²⁴. Essa seria uma característica do realismo: de apresentar resíduos em suas composições, que na verdade são excessos de real visando um efeito específico. Essa afirmação aparentemente paradoxal vai apontar para o que o autor considera ser uma marca da resistência do real à significação e que configura o realismo. Ele afirma:

Semioticamente, o “pormenor concreto” é constituído pela colusão *direta* de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo e, com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver uma *forma de significado*, isto é, na realidade, a própria estrutura narrativa (a literatura realista é, por certo, narrativa, mas é porque nela o realismo é apenas parcelar, errático, confinado aos “pormenores”, e porque a narrativa mais realista que se possa imaginar desenvolve-se segundo vias realistas). É a isso que se poderia chamar de *ilusão referencial*. A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimindo da enunciação realista a título de significado de denotação, o “real” volta a ela a título de significado de conotação; [...] é a categoria do “real” (e não seus contingentes) que é então significado; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do

20 COMPAGNON, 1999, p.109.

21 Idem, ibidem, p.110.

22 BARTHES, 2004. p.182 et seq.

23 Como já afirmamos, indo de encontro à significação D, de Jakobson, sobre o realismo artístico.

24 BARTHES, op. cit, p.184.

referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um *efeito do real*, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade.²⁵

É assim que, ao voltar-se para o que lhe é exterior, o realismo acaba por referenciar-se a si mesmo: a literatura fala da literatura (o que não impede que ela fale também do mundo). O realismo, então, distancia-se de um tipo de abordagem sociológica e didática, pois não se trata de considerar a realidade objetiva como pano de fundo histórico, nos termos de Raymond Williams, nem os indivíduos como tipos sociológicos.²⁶ Percebe-se decorrência dessa atribuição no cuidado da crítica literária contemporânea ao tratar de narrativas que remetem ao real. A ingenuidade de leituras deterministas dos textos sobre a realidade é facilmente criticada, remetendo à importância da compreensão das realidades constituídas nos textos e não de fora deles.

Não é por acaso que os questionamentos sobre os excessos da objetividade racional iluminista/positivista acabam levando a uma tendência de introspecção que se desenvolverá a partir do surgimento das teorias psicanalíticas, tornando o foco das narrativas não mais o indivíduo em si, mas sua consciência (são essas teorias que vão dar suporte aos *novos realismos*). O realismo pode ser considerado num processo dinâmico que, em conformidade com o reconhecimento de sua limitação representativa, desenvolve-se explorando novos métodos de recepção e produção literárias que se lhe apresentam pela própria dinâmica social. Um exemplo disso são as produções contemporâneas que trabalham o gênero conto de uma forma muito diversa daquela apontada pelo modernismo, chegando a questionar a própria estrutura formal.²⁷

Uma proposta de mudança em relação à postura realista é apresentada por Tânia Pellegrini:

aceitar a 'crise da crise da representação', retirando do termo 'realismo' o peso que lhe tem sido dado de constituir um retrocesso, abandonando a ideia de que significa um passo atrás em relação às conquistas modernistas, mostrando-o como recurso narrativo rico e renovável,

25 BARTHES, 2004 , p.189 et seq.

26 WILLIAMS, Raymond. **The Long revolution** . apud PELLEGRINI, 2007, p.148: “A sociedade não é um pano-de-fundo contra o qual as relações pessoais são estudadas, nem os indivíduos são meras ilustrações de aspectos dos modos de vida.”

27 Este tema é central para a presente reflexão e será desenvolvido adiante.

necessário à expressão de uma singularidade social e cultural de bases próprias que, no momento presente, emerge do terreno propício adubado pela urgência e necessidade históricas nacionais.²⁸

Buscaremos, a seguir, discutir propostas contemporâneas que lidam com a questão da representação, dialogando com esse longo percurso de teorias que se detiveram sobre as possibilidades de aproximação entre arte e realidade. Partimos de considerações sobre o conceito de ficção para buscarmos alternativas que consideramos viáveis enquanto estratégias para pensarmos a produção de Marcelino Freire.

28 PELLEGRINI, 2007, p.153.

1.2 Outras propostas para se pensar o realismo contemporâneo

Ao nos depararmos com propostas de mudança em relação à postura realista enquanto capacidade de representação do real, considerando a evidência de uma crise da representação, voltamos ao problema da distinção entre ficção e realidade. Saer busca rastrear essa distinção ao tentar definir “O conceito de ficção”, afirmando

que não se escrevem ficções para eludir, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas sim para evidenciar o caráter complexo da situação, complexidade esta em que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento.²⁹

Por isso, o tratamento da ficção sobre um tema não se esgota em buscas de argumentos e deduções que podem ser consideradas como verossímeis ou possíveis na realidade, sendo provável um alcance de maior abrangência dado aos temas de que trata pela possibilidade inesgotável de combinações de elementos de diversos campos do conhecimento humano na produção da ficção literária.

Um desdobramento do problema da distinção entre ficção e realidade é proposto por Iser, que afirma que “a oposição entre realidade e ficção faz parte do repertório elementar do nosso 'saber tácito', e com esta expressão, cunhada pela sociologia do conhecimento, faz-se referência ao repertório de certezas que se mostra tão seguro a ponto de parecer evidente por si mesmo”.³⁰ Porém, se consideramos as imbricações que uma categoria realiza sobre a outra, sendo possível reconhecer características da realidade em textos ficcionais ou mesmo aspectos da ficção em elaborações que tomamos por parte da realidade, temos que relativizar estas relações buscando uma terceira via de interpretação que não parta de um estabelecimento de uma mera oposição entre um e outro³¹. Iser propõe a realização de tal tarefa partindo da adição de um elemento a essa relação de oposição. Estamos então diante de uma tríade composta pelos termos real, fictício e imaginário, que serão utilizados em sua caracterização substantiva e sempre em relações mútuas.

29 SAER, Juan José. O conceito de ficção. Tradução de: Luís Eduardo Wexell Machado. **Revista FronteiraZ**. São Paulo, n.8, Julho de 2012, p.2.

30 ISER, A. Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de: Johannes Krestchemer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996, p.13.

31 Essa busca por uma terceira via de interpretação da relação entre o real e o fictício também estará evidente nas formulações de Hal Foster, como veremos neste capítulo.

Precisamos constatar o sentido de cada um dos termos para o autor. Ao tratar do real, Iser se refere ao que

é compreendido como o mundo extratextual, que, enquanto faticidade, é prévio ao texto e que ordinariamente, constitui seus campos de referência. Estes podem ser sistemas de sentido, sistemas sociais e imagens do mundo, assim como podem ser, por exemplo, outros textos, em que se efetua uma organização específica, ou seja, uma interpretação da realidade.³²

Notemos que, pela definição de Iser, os campos de referência do real incluem as obras literárias, por serem um tipo de acesso a uma imagem do mundo exterior ao novo texto ficcional. O fictício não é definido aqui como simplesmente o “não-real”, termo que, segundo o autor, “antes esconde do que revela a sua peculiaridade”, mas “é compreendido como um ato intencional, a fim de que, acentuando o seu 'caráter de ato', nos afastemos de seu caráter, dificilmente, determinável, de ser”.³³ A definição de imaginário para o autor distancia-se de “conceitos como faculdade imaginativa, imaginação, fantasia, que trazem consigo uma ampla carga de tradição”, devendo ser compreendida “como uma designação comparativamente neutra e, daí, distinta das ideias tradicionais sobre ele” e estando presente na argumentação como categoria que possibilita “circunscrever as maneiras como ele se manifesta e opera” na sua relação com o fictício.³⁴ Assim, o imaginário não deve ser compreendido como uma manifestação difusa e secreta pertencente ao sujeito, no caso do texto ficcional, ao leitor, pois ele se constitui enquanto uma realização do próprio texto, na medida em que “na conversão da realidade da vida real repetido em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização; na conversão do imaginário que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização (*ein Realwerden*) do imaginário”.³⁵ Através dessa realização, o imaginário perde seus atributos subjetivos e difusos e relaciona-se com o real.

32 Iser, 1996, p.34.

33 Idem, ibidem, p.34.

34 Idem, ibidem, p.34. A apresentação inicial dos três conceitos se justifica aqui por uma questão didática. Buscaremos contribuir para uma melhor elaboração a respeito de cada um a partir das relações que se estabelecem entre eles.

35 Idem, ibidem, p.15. (grifo do tradutor)

Para Iser, as relações que se operam entre os elementos da tríade são estabelecidas por atos de fingir, e é sempre através desse fingimento simulado pelo escritor que percebemos o desligamento dos elementos da realidade presentes nos textos com o que considera o real. Surge, aí, a noção da realidade repetida³⁶ em contraposição com a realidade representada:

Se o texto ficcional se refere portanto à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim, o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (*Vorstellbarkeit*) do que é assim referido.³⁷

Os atos de fingir realizados pelo autor do texto literário vão ser a forma de ligação entre o real e o imaginário e atuarão na composição do que tomamos por fictício, a partir de transgressões de limites operadas na seleção de elementos do real, na combinação desses elementos e numa evidenciação do caráter fictício do texto. Nem sempre o escritor vai buscar a seleção dentre elementos do real, e isso não quer dizer que a opção pelo falso muda a relação do fictício com o imaginário. Saer aponta que

a ficção não é [...] uma reivindicação do falso. Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado – fontes falsas, atribuições falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários etc. -, o fazem não para confundir o leitor, mas para assinalar o caráter duplo da ficção que mistura, de uma forma inevitável, o empírico e o imaginário. [...] O paradoxo típico da ficção reside em que, se recorre ao falso, o faz para aumentar sua credibilidade.³⁸

Nesse sentido, a opção pela seleção de elementos deliberadamente falsos, isto é, elementos que não são subtraídos do real ou que falsificam esse real, pouco importa para a combinação que será realizada pelo escritor, sendo ainda que, para Iser, o falso nessa

36 A ideia da repetição será desenvolvida ao tratarmos do realismo traumático.

37 ISER, 1996, p.14. (grifo do tradutor)

38 SAER, 2012, p.3.

configuração estaria incluído nos “campos de referência”³⁹ do real, na medida em que o reconhecemos como falso (é parte da realidade).

O autor de um texto de ficção, ao selecionar elementos do real que vão compor uma narrativa, escolhe também o que deixar de fora. Ao leitor, a percepção dessa exclusão só é possível pela constatação do que está presente na obra, sendo que não existem regras para a seleção que o escritor empreende. Então, ao escolher determinado elemento da realidade e optar por desarticulá-lo de funções que exercem naturalmente no real, o escritor acaba desestruturando um aspecto da ordem desse real que terá que ser rearticulado com outros elementos que selecionou, ou seja, eles são deslocados dos campos de referência a que pertencem ordinariamente. Por isso, “os elementos de seus contextos que o texto integra não são em si fictícios, apenas a seleção é um ato de fingir, pelo qual os sistemas, como campos de referência, são delimitados entre si, pois suas fronteiras são transgredidas”.⁴⁰ É nesse sentido que a seleção aponta para uma irrealização do real, pois no texto ficcional os elementos escolhidos não ocuparão o mesmo lugar que ocupam nos campos de referência de que foram destacados. É claro que isso não ocorre no momento da seleção (apesar de ela já configurar uma transgressão), mas na forma da combinação que é produzida pelo escritor. Essa combinação é o que configura a organização dos elementos no texto ficcional e também se configura como uma transgressão de limites, ao ser um ato de fingir que promove “um aumento do potencial semântico [...] de modo a permitir uma constante oscilação face à relação forma e fundo, enfatizando-se ora uma, ora outra.”⁴¹

A evidenciação, no texto literário, do seu caráter fictício é outro ato de fingir que vai concorrer para a irrealização do real no fictício. Sendo reconhecida através de convenções próprias do sistema literário, composta, dentre outros elementos, de caracterizações de gêneros e de marcas textuais compartilhadas socialmente, “o sinal de ficção” não designa nem mais a ficção como tal, mas sim o “contrato” entre autor e leitor, cuja regulamentação comprova o texto não como discurso, mas como “discurso encenado”.⁴² O leitor, ao reconhecer o texto como fictício, sabe que deve desempenhar seu

39 O autor entende campo de referência tanto como mundo material quanto sistemas contextuais. Para Saer, por exemplo, a referência a outras obras literárias, além de ser um recurso intertextual, é também uma tentativa de filiação.

40 ISER, 1996, p.17.

41 Idem, ibidem, p.19.

42 Idem, ibidem, p.23.

papel nessa relação contratual, o que ele o faz ao distinguir o texto fictício do real e, ao mesmo tempo, lendo-o “como se” fosse parte do real. No mesmo sentido, Saer afirma que

a ficção não pede para ser crível enquanto verdade, e sim enquanto ficção. Esse desejo não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua existência, porque somente sendo aceita como tal é que se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, e sim um tratamento específico do mundo, inseparável da matéria de que trata.⁴³

Esse dilema não parece ser um impasse para o leitor moderno e contemporâneo⁴⁴, que não se assustará ao encontrar ruídos em relação a uma ideia tradicional de verossimilhança no real que é repetido nas obras literárias justamente por considerá-las fictícias. Assim, Iser considera que

se o mundo do texto se caracteriza pelo *como se*, isso significa que sempre algo diverso deve ser introduzido no mundo representado no texto, que ele próprio não é. Pois o elemento de comparação na expressão *como se* é um 'impossível' ou um 'irreal', a que se deve visar através do mundo representado.⁴⁵

Esse algo diverso não precisa ser um elemento irreconhecível no real, e geralmente não o é, podendo ser uma combinação diversa de elementos selecionados da realidade, que adquirem uma significação inédita pelo tratamento recebido. Assim, é o leitor quem vai atuar sobre essa irreabilidade, modificando-a a partir da sua postura consciente de ter considerado o texto fictício como se fosse realidade. “Ou seja, a representabilidade daquilo que é provocado pelo *como se* significa que nossas capacidades se põem a serviço desta irreabilidade, para, no processo de irrealização, transformá-la em realidade”.⁴⁶ É, então, na relação do leitor com o texto fictício que ocorrera a última transgressão do real, pois a postura da leitura de tal texto como se fosse parte do real pressupõe uma irrealização do

43 SAER, 2012, p.3.

44 Apesar de encontrarmos narrativas que desafiam, chegando a enganar o leitor, como é o caso de romances autobiográficos que exploram o fictício e chegam a ser tomados como “verdade”, ou obras como *Em liberdade*, de Silviano Santiago, que propõe ao leitor uma dúvida quanto à autoria (e que consegue iludir muitos leitores desavisados que acabam se tornando quixotes modernos ao cair na armadilha do autor).

45 ISER, 1996, p.27. (grifos do autor)

46 Idem, ibidem, p.29.

sujeito, que o toma como real somente para aceitar que ele é a representação de outra coisa que não o real: “sucede por uma última transgressão que o texto provoca no repertório de experiências dos receptores; pois a atividade de orientação provocada se aplica a um mundo irreal, cuja atualização tem por consequência uma irrealização temporária dos receptores”.⁴⁷

Esta última transgressão, ao requerer do sujeito/leitor uma suspensão temporária de sua identidade, pode direcioná-lo ao acesso de outras realidades, podendo chegar a posicioná-lo como parte da irrealização que opera. Portanto, é uma característica dessa transgressão do fictício um deslocamento do sujeito de seu lugar de leitor/receptor, podendo chegar ao limite de alcançar uma visão total que alcança tanto o fictício quanto o real através do imaginário. Esse deslocamento temporário do sujeito e a possibilidade de perceber outras realidades pode levá-lo a voltar a sua visão a si mesmo como parte dessa irrealização. Na concepção de Lacan⁴⁸, esse acesso do sujeito ao simbólico terá que passar por um processo de reconhecimento da alteridade a partir da percepção de si como observado (e não como observador) pelo mundo.

Essa duplicidade do leitor, que observa e precisa sentir-se observado para reconhecer o outro, é explorada na proposição do historiador da arte, Hal Foster, em *O retorno do real* (2014)⁴⁹. Pensando a contemporaneidade, o pesquisador constrói uma reflexão em torno dos rumos da arte, a partir do começo dos anos 90, baseando-se em duas abordagens. A primeira leva o cinismo consciente a um extremo, utilizando da imbecilidade, do autismo, para se posicionar contra um referente já considerado destruído, morto. A segunda posiciona-se contra o cinismo; ao artista se propõe uma ideia de engajamento que já não é possível existir da forma como existira, uma vez que este suposto intelectual engajado não seria capaz de reconhecer nem quem é o seu inimigo nesse momento histórico onde não existem mais grandes propostas ideológicas de mudança social; assim, o artista se aproxima da sociedade e de seus problemas imediatos, ao que é abjeto, ao mais imundo e ao repulsivo. Com excesso de cinismo ou partindo da

47 Idem, ibidem, p.31.

48 Cf. LACAN, Jacques. **O seminário**. livro XI. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

49 A primeira edição em língua inglesa é de 1996.

rejeição a eles, o artista acaba produzindo objetos que apresentam uma realidade na forma de trauma.

Assim Foster formula o conceito de realismo traumático a partir da necessidade, apontada por ele, de se pensar a arte contemporânea de pontos de vista que evidenciem simultaneamente suas características referenciais e de simulacro, conectadas e desconectadas da realidade, afetivas e de desafeto, críticas e complacentes⁵⁰. Para compreender esse aparente paradoxo, somos forçados a buscar uma terceira via de interpretação, e essa via é o que autor denomina realismo traumático.

Para desenvolver este conceito, Foster discute a posição de Jacques Lacan sobre o real. A questão da inacessibilidade do real é discutida por Diana Klinger da seguinte maneira:

Em *O real e seu duplo*, Rosset⁵¹ argumenta que a duplicação do real é a estrutura fundamental do discurso metafísico desde Platão aos nossos dias. Segundo esta estrutura, o real só pode ser admitido se considerado expressão de um outro real, este sim, inatingível e que desloca infinitamente o sentido. Assim, em Lacan, o real é garantido por um “significante” que “por sua natureza, só é símbolo de uma ausência”.⁵²

Segundo Foster, Lacan deteve-se sobre o real para defini-lo enquanto um evento de trauma, estabelecendo que este é um encontro não efetivado com o real. Por não se efetivar este encontro, o real não pode ser representado; só pode (e, para Foster, deve) ser repetido, ou seja, há uma impossibilidade de ligação direta com um referencial do real, impossibilidade de uma volta direta ao referente. Ao invés de representar algo, a repetição serve como uma ocultação ou proteção contra o real que também se torna traumática pela própria impossibilidade da representação. Mas, como essa repetição aponta para o real, ela rompe a ocultação da repetição. Foster destaca o local dessa ruptura para Lacan e Roland Barthes. Este considera o *punctum*, conceito que serve de base para entender o olhar sobre a imagem (literária ou fotográfica), e que localiza uma ruptura efetivada no mundo, ou na obra, capaz de causar uma consciência no espectador da sua impossibilidade de alcance do

50 FOSTER, Hal. **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX. Tradução de: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.125.

51 Clement Rosset, filósofo e escritor francês.

52 KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p.149.

sentido completo da imagem, restando a ele aceitá-la como trauma: “Como espectador, eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, noto, olho e penso”⁵³; Já Lacan, a ruptura está localizada no sujeito, entre a percepção e a consciência (*touché*), sendo o sujeito um resultado de uma ruptura com o real que lhe é imposta no momento em que ele se sente observado pela obra ao invés de atuar conscientemente sobre o que apreende dela.⁵⁴ Estamos diante de duas possibilidades paradoxais de ruptura com o real.

Para Foster, a dúvida sobre onde acontece essa ruptura já é uma marca do trauma, que ocorre mais pelas técnicas empregadas na composição do que pelos assuntos ou temas chocantes que não são representados, e sim repetidos. Baseando-se numa afirmação de Andy Warhol sobre o fato da repetição de imagens horrendas⁵⁵ alcançar um esvaziamento do seu sentido chocante, ele afirma que

essa é, manifestantemente, uma das funções da repetição, ao menos como foi entendida por Freud: repetir um acontecimento traumático (em ações, sonhos, imagens) para integrá-lo a uma economia psíquica, uma ordem simbólica.⁵⁶

As técnicas de composição podem reforçar a ideia do encontro perdido com o real, tornando a repetição algo que acontece como se fosse por acaso e auxiliando o estabelecimento do choque sobre o real.

No artigo “Uma sociedade do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira”, Lucia Helena pensa sobre o olhar tanto na prática artística quanto teórica, o que é uma posição que Foster aponta como característica da contemporaneidade:

Não basta narrar conteúdos, informar sobre as síndromes da prisão e da luta política, nem purgar a má consciência. Não basta descrever o cenho odioso dos torturados, no campo da literatura, se isso não vier acompanhado de uma consciência crítica permanente das formas do narrar e da reflexão artística como propiciadora de uma ampliação do

53 BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 42.

54 Cf. LACAN, 2008.

55 Foster apresenta como indicações as imagens repetidas nas seguintes obras de Warhol: “Carro branco em chamas III” e “Desastre de ambulância”, ambas de 1963.

56 FOSTER, 2014, p.127.

potencial não só de conhecimento, mas de criação que transcenda o mero relato, sem vetar a ficção e sua carga transformadora e formadora.⁵⁷

Assim, existe inicialmente um choque do real - projetado pela repetição do que é impossível de ser representado – que produz, através da técnica, um trauma (uma obra) que vai romper a ocultação causada pela repetição e permitir que o real se torne visível (e não representado). Nessa visibilidade alcançada formam-se imagens paradoxais carregadas e vazias de sentimentos simultaneamente; sujeitos que não estão nem integrados na repetição (compostos na contemplação), nem distantes dela (separados das intensidades do signo); sujeitos que se preparam para perceber desastres que já ocorreram. Assim, conclui o autor: “portanto, de alguma maneira, várias coisas contraditórias ocorrem ao mesmo tempo nessas repetições: uma evasão do significado traumático e uma abertura para ele, uma defesa e um afeto traumático e sua produção”.⁵⁸

Beatriz Jaguaribe utiliza parte das formulações de Hal Foster sobre a aproximação entre a arte contemporânea e a realidade chocante para pensar sobre a estética do choque e a emergência do trauma. Ela considera o choque do real

como sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. Busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o espectador-leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do “choque” decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. São ocorrências cotidianas da vivência metropolitana, tais como violações, assassinatos, assaltos, lutas, contatos eróticos, que provocam forte ressonância emotiva.⁵⁹

A primeira diferença que notamos está na escolha da palavra “choque”. Foster estabelece uma diferença entre choque e trauma: o choque é um discurso que se desenvolve a partir de acidentes na sociedade de produção industrial e o trauma é um discurso no qual o choque é repensado através de efetividade psíquica e fantasia

57 HELENA, Lucia. Uma sociedade do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira. In: DALCASTAGNÈ, Regina. (org.) **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte, 2008. p.14 et seq.

58 FOSTER, 2004, p.127.

59 JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p.100.

imaginária.⁶⁰ A noção de choque de Jaguaribe atravessa a de trauma em Foster, mesmo que, para ele, a evocação do trauma não esteja baseada numa representação, dada a impossibilidade de se representar o real, e mesmo que o objetivo final de tal composição traumática não seja o efeito catártico, visto que a repetição também é criadora do trauma e pode até alcançar a dissolução de qualquer ordem simbólica ou anteparo-imagem⁶¹ para o leitor. Para Jaguaribe, lidar com o “choque do real é provocar espanto, atizar a denúncia social, ou aguçar o sentimento crítico”⁶². Sem problematizar uma possível função social da arte ligada a noções de valores humanos ou ideologias, ela reconhece que esse choque ao “desestabilizar a neutralidade do espectador/leitor” não acarreta, “necessariamente, um agenciamento político”, mas se posiciona sobre o real como algo possível de ser representado e ligado a uma “autenticidade do real”⁶³. Enquanto que, para Foster, na repetição do trauma, a técnica de composição estética ocupa um lugar de evidência, para ela os temas parecem ser mais importantes:

A noção de “choque do real” exposta neste ensaio está intimamente ligada à ideia de “efeito do real”. Mas, enquanto o “efeito do real” busca, por meio do detalhe de ambientação, do fluxo de consciência ou de quaisquer outros meios narrativos, reforçar a tangibilidade de um mundo plausível, o “choque do real” visa produzir intensidade e descarga catártica. Refere-se a certas narrativas e imagens que desprendem uma carga emotiva intensa, dramática e mobilizadora que, entretanto, não dinamitam a noção da realidade em si. O elemento do “choque” reside na natureza do evento que é retratado e no uso convincente do “efeito do real” que abaliza a autenticidade da situação-limite.⁶⁴

Apesar dessa diferença na concepção do choque para Jaguaribe e Foster (a preferência de Jaguaribe pela relação do choque com os temas, mais do que com as técnicas), o historiador norte-americano também não menospreza a importância dos temas

60 FOSTER, op. cit., p.126. Além disso, o autor afirma que “o choque pode existir no mundo, mas o trauma se desenvolve unicamente no sujeito.” p.130.

61 Esse conceito será apresentado a seguir; propõe a sobreposição de duas concepções sobre o olhar, sendo uma controlada pelo sujeito e a outra imposta sobre ele.

62 JAGUARIBE, op. cit., p.101.

63 JAGUARIBE, 2007, p.101.

64 Idem, ibidem, p.103. Esse “efeito do real” parece remeter às noções de *punctum* e *touché* apreciadas por Foster.

das obras artísticas e das decorrências das escolhas temáticas para suas reflexões sobre o trauma.⁶⁵

Foster continua sua argumentação apresentando concepções lacanianas sobre o real que diferenciam os conceitos de *Wiederholung* e *Wiederkehr*. *Wiederholung* consiste na repetição do que é reprimido como sintoma do trauma ou significante, ou seja, a repetição do que se baseia numa possibilidade de representação do real. *Wiederkehr* é o retorno de um encontro traumático com o real, resistente ao simbólico e distante da possibilidade de representação do real. Neste caso, “repetir não é reproduzir”⁶⁶ e o real acaba retornando violentamente ao simbólico com o objetivo de causar um desconforto em quem percebe a repetição, pois ela não pode ser assimilada enquanto representação. Para Slavoj Žižek, a tarefa que se apresenta ao sujeito é conseguir “discernir, naquilo que percebemos como ficção, o núcleo duro do Real que só temos condições de suportar se o transformamos em ficção”.⁶⁷ Partindo da ideia de que a vida contemporânea está cada vez mais relacionada ao virtual e a experiências artificiais, o sujeito acaba demandando algum tipo de retorno a alguma “realidade real”. Porém, “o Real que retorna tem o *status* de outro semblante: *exatamente por ser real, ou seja, em razão de seu caráter traumático e excessivo, não somos capazes de integrá-lo na nossa realidade (no que sentimos como tal), e portanto somos forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico*”.⁶⁸ Por esse motivo, é preciso uma mediação que proteja o sujeito desse pesadelo que seria um encontro efetivo com o real, o que Lacan vai propor ao estabelecer a noção de anteparo-imagem.

Na leitura empreendida por Hal Foster, Lacan distingue entre o ver e o olhar⁶⁹ posicionando o primeiro no sujeito e o segundo, como o faz Merleau-Ponty, no mundo. Assim, o olhar não depende do sujeito e chega a ser uma ameaça a ele, algo que o questiona e o coloca na posição de “observado”. Para realizar tal operação teórica, Lacan

65 Como veremos a seguir, ao tratarmos da arte abjeta.

66 FOSTER, 2014, p. 128.

67 ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003, p.34.

68 Idem, ibidem, p.33. (grifos do autor)

69 A importância desta distinção é muito cara para a nossa reflexão. No francês, Lacan utiliza as palavras *voir* e *œil* (ver e olho) para o que estabelecemos como *ver*, e *regard* (fitar, considerar) para *olhar*. A palavra *regard* carrega o sentido de um olhar fixo, obstinado. Foster vai traduzir os termos, respectivamente como *look* (olhar) e *gaze* (olhar fixo, contemplação). A tradução de Célia Euvado, considerando os termos em francês, usa a palavra olhar para se referir a *regard* /*gaze*, ou seja, será a consideração do olhar localizado no mundo e não no sujeito.

desafia tanto o privilégio do sujeito sobre a autoconsciência da sua “visão” quanto à possibilidade de o sujeito dominar o seu ver sobre a representação (olhar que se apropria dessa representação). Ele privilegia esse novo olhar sobrepondo duas concepções sobre ele: na primeira, o ver parte do sujeito e tem como oposição um objeto representado (assim, entre sujeito e objeto se forma uma imagem que o sujeito considera sua); na segunda, o olhar parte do objeto e tem como oposição o sujeito (de maneira que entre os dois se posiciona um anteparo, uma tela, que é o local de mediação entre objeto e sujeito e até de proteção do sujeito contra esse objeto, o real). As sobreposições dessas duas concepções, sobre o ver do sujeito e o olhar objeto, estabelecem novas categorias - olhar, anteparo-imagem e sujeito da representação - que fixam o sujeito em uma dupla posição: tanto como um observador que percebe uma representação, por ter acesso ao simbólico, quanto como um observador a quem é possível contemplar o objeto e a si mesmo a partir do ponto de vista do próprio objeto. Dessa forma,

Lacan desafia o antigo privilégio do sujeito na visão e na autoconsciência (o 'vejo-me ver-me' que fundamenta o sujeito fenomenológico), bem como o antigo domínio do sujeito na representação ('Esse *me pertencem* das representações que evoca a propriedade', que confere poder ao sujeito cartesiano).⁷⁰

Assim, o olhar, que ameaça o sujeito ao posicioná-lo como observado, torna-se também algo que confirma sua identificação com o real a partir da alteridade, assim como a paranoia, fundada numa subjetividade obsessiva, pode funcionar como uma forma da consciência manter a polaridade entre o eu e o outro.

Baseando-se nessa nova concepção sobre o olhar, Foster sugere uma impossibilidade de se criar uma ilusão sobre o real, pois “o real não pode ser representado; de fato, ele é definido desse modo, como a negativa do simbólico, um encontro faltoso, um objeto perdido (o pedacinho do sujeito perdido para o sujeito, o objeto *a*)”.⁷¹

Merleau-Ponty, problematizando a noção cartesiana da visão, também vai chegar a uma conclusão que aponta a impossibilidade de representação do real, partindo do questionamento da ligação entre as imagens e as coisas a que se referem:

70 FOSTER, 2014, p.132. (grifo do autor)

71 Idem, ibidem, p.136. (grifo do autor)

Não há mais poder dos ícones. Por mais vivamente que 'nos represente' as florestas, as cidades, os homens, as batalhas, as tempestades, a gravura em talho-doce não se lhes assemelha: é apenas um pouco de tinta disposta aqui e ali sobre o papel. No máximo ele retém das coisas sua figura, uma figura achatada num único plano, deformada e que *deve* ser deformada – o quadrado em losango, o círculo em oval – *para* representar o objeto. Ele só é a 'imagem' desse objeto com a condição de 'não se assemelhar a ele'. Se não é por semelhança, como então ele age? Ele 'excita nosso pensamento' a 'conceber', como fazem os signos e as palavras 'que não se assemelham de maneira alguma às coisas que significam'.⁷²

Podemos concluir que o que se “vê” através da literatura, então, é visto “através dela”,⁷³ das imagens que o escritor seleciona e combina pelo uso das palavras que já supõem distorções emuladas pela seleção e combinação dos elementos do texto que o escritor opera. Sem essas distorções, o texto, enquanto um anteparo-imagem organizado e disposto ao acesso do leitor, impossibilitaria o acesso ao real por não se referir a “reserva cultural” que nos possibilita, como humanos, manipular e mediar o olhar.⁷⁴

A impossibilidade de se estabelecer uma negociação que torne o real representável é uma característica da arte contemporânea, que ataca a representação não somente para romper com ela enquanto imagem, mas para sugerir que ela já estabelece um rompimento com o real enquanto possibilidade de mediação: o trauma só pode ser repetido. Assim, Foster propõe o termo ilusionismo traumático,⁷⁵ visto que as tentativas de produção de ilusões sobre o real acabam tornando-as um efeito do trauma, ora por se dedicarem a uma representação da realidade aparente como um signo codificado ou como uma superfície fluida que desrealiza o real com efeitos de simulacro, criando grandes profundidades e distâncias que o observador não pode dominar e que o tornam parte desse simulacro, ora por convergirem no sujeito mais do que dele se estenderem, protegendo-o do real traumático e, assim, falhando ao não nos lembrar dele.

72 DESCARTES, *Dioptrique*, Discurso VII, edição Adam et Tannery, VI, p.165. apud MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Trad. Paulo Never e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.25. (grifos do autor)

73 MERLEAU-PONTY, 2004, p.37.

74 FOSTER, 2014, p.134 et seq.

75 Idem, ibidem, p.138.

O retorno do real apresenta-se, então, como uma mudança na concepção (e na prática) da arte contemporânea sobre a realidade enquanto um efeito de representação para a realidade enquanto trauma. Ao sujeito, que inicialmente estava capturado pelo ver (pelo olho) e depois invadido pelo olhar, diluído na sua oposição entre eu e outro, é imposta uma obliteração do olhar que o ataca ao apresentar o real sem o anteparo-imagem como possibilidade de proteção ou mediação, sem uma cena que organize o objeto para ele. Assim, a arte provoca o trauma do sujeito que, tendo perdido seu objeto, só pode lançar-se à ferida deixada por ele.

Nesse mundo, onde o eu e o outro entram em colapso, onde a impossibilidade de uma representação da realidade se apresenta, surge a possibilidade da transgressão do anteparo e de qualquer ordem simbólica: a arte abjeta. Foster levanta a definição de Kristeva sobre o abjeto - “aquilo que eu devo me livrar *para me tornar um eu*”⁷⁶ - lembrando que o abjeto é tão estranho quanto íntimo ao sujeito. Sendo um estado de crise, a abjeção é um termo que comporta ambiguidades; uma categoria na qual o significado entra em colapso e que, portanto, se torna um atrativo para artistas que querem perturbar as disposições do sujeito e da sociedade. Se, por um lado, a operação para o abjeto é expelir, separar, por outro lado, ser abjeto é ser repulsivo, ser sujeito o suficiente somente para sentir essa situação do sujeito em risco. Dessa forma, a transgressão se torna uma estratégia que não se situa fora da ordem simbólica, mas que expõe a fragilidade dessa ordem, sua crise, para registrar seus pontos de colapso e propor novas possibilidades advindas de própria crise de representação.⁷⁷

Foster aponta algumas dessas possibilidades dos artifícios da abjeção baseando-se numa sobreposição que opera sobre as opiniões que Breton e Bataille tinham um sobre o outro: agir de forma suja com o desejo secreto de ser espancado ou punido (Breton); fixar-se na perversão ou chafurdar em fezes com a fé secreta de que o mais perverso se torne o mais sagrado e o mais perverso o mais potente (Bataille). A crítica ordinária da ideologia já não tem lugar na arte contemporânea por não desconstruir leituras textuais e formas de representação tradicionais. Neste sentido, levanta-se também um posicionamento *kynical*⁷⁸

76 Idem, *ibidem*, p.146. (grifo do autor)

77 FOSTER, 2014, p.148.

78 Outros autores, como Diana Klinger e Luciene Azevedo, utilizam o termo *kúnico*. Mantemos o termo em inglês nesse momento porque estamos nos referindo a uma passagem da tradução de Célia Euvado.

ou seja, um posicionamento onde a degradação é levada ao ponto da acusação social, assumindo uma postura irônica e sarcástica sobre uma suposta cultura dominante para elevá-la ao ridículo e expor interesses egoístas e violentos sobre o poder, frente a um posicionamento cínico: aceitação da degradação pela proteção ou ganho que ela oferece.⁷⁹

Luciene Azevedo desenvolve essa consideração sobre o cinismo, mostrando que o termo kúnico estabelece uma relação mais performática em relação à crítica que tenta operar:

O cinismo é um conceito cindido. De um lado, o cínico oportunista, que muitos identificaram como o tipo dominante na década de 90, representa a postura conformista que luta para compatibilizar “os princípios e a prática que os contradiz”. De outro, o cínico, digamos de combate, que quer desestabilizar a postura conservadora, agir a contrapelo dos valores estabelecidos, o kúnico. Todo cínico aposta na repressão de sua face kúnica. Enquanto que para vencer a vontade de conservação de si cínica, o kúnico precisa encarnar teatralmente a desfaçatez, espetacularizando performaticamente uma atitude meta-cínica.⁸⁰

Neste sentido, a estratégia do kúnico acaba sendo considerada menos questionadora de uma realidade opressora, por não partir de uma reivindicação que está subentendida no posicionamento do cínico. Na literatura, mais do que nas artes plásticas, podemos evidenciar a escolha e combinação dessas posturas pelo escritor, pois, como afirma Merleau-Ponty, “o pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação” e “ao escritor, ao filósofo, pede-se conselho ou opinião, não se admite que mantenham o mundo em suspenso, quer-se que tomem posição – eles não podem declinar as responsabilidades do homem que fala”.⁸¹ Ao leitor se propõe a tarefa de deduzir a quem atribuir essas responsabilidades nas diversas vozes que compõem as narrativas ficcionais, na dúvida entre autor e narrador.

O artista contemporâneo explora essas novas possibilidades que trazem mudanças qualitativas sobre suas produções. Explorando a violência de que o trauma está carregado, ele busca expor as feridas de uma sociedade que está em colapso a partir de uma

79 Idem, ibidem, p.150.

80 AZEVEDO, Luciene. **Estratégias para enfrentar o presente** – a performance, o segredo e a memória. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004, p.41.

81 MERLEAU-PONTY, 2004, p.15.

abordagem niilista da alteridade⁸²; explora artifícios que sugiram um excesso de emoção e uma ausência dela simultaneamente; reconhecendo a impossibilidade de representação, de visões convencionalistas da realidade e a crise da ordem simbólica, ele quer “possuir a coisa real”.⁸³ Dada a impossibilidade de fixação de um sujeito de trauma, ele recorre ao cadáver, o extremo do abjeto, do não-sujeito. O cadáver é a última testemunha desse trauma e da necessidade de se opor ao poder opressor.

No contexto dos estudos da literatura brasileira contemporânea, Karl Erik Schollhammer se detém sobre o escritor Rubem Fonseca, em “O caso Fonseca: a procura do real”, para traçar as mudanças ocorridas na prosa das últimas décadas e estabelecer diferenças entre os tipos de realismos que convergem no realismo traumático contemporâneo. Segundo este pesquisador, ainda era possível reconhecer na prosa das décadas de 1960 e 1970 novas abordagens sobre o real:

A literatura das últimas décadas vem desenhando uma nova imagem da realidade urbana – e da cidade enquanto espaço simbólico e sociocultural, tentando superar as limitações de um realismo – ou memorialista ou documentário – que, embora acompanhando as mudanças socioculturais, já não conseguia refletir a cidade como condição radicalmente nova para a experiência histórica. [...] Aqui a cidade já não representava um universo regido pela justiça e pela racionalidade, mas uma realidade dividida na qual a cisão simbólica, que antes se registrava entre “campo” e “cidade”, se percebia entre a “cidade oficial” e a “cidade marginal”.⁸⁴

O autor reflete sobre as limitações que as novas estruturas de sentimentos impõem a um realismo tradicional que “já não oferece uma representação de realidade capaz de despertar as emoções do leitor”⁸⁵.

Significa que o realismo com sua linguagem representativa convencional não reflete a realidade vivida nem consegue provocar – por via da identificação com a ficção – um efeito afetivo e sensual à altura das paixões e emoções contemporâneas. [...] Embora dirigido ainda ao mundo histórico e procurando manter a fidelidade imitativa, o *realismo* deixou

82 FOSTER, 2014, p.156.

83 Idem, ibidem, p.155.

84 SCHOLLHAMMER, Karl Erik. O caso Fonseca - a procura do real. In: CASTRO ROCHA, J.C. (ORG.) E ARAÚJO, V. L. (COL.) **Nenhum País Existe**: Pequena Enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks/UniverCidade e Eduerj, 2003. p.730 et seq.

85 SCHOLLHAMMER, 2003, p.732.

de extrair do tema social um conteúdo de valor humano na ausência de uma linguagem literária que expressasse sua experiência viva. Diante desta impotência, uma opção para o autor contemporâneo é escolher temas e objetos ligados aos temas excluídos e proibidos em nossa cultura – não só o sexo, que hoje já não recebe o mesmo estigma cultural, mas a miséria, a violência e a morte. [...] Quando a literatura – em procura de inovação expressiva – se depara com os limites da representação, chega a expressar, na derrota da transgressão, a própria proibição na sua forma mais concreta. Desta forma a batalha se dá dentro da linguagem, num embalo entre a literatura subversiva e os discursos afirmativos cujo papel principal é definir o que merece ser considerado “real” ou não.⁸⁶

A dificuldade em se definir o que é real ou não, segundo Foster, também é um aspecto que aproxima a arte contemporânea ao trauma. A questão que se coloca a esse novo realismo é a busca por uma nova referencialidade para a linguagem artística; uma referencialidade que se sabe incapaz de representar o real, dada a própria dificuldade em se decidir sobre o que esse real significa.

Como já salientado anteriormente, trauma (do grego *traûma*: *ferida*) é um conceito que tem relação com repetição, pois a sua existência depende de um evento anterior e o seu tratamento depende de uma ressignificação psíquica construída a partir da repetição do evento traumático. Mas, na arte, o que está em jogo não é o tratamento do trauma, e sim uma fixação obsessiva e melancólica sobre o objeto, o que pode até esvaziá-lo de sentido em vez de propor novas significações. Dessa forma, a repetição não somente reproduz o trauma, mas também o cria pela própria forma como é construída esteticamente na arte e na literatura.

Sobre a literatura de Rubem Fonseca, Karl Erik Schollhammer chega a conclusões que servem de exemplo para essa nova necessidade ante a impossibilidade de representação artística nos moldes do realismo histórico:

Sugerimos assim, à guisa de uma conclusão, que a opção temática pela violência na prosa de Fonseca deve ser entendida como reflexo de uma procura expressiva visando à inovação das linguagens literárias da tradição. Enquanto o realismo histórico procurava a “ilusão da realidade” através do mimetismo discreto e distanciado da linguagem convencionalmente comum [...] o *neo-realismo* de Fonseca está na

86 Idem, ibidem, p.732 et seq. (grifo do autor)

concretude sensual da sua linguagem que parece conter a vivência direta do fato – um “afeto do real” - em que a representação da violência se converte na violência da representação.⁸⁷

A constatação da presença marcante de diversos tipos de violência que podemos relacionar à experiência contemporânea dos grandes centros urbanos em narrativas contemporâneas nos leva a crer que estes textos, ao invés de buscarem uma explicação para essa configuração social ou tentarem teorizar, numa perspectiva etnográfica e mais próxima do realismo literário do séc. XIX, sobre as tipologias e configurações sociais da realidade contemporânea, direcionam as marcas dessa violência a um tipo de exotismo que é um problema característico da nossa realidade.⁸⁸ José Leonardo Tonus, em seu artigo “Olhando a alteridade: o efeito-exótico em Milton Hatoum”, detém-se sobre o romance *Relato de um certo oriente* para apresentar o que ele chama de “efeito-exótico às avessas”, o que pode ter alguma relação com a ideia do trauma extraído do real.

O exótico não desapareceu com a modernidade literária. Ele continua, pelo contrário, a ser um dos procedimentos narrativos mais empregados por escritores contemporâneos, e um dos mais apreciados pelo público em geral. A grande receptibilidade dos relatos de viagens, dos textos exotéricos, dos romances documentais de cunho etnográfico, das narrativas explorando “pitorescamente” a violência e a miséria dos centros urbanos subdesenvolvidos e de toda literatura “de” e “sobre” a imigração confirma esta tendência.⁸⁹

Baseado na ideia de que o exótico é uma ideia direcionada à diferença do outro, surge uma problematização sobre até que ponto pode-se associar a ideia da consideração da violência e a miséria dos centros urbanos subdesenvolvidos à questão do trauma, uma vez que o leitor tem um acesso ao real a partir da sua relação com o anteparo-imagem que a obra literária apresenta a ele. Esse “ver o outro” que o leitor experimenta em contrapartida com a experiência do olhar do outro nos centros urbanos muitas vezes leva a constatação de experiências próprias da abjeção desse universo ficcional violento da obra, evidenciando o trauma.

87 SCHOLLHAMMER, 2003, p.736 et seq. (grifo do autor)

88 Retornaremos à questão do exotismo durante a análise das narrativas.

89 TONUS, José Leonardo. Olhando a alteridade: o efeito-exótico em Milton Hatoum In: DALCASTAGNÉ, Regina. (org.) **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte, 2008. p.21 et seq.

As formulações sobre o realismo traumático e sua relação com uma arte abjeta apresentam possibilidades à crítica literária contemporânea que volta sua atenção a uma presença de temas relacionados à violência na produção literária. Essa violência, seja física ou psíquica, se apresenta como elemento essencial das relações humanas nas sociedades contemporâneas, estando diretamente relacionada às relações de poder tanto em níveis institucionais (do Estado ou das corporações capitalistas contra o indivíduo) quanto interpessoais. Dessa forma, notamos que essa presença da violência na literatura contemporânea geralmente está associada às vozes de sujeitos que estão submetidos às diversas manifestações do poder, ocupando posições desprivilegiadas. No caso de Marcelino Freire, vamos perceber o quanto suas narrativas, evidenciando o uso da primeira pessoa, lidam com sujeitos a partir de uma emulação/simulação de suas próprias vozes, causando efeitos muito diversos de abordagens que trataram de categorias ou grupos sociais de um ponto de vista externo ou mesmo aparentemente ou falsamente imparcial. É nesse sentido que Ângela Maria Dias estabelece um diálogo muito próximo com as reflexões de Hal Foster, no texto “Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana”:

A estreita relação que a literatura brasileira contemporânea tem mantido com a vida urbana vem configurando uma recorrente perplexidade diante da experiência histórica, ficcionalizada como absurda e inverossímil. Para além da crueldade da convivência nas metrópoles ocupadas pelo presente perpétuo das imagens e pelo cortejo dos males da desigualdade social, o real transparece como trauma.⁹⁰

Citando exemplos de escritores contemporâneos como Rubem Fonseca e Sérgio Sant'Anna, ela reconhece algumas características presentes nas narrativas contemporâneas como “a dramatização do princípio da crueldade como perspectiva existencial e diretriz de organização formal”⁹¹. Assim, as possibilidades de configuração do texto literário e da combinação dos elementos selecionados pelo escritor são influenciadas pela escolha temática, tendo uma decorrência nas técnicas de composição.

90 DIAS, Ângela Maria. Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana In: DALCASTAGNÈ, Regina. (org.) **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2008. p.30.

91 DIAS, 2008, p.35.

A tendência de narrativas contemporâneas de partirem do ponto de vista do *outro* está associada também à possibilidade e viabilidade da crítica contemporânea de se deter sobre tais obras, como aponta Regina Dalcastagnè:

em primeiro lugar, é claro, há o enfoque sobre a produção contemporânea, o que já impõe alguns questionamentos e mesmo certos limites – um deles, a proximidade em relação ao objeto, que talvez dificulte a percepção de algumas nuances, mas por outro lado, também pode garantir um entendimento mais apurado dos diálogos da obra com o seu momento histórico.⁹²

Além dessa notada “proximidade em relação ao objeto”, também passará a constituir esse universo literário contemporâneo as narrativas produzidas efetivamente pelos grupos sociais que sempre estiveram à margem da produção literária. Como exemplo disso, citaremos a configuração do que Eduardo de Assis Duarte considera a literatura afro-brasileira e que, de certa maneira, estará relacionada com certa faceta da escrita de Marcelino Freire, em especial, na construção do livro *Contos Negreiros*. Em “Literatura afro-brasileira: um conceito em construção”, o autor apresenta critérios que, articulados, definem a expressão dessa literatura. Para ele, a própria formulação da pergunta “existe literatura afro-brasileira?” é do tipo quer não quer ouvir resposta, estando vinculada ao tipo de afirmação desqualificante a que Kabengele Munanga se refere ao citar frase de Elie Wiesel, que afirma que “o carrasco mata sempre duas vezes, a segunda pelo silêncio” com o objetivo de “ilustrar e caracterizar as mentiras, inverdades, coisas não ditas e silenciadas em torno da raça e do racismo na sociedade brasileira”.⁹³ Citando Octavio Ianni, Duarte reitera a existência dessa literatura, que “é um imaginário que se articula aqui e ali, conforme o diálogo de autores, obras, temas e invenções literárias”.⁹⁴ Um movimento rumo a um sistema significativo próprio. Assim, o autor apresenta os critérios, a saber, temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público-leitor, afirmando que esses são os

92 DALCASTAGNÈ, Regina. (org.) **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2008. p.8.

93 MUNANGA, KABENGELE. Prefácio. In: MOORE, Carlos. **Racismo e Sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p.15.

94 IANNI, Octavio. Literatura e consciência. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. Edição Comemorativa do Centenário da Abolição da Escravatura, no. 28. São Paulo: USP, 1988. apud DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 31, p. 11-23, janeiro-junho de 2008, p.11.

pontos que tornam possíveis apreender uma distinção diante da literatura brasileira, e, portanto, sustentam a reivindicação de sua existência.

A existência isolada de cada um dos critérios não é suficiente para garantir a especificidade de um texto literário como afro-brasileiro. Duarte insiste na afirmação de sua existência e na sua multiplicidade e diversidade, indicando uma extensão temporal, que remete ao século XVIII, e geográfica, presente tanto em grandes centros urbanos quanto fora deles.⁹⁵

A temática é obviamente algo que pertença ao universo simbólico da população negra, mas não pode servir como camisa de força, o que levaria a um empobrecimento das possibilidades narrativas. A experiência da diáspora, a escravidão, o racismo e a violência são temáticas constantes, que, relacionadas aos outros critérios, podem definir a expressão literária afro-brasileira.

Sobre a autoria, Duarte já aponta para o risco de uma censura prévia quanto à definição baseada em critérios étnico-raciais. Vale citar um poema de Cuti:

Um fato

há poetas negros
cujas palavras
tão alvas
na página se confundem
com o fundo.⁹⁶

Para Duarte, é tão possível encontrar autores negros que não se enquadram na classificação de autores de literatura afro-brasileira, quanto o contrário, portanto ela não deve ser reduzida a critérios fenotípicos, mas relacionada a uma postura e a uma “constante discursiva integrada à materialidade da construção literária”.⁹⁷

O ponto de vista é talvez mais eficiente que a questão da autoria como critério de enquadramento de um autor na literatura afro-brasileira, pois é essa mudança de perspectiva presente nas narrativas que desencadeia a problematização sobre a possibilidade de expressão antes inalcançável.

95 DUARTE, 2008, p.12.

96 CUTI, Luiz Silva. *Sanga*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2002, p.75.

97 DUARTE, 2008, p.15.

O ponto de vista adotado configura-se em indicador preciso não apenas da visão de mundo autoral, mas também do universo axiológico vigente no texto, ou seja, do conjunto de valores morais e ideológicos que fundamentam as opções até mesmo vocabulares presentes na representação.⁹⁸

É preciso que o autor assuma o ponto de vista claramente. A série *Cadernos Negros* é o exemplo desse tipo de postura, sendo espaço para publicação de autores que compartilham esse ponto de vista.

A linguagem é um critério que apresenta vantagens para a expressão afro-brasileira devido à riqueza de opções que a afro-brasilidade apresenta “já a partir de uma discursividade que ressalta ritmos, entonações, opções vocabulares e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de ressignificação que contraria sentidos hegemônicos na língua”.⁹⁹ Para os escritores é um critério essencial, pois é o que define o texto como literário, evitando uma expressão que se vincule excessivamente à militância social, e sendo o que permitirá que o texto sobreviva ao exame do tempo.

Sobre a questão do público-leitor, existe a preocupação da formação de tal público e a preocupação do escritor em cumprir um “papel de porta-voz de uma determinada coletividade”.¹⁰⁰ Além disso, há uma necessidade de mudança de mentalidade sobre a própria possibilidade de se tornar um leitor, já que no Brasil a leitura sempre esteve associada a uma elite dominante. Assim, existem estratégias que levam a literatura até o seu público, através de saraus literários, encenações, de rodas de poesia e de rap etc.

Duarte conclui constatando “a existência da literatura afro-brasileira em sua plenitude”¹⁰¹ afirmando que ela se encontra dentro e fora da literatura brasileira. Dentro por compartilhar de formas de expressão, gêneros e, é claro, da mesma língua. Fora, porque não compartilha a missão romântica de instituir o advento do espírito nacional. É uma literatura que constrói uma expressão própria ao mesmo tempo em que desvela e problematiza “uma trajetória progressiva e linear da historiografia literária canônica”.¹⁰²

98 Idem, ibidem, p.16.

99 Idem, ibidem, p.18.

100 Idem, ibidem, p.20.

101 Idem, ibidem, p.21.

102 DUARTE, 2008, p.22.

Considerando os critérios estabelecidos por Duarte, podemos argumentar a respeito da filiação de escritores que não são negros no que ele estabelece como literatura afro-brasileira, numa postura problematizadora quanto a definições de essencialismos para a definição de determinada filiação literária. O que pode, inclusive, ser aplicado a Marcelino Freire¹⁰³. Na articulação dos critérios estabelecidos para permitir essa filiação (temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público-leitor) percebe-se que a existência da literatura afro-brasileira, principalmente enquanto um sistema literário à parte da literatura brasileira, pressupõe um voltar-se sobre si mesmo. Essa estratégia tem decorrência no que podemos considerar uma escrita de si, o que Diana Klinger considera ser uma característica evidente da contemporaneidade:

Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, talk shows e reality shows; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais, a exercícios de “ego-história”, ao uso dos testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social, e à narração auto-referente nas discussões teóricas e epistemológicas.¹⁰⁴

Essas características dos relatos contemporâneos vão ser perceptíveis na literatura e, no caso de Marcelino Freire, vão se constituir como uma estratégia de escrita que o autor vai utilizar exaustivamente com o recurso da primeira pessoa nas suas narrativas, porém sem a condição de explorar sua biografia (ao menos, explicitamente). Assim, nessas narrativas, lidamos com um tipo de escrita de si realizada por um outro. Se, no caso dos testemunhos autobiográficos, há quem argumente sobre a irrelevância de um valor literário, na medida em que o mais importante são as informações da experiência pessoal, no caso dele, essa simulação de vozes narrativas apresenta-se de maneira diversa, pois estamos diante de textos ficcionais nos quais percebemos claramente um tratamento estético da linguagem, ao mesmo tempo que reconhecemos as características da escrita de si. Isso se apresenta de forma muito clara nessa abordagem de Marcelino Freire sobre a voz de outro, mas Klinger também desenvolve um argumento que considera a própria

103 Trataremos disso ao examinarmos a obra *Contos Negreiros*.

104 KLINGER, 2007, p.23.

“autoficção como uma forma de performance”.¹⁰⁵ Discutindo a questão apontada por Foster a respeito do “retorno do autor”, ela constata que

Para Lacan, o real (um evento traumático) seria aquilo não simbolizável, uma falta, uma ausência. Assim, na hipótese de Foster, através do discurso do trauma, a arte e a teoria contemporâneas continuam a crítica pós-estruturalista do sujeito. Desta perspectiva, o “retorno do autor” não se opõe, mas, pelo contrário, dá continuidade à crítica do sujeito, mostrando sua inacessibilidade. Esta constatação é coerente com a hipótese esboçada acima, de que o retorno do autor seria uma crítica ao recalque modernista do sujeito da escrita. Porém não seria um retorno de um sujeito pleno no sentido moderno, cartesiano, mas haveria um deslocamento: nas práticas contemporâneas da “literatura do eu” a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento de identidade.¹⁰⁶

Dessa forma, e buscando um contraponto com a ideia de Foucault a respeito da “morte do autor”, Klinger supõe que o seu “retorno” “implica uma visão diferente, que desvincula autoria de autoridade”¹⁰⁷, estando em jogo a própria concepção de um sujeito real. É nesse sentido que podemos autorizar Freire a compor o universo da literatura afro-brasileira, questionando de certa forma o essencialismo definidos pelos critérios de Duarte e, simultaneamente, considerando suas narrativas em primeira pessoa como escritas de si (mesmo que realizadas por um outro), pois a noção de sujeito com que lidamos aqui, o sujeito da psicanálise lacaniana, se funde com a função do autor da obra literária: “o sentido de uma vida não se descobre e depois se narra, mas se constrói na própria narração: o sujeito da psicanálise cria uma ficção de si. E essa ficção não é nem verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio.”¹⁰⁸

A estratégia do escritor, ao reivindicar a voz do outro, se assemelha à ideia dessa reivindicação sendo feita pelos próprios grupos sociais que têm a sua voz solicitada, uma vez que nem eles mesmos tiveram acesso à expressão de sua voz na sociedade (no caso,

105 KLINGER, 2007, p.54. Entendemos performance no sentido atribuído a ela por Judith Butler, como apontado por Luciene Azevedo: “uma performance deve ser entendida como sendo atravessada pela historicidade inerente ao gesto ou à fala. Sendo assim, o desempenho performático se caracterizaria por personificar uma constelação de citações de outros discursos, de outros gestos. Daí, seu caráter de identidade instável, fugitiva.” AZEVEDO, 2004, p.60.

106 Idem, ibidem., p.38.

107 Idem, ibidem, p.44.

108 Idem, ibidem, p.52.

uma voz literária). Além disso, essa reivindicação literária da voz do outro, dos sujeitos à margem da sociedade, pode ter uma vantagem sobre os estudos etnográficos por poderem se arriscar nos campos abertos pela utilização da linguagem em sentido diverso de uma argumentação racional, um sentido que alcança outras identificações sobre a hermenêutica do outro. Assim, pode ser um desejo de uma antropologia contemporânea essa liberdade própria da literatura, pois é reconhecido que só é possível deter-se sobre o outro partindo de representações dessa “outridade”, estando fracassado o ideal positivista das descrições verossímeis realistas.¹⁰⁹ Iser, pensando sobre o fictício, reconhece mais que esse desejo, mas uma necessidade, afirmando que

a discussão do fictício, fundada na tríade mencionada eliminará mais do que um simples transtorno, se nos lembrarmos da história da teoria do conhecimento da modernidade: ao tentar teorizar sobre a ficção, ela se viu forçada a reconhecer como ficções as suas próprias bases, sendo obrigada a abrir mão, face à crescente ficcionalização de si mesma, da pretensão de ser uma disciplina básica universal.¹¹⁰

Neste ponto, tocamos novamente na questão já citada de “exotismos às avessas”, conforme desenvolve Tonus: “a alteridade continua existindo no mundo ocidentalizado, mas o prestígio do exotismo tem se dissipado.”¹¹¹ A violência da experiência urbana, como foi tratada, por exemplo, em narrativas da década de 1970 por Rubem Fonseca (*Feliz ano novo*, 1975), ainda parece conter um aspecto de uma experiência exótica, principalmente na apresentação inédita da linguagem marginal na literatura brasileira. Na medida em que outros escritores dão continuidade ao projeto de exploração temática da violência, como André Sant’Anna e Nelson de Oliveira, percebemos que são explorados posicionamentos cínicos a respeito da situação de marginalidade e de opressão do poder, seja pelo uso de uma linguagem midiática que deveria, segundo uma lógica racional, ser o alvo de crítica pelos grupos marginalizados, ou pelo uso estereotípico e preconceituoso das imagens que evocam a expressão e as vozes desses grupos, o que é causador de um choque para o público e evidencia o trauma do sujeito da representação. A vantagem da literatura sobre a

109 KLINGER, 2007, p.78.

110 ISER, 1996, p. 16. Essa ficcionalização de si mesmo vai alcançar, inclusive, a produção e teoria sobre o conhecimento histórico, o que é percebido na abertura da ciência história para fontes orais e outras fontes antes consideradas “menores”.

111 KLINGER, op. cit., p.81.

antropologia estaria estabelecida no fato de que ela se isenta de um posicionamento redentor no seu discurso e não precisa se basear num discurso politicamente correto, além de não se deter sobre os seus temas (enquanto grupos sociais oprimidos) a partir de uma “fantasia primitivista” redentora.¹¹²

Uma das estratégias que possibilitam à literatura contemporânea essa vantagem é o já citado posicionamento cínico, principalmente em seu caráter kúnico. A opção pela narrativa em primeira pessoa, emulando uma voz que reconhecemos como socialmente excluída ou marginal, potencializa a eficácia dos procedimentos kúnicos. Percebemos que essas narrativas geralmente não cumprem expectativas reivindicatórias ou de denúncia social. Ao contrário, simulam posturas que não estão presentes na agenda dos movimentos de contestação social ou mesmo negam esse tipo de reivindicação. O efeito alcançado deve ser buscado numa postura performática que expõe sarcasticamente o funcionamento das relações de poder. Dessa forma, é necessário o cuidado na interpretação dessa ironia devido ao seu uso de discursos contraditórios, como percebemos na seguinte afirmação de Azevedo:

A ironia kúnica suscita o escândalo e espetaculariza o cinismo através da performance provocadora que elude a seriedade não sendo impermeável a ela. Seu endosso às imposturas cínicas é uma estratégia arresada para desacreditá-las. A ironia empresta ao kúnico sua qualidade de ser *fake*, sua capacidade de afirmar por meio da negação do contrário. Desse modo, a opção pela performance é uma saída à aposta ingênua de que a mera transparência da falsa moralidade cínica seria suficiente para anulá-la.¹¹³

No presente estudo, a mediação entre esta performance do autor e o leitor é realizada pelo suporte do gênero conto. Este parece servir ao propósito de tal performance, devido a sua capacidade de produção de sentido com rapidez e fluidez, que já são características próprias das sociedades contemporâneas e das relações entre seus indivíduos. A literatura dispõe da vantagem de permitir a emulação, pelo autor e disposta na presença do narrador em primeira pessoa, de vozes diversas *como se* fossem autênticas e originadas daquela realidade fictícia que constrói e que, ao mesmo tempo, aponta para o

112 KLINGER, 2007, p.127.

113 AZEVEDO, 2004, p.41.

real. Outras expressões artísticas mais relacionadas ao universo pictórico, como a fotografia, a pintura e o cinema enfrentam dificuldades ao tentar produzir imagens que partam do ponto de vista dos sujeitos que retratam. Klinger indica uma aproximação entre esse tipo de abordagem literária e os cantantes de rap. Nessa expressão artística vinculada à música, percebe-se uma “apropriação da própria voz” por sujeitos inseridos no contexto de exclusão social, construindo artefatos literários aos quais se pressupõe uma vinculação com a realidade vivida e experimentada na sua situação marginal. Essa voz reivindicada apresenta textos que lidam obsessivamente com a própria experiência, numa tentativa de imposição de uma cultura posicionada à margem e que dela não pode se desvincular enquanto expressão literária. Por isso a conclusão da autora de que “todos eles são sempre auto-referenciais, egomaniacos que 'expressam' a si próprios e a suas desventuras como única possibilidade de diálogo”¹¹⁴, seja a partir do uso do cinismo ou da busca por um “fazer parte” de uma cultura capitalista contemporânea.

Para lidarmos melhor com noção de conto contemporâneo, vamos nos deter sobre as reflexões de Ítalo Ogliari na sua tese *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Não é nosso objetivo questionar o uso do conceito de pós-moderno, mas devemos considerar algumas observações sobre essa formulação em relação à contraposição que o autor estabelece com o que define como sendo o conto moderno. Para ele “o maior dos problemas sobre a definição de pós-modernidade ocorre porque o 'pós', que tanto se discute, é ao mesmo tempo um marcador teórico e histórico”¹¹⁵. No caso da literatura brasileira isso se estabelece temporalmente como uma referência às demarcações estabelecidas pela crítica quanto à produção literária, sendo considerada em fases temporais bem distintas. Inicialmente apresentada por um primeiro modernismo da década de 1920, marcada pela Semana de Arte Moderna de 1922 e “emblematicamente pela Paulicéia Desvairada de Mário de Andrade [...] e pela adesão in-contrastável de Manuel Bandeira ao novo modo, no fundamental Libertinagem”¹¹⁶; uma segunda fase na década de

114 KLINGER, 2007, p.129.

115 OGLIARI, Ítalo. **A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil**. 2010. 184 f. Tese. Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010, p.34.

116 MORICONI, Ítalo. **A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira**. Publicado em: <<http://www.filologia.org.br/abf/volume3/número1/02.htm>>. Acessado em: 25/10/2008. apud OGLIARI, 2010, p.22.

1930, quando se percebe uma consolidação de uma nova linguagem na literatura, figurada por autores como Drummond, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes etc.; e uma última fase moderna, compreendida entre meados da década de 1940 até o fim da década de 1960.

Moriconi vai considerar pós-moderna

toda a ficção brasileira dos anos 1970 em diante, que se define a partir de Rubem Fonseca e Clarice Lispector e segue com nomes como João Gilberto Noll, Márcia Denser, Sonia Coutinho, Sérgio Sant'Anna, Silviano Santiago, Valêncio Xavier, Bernardo Carvalho, Rubens Figueiredo, “sem qualquer pretensão de esgotar a lista”, como afirma: isso porque não deixa de fora nem os anos 1990 nem os autores publicados a partir de 2000.¹¹⁷

Lembrando que não é nosso objetivo problematizar esse tipo de classificação, que aqui nos cabe como citação apenas para evidenciar o caráter temporal do termo “pós”. Ítalo Ogliari deixa clara a inviabilidade de considerar o pós-moderno como um movimento (uma pretensão modernista), o que estabelece uma diferença essencial entre os termos “pós-moderno” e “pós-modernista”. Para o autor, o segundo termo é problemático pois pressupõe o estabelecimento de uma vanguarda estética aos moldes modernistas. Daí a importância da constatação de Carlos Ceia, quando afirma que “se assim fosse, já teríamos à disposição de todos algum manifesto de escola, algum tratado sistemático ou algum congresso histórico que tivesse lançado as bases da nova estética”.¹¹⁸ Portanto, a escolha precisa dos termos “pós-moderno” e “pós-modernidade” exclui a ligação direta dos conceitos como sucessão do modernismo, e ao mesmo tempo prescinde de uma crítica “em grande escala, em confronto à crítica pós-moderna, à forma pós-moderna de pensar a cultura e suas relações, pondo-a em debate, como fez o modernismo à modernidade”.¹¹⁹

Essa crítica do modernismo à modernidade englobou a crença e o embasamento das atividades humanas ao extremo da racionalidade, à possibilidade de evolução positivista do homem através do direcionamento de todos os seus esforços rumo a um tipo específico de desenvolvimento civilizatório. O fracasso deste projeto se tornou evidente no decorrer do século XX, principalmente pela constatação da fragilidade de um sistema que, mesmo

117 OGLIARI, 2010, p.23.

118 CEIA, Carlos. **O que é afinal pós-modernismo?** Lisboa: Século XXI, 1998, nota 3, p.14. apud OGLIARI, 2010, p.23.

119 OGLIARI, op. cit., p.16.

construído racionalmente, sucumbiu em duas guerras de alcance global. Se o modernismo se preocupou em criticar esse modelo racional, ele não pode escapar de pressupostos racionais ao fazê-lo. Por isso, detendo-se sobre a cultura e, mais importante para nós, sobre a produção da ficção, ele acabou utilizando de fundamentos dessa racionalidade excessiva, com instrumentos como a classificação, a listagem, a definição, a estatística, o compromisso com uma “verdade”, sendo instrumentos de uma abordagem científica aos moldes positivistas que pressupõem a possibilidade de uma metanarrativa para a história, isto é, uma elaboração científica que também aponta para um tipo de evolução redentora que se dispõe ao homem.

Este tipo de pensamento, direcionado à produção literária, tratou de estabelecer critérios para a literatura, culminando num estruturalismo. Tratou-se de formular considerações que tentaram delimitar fronteiras para o literário, dentre elas sobre as questões de gênero textual. Foi assim que, segundo Ogliari,

a modernidade normatizou o conto, o modelou, o historicizou e ditou aquilo que podia e o que não podia ser um conto, como deveria ser e o que não poderia ter em um conto. Nada distinto do trabalho empreendido pelo pensamento sustentado através do binarismo, do idealismo dicotômico, que guiou o homem e as ciências em tempos de razão acima de tudo.¹²⁰

A força dessa postura racional é comprovada pelo fato de que essa tarefa de normatização nem sempre foi realizada por críticos e teóricos que se detiveram sobre a produção literária, mas por escritores. Nesta perspectiva, uma breve pesquisa sobre as delimitações impostas pela crítica ao gênero conto vai resultar em algumas passagens constantes. Dentre elas encontraremos: (a) a noção de conto como uma construção que busca um efeito específico a partir de um desfecho marcante, baseada na formulação de Poe; (b) a proposta de Tchekhov, que estabelece como o mais importante do conto a atmosfera criada pela narrativa no seu decorrer, negando a necessidade de um desfecho extraordinário;¹²¹ (c) uma tentativa de conciliação entre as duas propostas anteriores, realizada por Cortázar, “chamando o conto de uma verdadeira máquina de criar

120 OGLIARI, 2010, p.11.

121 Ogliari afirma que esta oposição entre a proposta de Poe e Tchekhov também é um “perfeito exemplo do binarismo existente na construção do gênero e na elaboração de sua história”: 2010, p.88.

interesse”¹²² que deve se pautar pela intensidade, animando a curiosidade do leitor pela configuração de um acontecimento iminente, tendo, segundo esta proposta, uma relação mais próxima com o gênero lírico¹²³. O escritor também relaciona a literatura ao cinema e à fotografia, como indica Ogliari:

Assim como o romance se relaciona ao filme, agindo por acumulação, tendo um desenvolvimento de elementos parciais, para Cortázar o conto seria como uma fotografia, se apresentando como um paradoxo, que ele considera também próprio do conto: “O de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla”.¹²⁴

Este recorte próprio da fotografia garante, da mesma forma, a ideia defendida por Cortázar de que o conto deve se constituir com uma esfericidade, estando os elementos internos relacionados de maneira a garantir a desejada intensidade; (d) a proposição de Hemingway, conhecida como uma “teoria do iceberg”, na qual o conto deve guardar parte de seu sentido para que ele seja deduzido pelo leitor, o que se relaciona com a proposta de Piglia de que “a verdadeira história deverá estar oculta no conto”.¹²⁵ Para o escritor argentino, e utilizando um conceito das artes pictóricas, a relação entre o primeiro e o segundo plano, ou seja, entre a “história aparente” e a “história cifrada” é responsável pelo estabelecimento de uma tensão que será responsável pela eficácia do conto em fazer sentido.

Percebemos que nas diversas propostas de teorização sobre o conto o que se estabelece como ligação entre elas é a tentativa de uma delimitação racional sobre o que é ou o que não é o conto literário. Este parece ser o maior problema para as produções contemporâneas, que problematizam essas definições a partir da apropriação ou da negação e chegando a novas propostas, porém sem a pretensão de estabelecê-las como regras. Se aceitarmos a constatação de Ogliari sobre a forma como o pós-moderno se relaciona com

122 Idem, ibidem, p.90

123 Esta aproximação proposta por Cortázar é importante para a reflexão que se propõe sobre a aproximação entre a sonoridade dos contos de Marcelino Freire e a poesia.

124 OGLIARI, 2010, p.91. / CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974, nota 9, p.124. apud OGLIARI, 2010, p.91 et seq.

125 Idem, ibidem., 94.

as questões discutidas pelo modernismo, percebemos que não se trata de uma negação dessas questões, mas sim, de uma elevação dessas propostas aos seus limites, o que gerará suas transgressões. A constatação do autor é a seguinte

a pós-modernidade ou aquilo que é pós-moderno deve ser entendido como um discurso social, filosófico, político e igualmente estético, decorrente das articulações do saber contemporâneo, vinculado às tecnologias de comunicação globalizante e cultura do final do século XX, mas que não pode ser reduzido, unicamente a uma temporalidade ou movimento artístico.¹²⁶

Assim, para a contística contemporânea se apresenta a tarefa de questionar como esse saber próprio se articula nas produções literárias, a partir do questionamento de todas as tentativas de qualificação e delimitação a que o gênero esteve submetido na modernidade, o que não indica o abandono das reflexões que se desenvolveram em torno dele. Ao invés disso, é justamente por uma apropriação consciente dessas reflexões que chegamos a reconhecer o conto contemporâneo como diverso, levando à problematização de sua estrutura. Ogliari aproveita a metáfora de Bauman sobre a “sociedade líquida” para ilustrar como esse conto contemporâneo vai assumir a forma que lhe convier: “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.”¹²⁷ Assim se rompem as fronteiras do conto contemporâneo e se define uma nova poética que estabelece seu principal critério no questionamento de qualquer imposição apriorística de definição do gênero, seja em relação a sua extensão, unidade de sentido enquanto efeito ou atmosfera, relacionamentos dos elementos internos, desenvolvimento ou não de personagens, narrador etc. Chegamos a uma definição que não se quer como tal, o que Ogliari sintetiza com essa afirmação:

Una a isso – a literatura como algo que se movimenta em um jogo de apropriação e negação da própria arte literária e necessidade que o pensamento pós-moderno criou de pôr em xeque as estruturas modernas do saber – ao surgimento, também no início dos anos 1990, dos blogs,

126 OGLIARI, 2010, p.16 et seq.

127 BAUMAN, Zygmunt. A sociedade líquida. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 19 out. 2003. Mais! p.5-6. apud OGLIARI, 2010, p.30.

com a disseminação da internet no Brasil – talvez o mais democratizador de todos os espaços – e temos um dos grandes sonhos do modernismo brasileiro, talvez de todos os modernistas, sendo realizado: a problematização das estruturas estéticas modernas dentro da literatura – negadas pela carga hegemônica que ditava regras para a arte – e, por consequência, a problematização da estrutura moderna do conto, fazendo do conto, como o quis Mário de Andrade, tudo aquilo que o autor desejar chamar de conto.¹²⁸

Consideramos neste capítulo questões referentes ao realismo desde sua definição enquanto um movimento artístico relacionado ao século XIX, passando brevemente por atribuições que lhe foram relegadas durante o modernismo, até chegarmos às problematizações sobre a representação artística do real pautadas em abordagens contemporâneas que buscam, a partir da relativização de posturas consideradas incompatíveis, encontrar uma desejada terceira via de entendimento sobre a representação. Foram destacadas estratégias apresentadas por pesquisadores da arte e da literatura, que formam o repertório de artistas e escritores contemporâneos em suas produções. Com base nessas fundamentações, propomos um diálogo com os textos das narrativas de Freire, o que nos trará de volta a diversas considerações apontadas até aqui.

CAPÍTULO II – Realismo e olhar vozes narrativas de Marcelino Freire

Marcelino Freire é um escritor nascido em Sertânia, interior do Pernambuco, ex-morador de Recife, de onde se mudou para São Paulo em 1991. É autor de um livro de aforismos, *EraOdito* (1998, lançado de forma independente na primeira edição), de seis livros de contos (*AcRústico*, 1995¹²⁹, produção independente; *Angu de Sangue*, 2000; *BaléRalé*, 2003; *Contos Negreiros*, 2005; *Rasif – Mar que Arrebenta*, 2008; *Amar é Crime*, 2010) e lançou recentemente seu primeiro romance, *Nossos ossos*, 2013; organizou a antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), já foi editor de uma revista literária (PS:SP), idealizador de projetos literários que reúnem vários escritores brasileiros. Trata-se de um autor contemporâneo em pleno exercício e diálogo com as mídias contemporâneas, participando ativamente de encontros, debates e feiras literárias, sendo o criador do evento Balada Literária, através do qual o autor busca

celebrar a literatura sem frescura. Mostrar que os livros podem conviver muito bem com o provolone, a batata frita, o suco de uva... Chega de solenidade, de discurso. A literatura precisa de vida. O que a Balada faz é isto: tira a literatura das estantes, dos ambientes fechados, e põe na rua, nos cafés, ao lado do leitor¹³⁰.

Os temas sobre os quais escreve podem ser considerados, em sua maioria, tabus sociais¹³¹, mas não se tratam narrativas simples, que se esgotam no tema. O escritor, já consagrado com o Prêmio Jabuti de Literatura em 2006, pela obra *Contos Negreiros*, desenvolveu um estilo próprio muito marcante, muito ligado à oralidade, à repetição, ao jogo sintático e semântico, realmente desafiando a sintaxe e problematizando o próprio gênero que usa como principal suporte de publicação. Seus contos compartilham o espaço urbano de grandes cidades, seja São Paulo, Recife, Manaus ou uma metrópole ficcional

129 Não consegui acesso à obra *AcRústico*, que foi produzida pelo próprio escritor em 1995. Sabe-se que alguns textos da obra foram utilizados em obras seguintes, com prováveis modificações. Nos seus blogs, o escritor não lista o livro como parte de sua produção, ficando a dúvida se é uma questão de mercado, por não haver edição disponível, ou se o autor a considera uma fase distinta de sua produção que não merece mais atenção.

130 Entrevista a Silvia Castelo Branco, do portal <http://barco.art.br>. Disponível em:

<<http://barco.art.br/marcelino-freire-fala-proxima-balada-literaria/>> Acesso em 01 jun. 2014.

131 O conceito de tabu social nos é útil aqui, pois pode se referir tanto ao que é até certo ponto proibido por ser considerado imoral, perigoso ou antiético quanto ao que é proibido por seu caráter sagrado.

qualquer, seja na periferia com esgoto a céu aberto, nas estações, dentro de metrô, ônibus e carros importados parados no semáforo, no cais e nos shoppings, condomínios fechados e lixões. Contos que mostram um espaço repleto de contradições, impossibilidades latentes e desejos conflitantes com a realidade dos personagens, cujas vozes são evidenciadas em narrativas que estranham no momento em que as ouvimos/lemos, pois compartilham experiências e olhares diferentes e que, muitas vezes, não cumprem expectativas sobre o que pensamos sobre o outro e sobre sua experiência.

Freire construiu sua carreira de escritor “correndo atrás”. Ao buscar entrevistas e artigos acadêmicos ou jornalísticos que tratam do escritor, percebe-se um procedimento usual entre os entrevistadores e autores, como bem aponta Liana Aragão Lira Vasconcelos:

A recepção dos meios de comunicação tem se mostrado boa. Cada aparição de Freire é tratada como uma novidade. De modo geral, os jornais, em matérias ou entrevistas, recorrem a um texto introdutório que resgata a infância difícil do autor em sua cidade natal, a migração para a cidade grande etc. Se o gancho costuma variar – participação de Freire em eventos literários, destaque em algum prêmio, lançamento de livro etc. –, a estrutura das matérias costuma ser sempre a mesma: opta-se por começar com uma contextualização, saindo da infância até a sua chegada em São Paulo, e por desenvolver o texto com referências ao fazer literário, à presença do social em sua obra e, eventualmente, ao mercado editorial. Também é frequente a menção à Geração 90.¹³²

Ao tratar da chamada Geração 90¹³³, a autora elege Marcelino Freire como um ícone devido a sua atuação decisiva no desenvolvimento e manutenção de estratégias de atuação no meio literário e fora dele, sempre buscando visibilidade para sua produção e de outros autores do grupo. No caso desse grupo de escritores, não encontramos características apriorísticas que enquadram este ou aquele autor como membro, mas, sim, é a própria forma de atuação em relação à produção e publicação e sua concepção sobre a literatura que os aproxima. É claro que essas denominações que a crítica literária constrói sobre supostas escolas literárias sempre são construções úteis didaticamente, pois sempre

132 VASCONCELOS, Liana Aragão Lira. **Estratégias de atuação no mercado editorial: Marcelino Freire e a Geração 90**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais). Brasília: Universidade de Brasília, 2007. p.115 et seq.

133 A denominação “geração 90” é atribuída a Nelson de Oliveira. Cf. SANFELICI, Agnes. **Narrativas curtas dos anos 90: suturas/fissuras**. 2009. 214 f. Tese. Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009, p.83.

vamos encontrar características muito distintas entre seus membros. A autora afirma que os membros da Geração 90 “produzem textos que têm a sua proximidade. Não configuram uma escola ou mesmo um conjunto homogêneo de profissionais, produtores e consumidores. A diversidade, característica tão própria do campo literário brasileiro, é repetida nesse grupo mais restrito”.¹³⁴

Seja participando de debates e feiras literárias e artísticas, criando selos independentes, criando e mantendo blogs e sites, o grupo conseguiu destaque no cenário literário brasileiro e suas estratégias, inclusive, são referência para aqueles escritores “que ainda pretendem ingressar na luta pelo seu lugar ao sol”.¹³⁵

Freire manteve, entre 2002 e 2010, o blog *eraOdito*¹³⁶ onde trazia atualizações sobre todo tipo de evento cultural de que participava como convidado ou organizador, divulgava o trabalho de amigos, com links para blogs de dezenas de escritores. Atualmente, o escritor mantém o blog *Ossos do Ofidio*¹³⁷, n qual frequentemente faz postagens (bem menos frequentes que no primeiro blog) com poemas, minicontos, divulgações de eventos, crítica a obras literárias.

Nesse sentido, Vasconcelos afirma que

Escritores [...] têm envolvimento com várias outras atividades ligadas à literatura. O blog funciona como ferramenta eficaz para promoção e divulgação dessas outras ações. Identificamos que os dois espaços virtuais trabalham frequentemente três diretrizes: divulgação, publicação

134 VASCONCELOS, 2007, p.20 et seq.

135 Idem, ibidem, p.58.

136 O blog ainda pode ser acessado, mas está “fora do ar”, isto é, com a maioria dos links quebrados e sem as imagens (os links para blogs de outros escritores ainda estão ativos). Na sua última postagem, em 13 de setembro de 2010, com o título “JÁ ERAODITO”, lemos: “Tanta coisa me passa pela cabeça. Os assuntos, as polêmicas, as brincadeiras. As cartas abertas. As rapidinhas. Sim. O barulho que ele fez. Sempre, por onde passo, havia um leitor ligado. Recebi recentemente, inclusive, alguns telefonemas. Por que você está tão desaparecido? Houve algo? Não. Apenas acho que o eraOdito já deu. O que tinha de dar. E saravá! Ajudei, no que pude, a divulgar a nova e a velha literatura. Valeu. E é isto. Sem delongas. Elevo aos céus. Minhas preces, agradecidas.” Disponível em: <<http://www.eraodito.blogspot.com.br/>> Acesso em 1 jun. 2014.

137 <http://marcelinofreire.wordpress.com/>. O nome do blog vem de um conto do autor, publicado no jornal *Rascunho* em setembro de 2005, no qual narra as desventuras de um professor de oficinas literárias e suas atividades extra-literárias. A maior diferença que se observa entre o antigo blog e o novo é o fato deste ser mais um lugar de publicação de textos literários e de divulgação de eventos. Os comentários que o autor fazia em *eraOdito* sobre experiências em eventos (o que no blog era chamado de *rapidinhas*), entre outros, o autor faz utilizando sua conta no Twitter (@MarcelinoFreire). Além disso, diferentemente do primeiro blog, em *Ossos do Ofidio* não encontramos links para blogs ou páginas de outros escritores, a não ser as citadas em postagens.

de textos literários e crítica (literária e social). As três têm um objetivo único: a autodivulgação.¹³⁸

Ocupando esta função de ser referência para certa produção contemporânea, o escritor não poderia deixar de ser objeto para a crítica literária atual, à qual se apresenta a possibilidade de se deter sobre a produção de seu tempo, embora consideramos válida a seguinte preocupação de Vasconcelos:

A abordagem de contemporâneos, como dissemos, é muito rara, até porque essa crítica, que também pode ser adjetivada com “científica”, tem necessidade de se calcar em algo acabado. E, estando a literatura brasileira atual em plena mutação, ela se torna objeto pouco visitado. Também persiste, e talvez esse seja o forte dessa crítica, o embasamento em visões tradicionais que conferem à literatura o status de grande arte e, em consequência, servem de justificativa para afastar os textos atuais por motivo de sua vinculação direta, e às vezes deliberada, com o mercado. Este trabalho pretende se inscrever entre as exceções que vêm crescendo.¹³⁹

A presente pesquisa também pretende se posicionar nessa exceção. Notamos que é crescente a preocupação com a literatura contemporânea na crítica acadêmica. De fato, pesquisando sobre a produção acerca do autor sobre o qual discutimos, percebemos um grande número de trabalhos sobre ele e sua geração. Uma breve apreciação dos títulos de tais trabalhos já serve como um diagnóstico do tipo de abordagem realizada sobre tais textos, como podemos perceber nessa lista: “Cirandas temáticas e formais - A prosa poética contemporânea de Marcelino Freire” (Ana Paula Rodrigues da Silva), “Fatais desdobramentos de uma luta desigual” (Gilberto Figueiredo Martins), “Marcelino freire, experimentos da linguagem” (Paulo Roberto Tonani do Patrocínio), “E a gente vai sangrando” (Bruno Zeni), “Angu de Sangue: espaço urbano, exclusão social e violência em Marcelino Freire” (Rosana Meira Lima Souza), “Estética(s) realista(s) e imaginário urbano: estudo sobre as diferentes concepções do realismo literário e sua configuração na obra de Marcelino Freire” (Rosana Meira Lima Souza), “Angu de Sangue: mensagens e imagens sobre o desamparo social” (Roberto Márcio Pereira e Sidney Barbosa), “Vista

138 VASCONCELOS, op. cit., p.62.

139 VASCONCELOS, 2007, p.31.

minha pele: alteridade etnicorracial em *Solar dos Príncipes* de Marcelino Freire” (Maiana Lima Teixeira), “A marginalidade na performática literatura contemporânea” (Elizângela Maria dos Santos), “Marginalidade, corpo, subalternidade, Evel Rocha e Marcelino Freire: à margem da margem” (Emerson da Cruz Inácio), “O eu e o outro na violência do assalto: vozes e olhares que se (re)velam no espaço do texto” (Valéria Aparecida de Souza Machado), “A violência em um conto de Marcelino Freire” (Jaime Ginzburg).¹⁴⁰ Os títulos nos mostram algumas constantes nas abordagens sobre a obra do escritor, sejam elas, em linhas gerais: a tentativa de leitura das narrativas que levam em conta os aspectos sociais, relacionados à exclusão, marginalidade, violência nos centros urbanos, ou seja, abordagens que vinculam as narrativas à realidade social dos grandes centros urbanos, que já sabemos serem o espaço de exclusão por excelência nas sociedades contemporâneas; um outro tipo de abordagem está mais preocupado em evidenciar as questões relacionadas ao uso estético da linguagem para discutir a própria representação literária, levando a problematizações sobre a relação das narrativas com a realidade empírica, o que acaba distanciando esse tipo de abordagem da primeira citada, por questionar tal vinculação direta do texto literário ao real.

Mesmo essa distinção feita de uma maneira simplista entre dois tipos de abordagens sobre a narrativa de Marcelino Freire pode indicar decorrências significativas para esse estudo. Por exemplo, quanto mais o crítico se preocupar em evidenciar a ligação das narrativas ficcionais à realidade, mais as construções estéticas que evidenciam o jogo ficcional ou a simulação que a narrativa propõe vão se tornar problemas. Da mesma maneira, o leitor que se detiver sobre as narrativas considerando sua característica performática pode ter problemas ao tentar retomar a ligação que supostamente o texto mantém com a realidade, visto que os narradores geralmente não cumprem as expectativas de denúncia ou de algum tipo de agenciamento político. Assim, corre um risco maior aquele que decidir ater-se somente em um dos polos, e, no nosso caso buscamos delimitar uma terceira via de abordagem que não negue as propostas de cada uma, mas que tente relativizá-las. Apreendemos alguma dessas questões nas afirmações de Gilberto Figueiredo Martins sobre as narrativas de *Angu de Sangue*:

¹⁴⁰ Citamos esta lista somente para constatar a existência de alguma constante nas abordagens contemporâneas das narrativas a partir dos títulos. Vários desses trabalhos serão chamados a seguir para desenvolvermos ideias mais aprofundadas a respeito dessas abordagens.

Se a engenhosa variação de pontos de vista confere agilidade aos entrecos, ocasiona também, por vezes, certo estranhamento muito próprio a tudo aquilo que peca pela pouca verossimilhança. [...] Também a oralidade, tão verificavelmente propagada nos contos como opção estilística, torna-se em alguns momentos evidente simulação, soando como voz em falsete.¹⁴¹

O que Martins vê como problema é a falta de vinculação da obra ao real constatada a partir de considerações sobre um aspecto estético da obra, chegando a condenar a “evidente simulação” do texto. Se buscarmos as definições de Jakobson sobre o realismo, estaríamos diante de um leitor do tipo B2, alguém que espera verossimilhança na obra literária e, além disso, não vê com bons olhos certo tipo de “deformação dos hábitos artísticos” que provavelmente julga mais eficientes para essa representação esperada. O que desejamos deixar claro é que a concepção do leitor ou do crítico sobre a representação literária já aponta deduções previsíveis. Assim, considerar as narrativas de um ponto de vista de uma representação fidedigna da realidade, o que não é incomum no caso das narrativas com as quais estamos lidando, dada a facilidade de reconhecimento de características das sociedades urbanas contemporâneas no texto, acaba levando a um certo tipo de decepção para o leitor ávido pelo real. Martins conclui:

E, por fim, até mesmo o disseminado jogo poético com a sonoridade dos significantes (o qual produz em não raras ocorrências efeitos notáveis, verdadeiramente iluminadores) parece resultar aqui e ali antes de um exercício estilístico retórico esvaziado de sentido do que de uma necessidade formal, de uma real exigência da matéria.¹⁴²

Essa interpretação de um esvaziamento de sentido está justamente no que o crítico considera uma desvinculação com a realidade, chegando a exigir uma justificação do uso dos procedimentos poéticos pelo escritor em relação aos temas com os quais ele lida.¹⁴³

Outro tipo de exigência que a crítica literária pode apresentar tem a ver com a concepção a respeito do gênero conto. Ao lidar com o conto pós-moderno a partir de uma

141 MARTINS, Gilberto Figueiredo. Fatais desdobramentos de uma luta desigual. **Revista Letras**, Curitiba, n. 55, p. 271-278, jan./jun. 2001. Editora da UFPR. p.272.

142 Idem, ibidem, p.272.

143 O que, nos termos de Jakobson, é uma das possibilidades de uso do termo realismo (significação E).

perspectiva ainda vinculada a uma concepção modernista do gênero, podemos demandar características como desenvolvimento de personagens, enredo que se estabelece em torno de um conflito único, entre outras. Assim, encontraremos críticos que reconhecerão, nos textos de Freire, uma armadilha criada por seu estilo próprio. Vejamos o que afirma Paulo Roberto Tonani do Patrocínio sobre a obra *Rasif – mar que arrebenta*:

É possível um autor se tornar refém de sua própria linguagem? A partir da leitura de *Rasif*, de Marcelino Freire, a resposta que pode ser ofertada para a questão é sim. O autor, que já ocupa um lugar de destaque no cenário literário brasileiro, transformou a originalidade de sua prosa, baseada no interstício entre a cultura letrada e uma oralidade reconhecidamente popular, em uma espécie de armadilha que dificulta a emergência dos personagens.¹⁴⁴

A consideração, proposta por Patrocínio, de um problema nas narrativas de Freire se baseia em uma postura apriorística sobre o que se espera de um conto, que, no caso discutido, espera um desenvolvimento dos personagens. Esta e outras questões se apresentarão àquele que resolver buscar nesses contos aspectos característicos do conto moderno, pois, muitas vezes, o que se desenvolve nas narrativas não depende de um enredo, e, mesmo que o escritor lance mão do discurso direto na maioria das narrativas, pouco sabemos desse narrador a não ser o que se apresenta na instantaneidade (e brevidade) do seu discurso. Patrocínio reconhece que os personagens e situações narradas são muito diversas de posturas modernistas, mas acaba também caindo em uma armadilha anacrônica ao afirmar que “a potência do experimento [de Marcelino Freire] ofusca as histórias e, na maioria das vezes, os personagens se tornam efêmeros”¹⁴⁵, pois, ao considerar essa efemeridade um problema, está exigindo do texto características de uma postura modernista.

A postura de Freire sobre o conto é a de desafiar os limites do gênero, estando em sintonia com a postura de outros escritores de sua geração. A própria denominação que ele dá aos seus textos já é indício disso. Em *Contos Negreiros* a denominação que utiliza para seus textos é a de *canto* e em *Rasif*, a de *ciranda*. Quando organiza a antologia *Os cem*

144 PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Marcelino Freire–*Rasif: mar que arrebenta*. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n.33, 2009, p.222.

145 Idem, *ibidem*, p.223.

menores contos brasileiros do século, estabelecendo um diálogo com a antologia organizada por Ítalo Moriconi, *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2000), este questionamento já está presente na forma de uma paródia, provavelmente tão bem-humorada que o próprio Moriconi escreve o prefácio da obra, também se apropriando da proposta da obra de escrever um texto sem ultrapassar as cinquenta letras. Porém, Moriconi apresenta dúvidas sobre a originalidade da Geração 90, e sabemos o porquê:

Tratou Nelson de trazer ao público leitor uma amostragem equitativa das duas principais vertentes formais em que se distribui a produção contística da nova geração. De um lado, o miniconto, o microrrelato que vai de apenas duas linhas (como em “Epígrafe”, de Marçal Aquino) até o que se pode chamar ainda de conto curto, chegando a no máximo 5 ou 6 páginas. De outro lado, o conto propriamente dito, o conto-padrão contemporâneo, que tem uma duração de até aproximadamente 15 páginas.¹⁴⁶

Percebe-se a vinculação da proposta de Moriconi sobre o gênero à existência de conto-padrão, o que entendemos ser ainda uma ligação com a ideia do conto moderno. Essa postura visa tentar colocar a Geração 90 dentro de uma perspectiva de continuidade em relação aos contistas das décadas de 70 e 80, que, mesmo lidando com os temas/problemas das sociedades urbanas contemporâneas, ainda se vinculam às pretensões generalizantes do conto modernista e não estabeleceram visibilidade aos grupos marginalizados.

A impossibilidade de se atingir essas pretensões generalizantes não advém do fracasso de algum projeto literário, mas da própria mudança de paradigmas que se propõe à pós-modernidade, dentre eles o questionamento da história enquanto um processo evolutivo no qual as sociedades se desenvolveriam. Dada a ausência de projetos totalizantes para a humanidade, o próprio engajamento artístico toma outro sentido, não sendo mais viável a adesão a grandes projetos políticos. Dessa forma, o escritor engajado não é mais aquele ser intelectual, militante, proponente de revoluções, mas pode tomar forma na figura do “escritor que, assumindo o lugar de cidadão culto, supre aparentemente o silêncio daqueles que não possuem uma base educacional ou instrumental para expor

146 MORICONI, Ítalo. **Contistas do fim do mundo**. apud VASCONCELOS, 2007, p.72.

suas insatisfações e indignações”¹⁴⁷, que é o papel que Rosana Meira Lima Souza considera ser cumprido por Freire. Ao realizar essa afirmação a autora toma o cuidado de distanciá-la de qualquer ideia de uma função social inerente à literatura:

Em relação a Freire, por exemplo, parte significativa da fortuna crítica selecionada [...] destaca a eficiência dos recursos utilizados pelo escritor na composição de suas personagens, como também na figuração de elementos como a violência urbana, procurando observar se estas configurações cumprem sua “missão” em revelar situações de exclusão. Tais leituras procuram, assim, atribuir uma função pragmática à literatura, como se a esta coubesse a capacidade comunicativa de atuar diretamente sobre a realidade. Estas posturas deixam de considerar a obra literária como um produto da mimesis.¹⁴⁸

A partir dessa afirmação apresentada apreende-se a dificuldade em transitar entre as duas possibilidades de abordagens citadas inicialmente, sendo que uma, ao reconhecer e estimar uma vinculação direta ao real, acaba reivindicando à obra literária uma atuação sobre essa realidade; e a outra busca exatamente o contrário, estabelecendo que a obra tem um universo próprio e diverso do real. Como a obra literária também compõe a realidade social, não podemos deixar de considerar a sua recepção e a influência que pode ter nos leitores, porém com o cuidado de não confundir obra e mundo. Por isso, não vemos problemas na afirmação de Emerson da Cruz Inácio, que aponta que

Freire assume a sua subjetividade também periférica, já que é um nordestino em São Paulo, que vivencia literariamente temas tabu e ligados ao excesso e associa ao seu estar no mundo às várias vozes que se querem ouvidas, numa fusão entre sujeito e objeto do discurso que redundando necessariamente no impacto que muitos de seus contos causam.¹⁴⁹

Durante a análise de suas narrativas, discutiremos essa estratégia desenvolvida pelo escritor, mostrando como a reivindicação de uma voz do outro se configura como um dos

147 SOUZA, Rosana Meira Lima. **Angu de Sangue: espaço urbano, exclusão social e violência em Marcelino Freire**. 2012. 100 f. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012. p.9.

148 LIMA, Luiz Costa, **Mimesis e Modernidade: formas das sombras**. apud SOUZA, 2012, P.18

149 INÁCIO, Emerson da Cruz. Marginalidade, corpo, subalternidade, Evel Rocha e Marcelino Freire: à margem da margem. **Via Atlântica**, Brasil, n. 22, p. 43-54, Dez. 2012. ISSN 2317-8086. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/51680>>. Acesso em: 24 Jun. 2014.

elementos que reforçam uma tentativa de vinculação ao real através da exposição de pontos de vista que questionam e reforçam estereótipos simultaneamente.

Para consolidar esta apresentação do autor, contextualizando sua produção literária frente a um circuito que ele mesmo ajuda a desenvolver, citamos a reflexão de Vasconcelos, que define quatro estratégias extratextuais de Marcelino Freire, cada uma compondo um tipo de papel desempenhado pelo escritor no cenário editorial brasileiro. A primeira é a do “Marcelino trabalhador”¹⁵⁰, inegável dedução devido à quantidade de atividades que vemos o escritor envolvido. Durante uma entrevista à PublishNews TV, em 2013, o escritor afirma que não é um “escritor bundão”, fazendo uma crítica ao escritor de gabinete, àquele que não vai às ruas, aos eventos em que se encontra com o público, ou mesmo àquele que não vai atrás do público. Durante a entrevista, que foi concedida entre a chegada de uma viagem à Argentina e a partida para a França, o autor apresenta um capítulo do seu romance (ainda em processo de escrita, na ocasião) e mostra um pouco da sua técnica de escrita do texto durante o desenvolvimento de outras atividades.

O segundo papel desempenhado pelo escritor é o do “Marcelino porta-voz”, que pode ser entendido tanto em relação aos escritores que compartilham seus pontos de vista quanto aos seus leitores. A estratégia do autor, segundo Vasconcelos, é a de fazer

convergir seus próprios valores com a percepção do público ouvinte. É interessante observarmos como são evitadas as polêmicas muito acirradas; a ideia é fazer convergir leituras. Essa é a diferença entre escrever para um leitor sem rosto e estar diante de um deles ou de um grupo.¹⁵¹

Ao desempenhar esse papel, as declarações públicas do autor têm uma recepção relevante no meio editorial brasileiro, o que pode ser caso para algumas polêmicas. Por exemplo, em 2010, o escrito declarou, no seu microblog Twitter, que não iria à Feira Literária de Paraty daquele ano, posteriormente explicando, no seu blog *eraOdito*, os motivos. Dentre eles, estava a insatisfação sobre a escolha do homenageado daquele ano, o sociólogo Gilberto Freyre, partindo do fato de ele não ser escritor de ficção e se estendendo a outras questões políticas. Também figuraram como insatisfações o fato de uma minoria

150 VASCONCELOS, 2007, p.109 et seq.

151 VASCONCELOS, 2007, p.112.

dos convidados serem escritores de ficção e do evento parecer ter sido dominado por influências que estão fora do campo literário, o que é sintomático na abertura do evento sendo feita pelo ex-presidente Fernando Henrique Cardoso. Logicamente, esta insatisfação não partiu somente de Freire, mas suas declarações desencadearam várias observações de jornalistas e de outros escritores que já haviam se manifestado sobre uma certa “elitização” do evento de Paraty¹⁵², mostrando como é influente a opinião do escritor.

Uma outra face do escritor, segundo Vasconcelos, é a do “Marcelino amigo e *promoter*”. Esse caráter estava muito mais evidente no seu antigo blog, nos links para dezenas de outros blogs. No seu novo blog, apesar de não encontrarmos esses links, há divulgação de trabalho de colegas literatos. Além disso, “em entrevistas e palestras, se Freire tem oportunidade, cita outros escritores, faz propaganda”.¹⁵³ Esse papel foi tão bem desenvolvido pelo escritor que, provavelmente, um dos motivos pelo qual ele fechou o blog *eraOdito* foi devido à pressão que sofria por tal divulgação de obras de escritores iniciantes.

O “Marcelino gente-como-a-gente” é evidente na sua forma de lidar com seu público. Falando de uma experiência pessoal, eu mesmo não o conheço pessoalmente, mas, durante o desenvolvimento dessa pesquisa, sempre que encontrei com alguém que o conheceu, foi justamente sobre esse aspecto que encontrei as referências ao escritor: um escritor acessível, atencioso ao seu público e a outros escritores, solícito a projetos de outros atores envolvidos com as mídias culturais. Para concluir essa reflexão, destaco o que afirma Vasconcelos:

Freire esteve (e está) envolvido com outros eventos culturais, ligados ou não à literatura. Entrevistas, palestras em escolas e faculdades, debates em feiras literárias, participação em programas de televisão etc. e uma disponibilidade para atender interessados e fãs muito peculiar. Isso tudo confere a Freire o título pop (invisível) de “escritor-gente-boá”, o que o difere da figura austera e mal-humorada, tão comumente vinculada à

152 Em 2006, Marcelo Mirisola já havia se manifestado sobre essa elitização, e João Ubaldo Ribeiro, em 2004, também boicotou o evento, fazendo uma crítica à influência da editora Companhia das Letras sobre o evento. HUBERMAN, Bruno. Flip: a gota d'água. **Carta Capital**. 6 ago. 2010. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/cultura/flip-a-gota-dagua>>. Acesso em: 1 jun. 2014.

153 VASCONCELOS, 2007., p.113.

postura padrão do escritor. O intelectual inatingível é, aqui, espedaçado.¹⁵⁴

Apresentamos essa *persona* que o escritor criou em torno de sua imagem e de sua atuação no meio literário, partimos agora para uma leitura que busca interpretar questões relacionadas ao olhar nesta dicção próprio do autor, levantando problematizações sobre a produção do autor frente a este certo realismo. Começamos a análise de seus textos com a obra *Contos Negreiros*.

154 Idem, ibidem, p.86 et seq.

2.1 Contos Negreiros

Contos Negreiros é um livro de contos compostos por narrativas e personagens que experimentam situações degradantes inerentes de sua interação com uma realidade na qual as relações de poder estabelecem influências opressoras. Percebemos algumas constantes nos temas que compõem as narrativas: sofrimento ou violência física e psicológica, ou mesmo simbólica; categorias diversas de preconceito; questões sexuais que são tabus para a sociedade, prostituição, pedofilia, turismo sexual, dentre outras. Cada um destes temas pode ser encontrado nos diversos jornais e noticiários diariamente relatando a realidade social contemporânea, principalmente nos grandes centros urbanos. Jornais que no seu claro objetivo comercial e suposta utilidade pública não poupam detalhes nas descrições de crimes cruéis, acidentes com desmembramentos e outras coisas ominosas abordadas a partir de uma perspectiva sensacionalista, muitas vezes ocupando o espaço na mídia por dias. Esses relatos estão à nossa volta e mesmo que não se consuma voluntariamente esse tipo de mídia é inevitável não tomar conhecimento de alguns casos de maior repercussão. Convivemos com esses temas e sabemos que são questões problemáticas da sociedade contemporânea a ponto de nos acostumarmos com eles até que nos passem despercebidos. A composição de narrativas ficcionais que exploram esses temas, a partir de sua organização estética da linguagem que, de acordo com Iser,¹⁵⁵ deixa claro para o leitor o seu caráter fictício, nos colocam em um tipo de contato, mediado pelo texto, com uma realidade específica de seu universo ficcional que nos remete de volta ao real. Nos termos de Žižek, essa relação com o ficcional nos ajuda a suportar o “caráter traumático e excessivo” desse real, sendo “preciso ter a capacidade de discernir, naquilo que percebemos como ficção, o núcleo duro do Real que só temos condições de suportar se o transformarmos em ficção”.¹⁵⁶

Contos Negreiros apresenta narrativas que poderiam passar despercebidas caso fossem conteúdo de relatos em jornais, mas tratam-se de composições literárias que lidam com a categoria do real enquanto narrativas, vozes, personagens e situações que são facilmente reconhecíveis para nós e talvez o choque, que supostamente decorreriam dos temas, esteja na tomada de consciência sobre isso. Se a experiência do choque pode ser

155 ISER, 1996, p. 13.

156 ŽIŽEK, 2003, p.34.

percebida tanto no mundo quanto no sujeito e a do trauma é exclusiva ao sujeito, ao ocuparmos momentaneamente a posição desse sujeito enquanto leitores, entramos em contato com sua experiência e com o modo como o narrador “vê” o seu mundo ficcional, pois o que vemos na literatura, só nos é acessível através dela. Simultaneamente, experimentamos também a experiência do olhar, que se posiciona fora dessa realidade construída e, assim tomamos consciência do trauma.

Ao nos depararmos com o título da obra, é inevitável o reconhecimento de uma referência ao famoso poema de Castro Alves, “Navio Negreiro”. Percebemos que, além de uma homenagem (incluindo uma dedicatória ao seu autor), esta referência também delimita uma tentativa de filiação da obra ao poema de Castro Alves. Nos termos de Iser, essa primeira transgressão de limites realizada por Freire corresponde ao passo inicial da composição (ao menos, da obra enquanto unidade de sentido), já que estabelece um tipo de seleção. Como Iser considera as obras literárias, enquanto campo de referência, como pertencentes à realidade, desenvolveremos um argumento que determinará essa ação como um ato de fingir, na medida em que é perceptível um tipo de recorte sobre o campo de referência do poema. Como veremos, *Contos Negreiros* não se esgota na apresentação de temas dos quais poderíamos deduzir apenas uma relação com o tráfico negreiro ou com a escravidão. Iser afirma que

o ato de seleção dá a conhecer os campos de referência do texto como os sistemas existentes em seu contexto, campos que se dão a saber no momento em que são transgredidos. A forma de organização e a validade dos sistemas se rompem agora porque certos elementos são deslocados e se inserem noutros contextos; isso vale tanto para normas e valores, quanto para citações e alusões. Os elementos de seus contextos que o texto integra não são em si fictícios, apenas a seleção é um ato de fingir, pelo qual os sistemas, como campos de referência, são delimitados entre si, pois suas fronteiras são transgredidas.¹⁵⁷

Assim, ao alargar o campo de abrangência da obra aos grupos temáticos que já citamos, o autor realiza uma transgressão dos limites de sua referência inicial.

157 ISER, 1996, p.17.

Ainda sobre o título da obra, devemos notar uma peculiaridade que pode passar despercebida ou mesmo ser interpretada anacronicamente.¹⁵⁸ Trata-se do sentido que o termo “negreiro” atribui às narrativas. Fazendo uma comparação com o termo “negritude”, perceberemos que o primeiro é uma formulação que indica aspectos de degradação para os grupos sociais a que se referem na obra de Freire (não só os negros),¹⁵⁹ e o segundo indica uma postura a ser desejada por artistas negros, pois se vincula ao agenciamento político-social, como afirma Maria Nazareth Soares Fonseca ao refletir sobre o que chama de literatura negra: “negritude tem um cunho eminentemente político, sem contudo desprezar uma preocupação estética evidente em Aimé Césaire, em Senghor e em outros escritores ligados ao movimento”.¹⁶⁰ A postura desejada por ela defende que “ser negro implicava tomar posse do seu destino, de sua história e de sua cultura” e usar os estereótipos como “arma de combate mordaz e irônica à visão dos que persistiam em considerar os negros a partir do vínculo com a escravidão”, sendo que, assim, “a cor negra transforma-se em emblema da luta contra estereótipos negativos que circulam nos espaços herdeiros da escravidão”.¹⁶¹ Como o discurso de oposição entre negros e brancos é uma formulação do colonizador¹⁶², é preciso reconhecer que

a condição afro-brasileira da literatura constituiria, então, uma ruptura com os contratos de escrita legitimados e a disposição de trazer para o texto literário um sujeito que escolhe a diáspora e que expressa sua oposição nas construções de [...] quilombos móveis, de identidades plurais, de etnicidade cruzadas.¹⁶³

O termo negreiro leva a uma associação com a relação de poder entre grupos sociais específicos, chegando ao extremo do domínio corporal dos subjugados pelos detentores do

158 OGLIARI, 2010, p.75. “É, sem dúvida, um livro abolicionista em pleno século XXI e com a clara intenção de provocar”. Essa é uma afirmação que problematizaremos.

159 Evitamos conscientemente o uso do termo raça por considerá-lo um conceito problemático para as ciências humanas. Optamos pelo conceito de etnia na discussão sobre a negritude. Em relação a *Contos Negreiros*, o que está em jogo não é apenas a questão étnica, sendo que o alcance do termo “negreiro” a outros grupos sociais, que inclusive não tem uma delimitação étnica possível, também vai carregar uma determinação degradante.

160 FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura Negra: os sentidos e as ramificações. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica, v.4, p.245-278. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p.248.

161 Idem, ibidem, p.249 et seq.

162 Idem, ibidem, p.268.

163 Idem, ibidem, p.270. Ainda neste capítulo, argumentaremos sobre a filiação de Marcelino Freire neste contexto de produção, reconhecendo uma postura condizente com a ideia de negritude.

poder. Não queremos dizer com isso que o uso do termo negreiro por Marcelino Freire tem o objetivo de propor uma exploração de grupos em situação desfavorável nas relações de poder contemporânea, pelo contrário. Os contos que carregam essa caracterização apresentam uma problematização das relações de poder, uma relativização que já percebemos logo na primeira narrativa da obra, “Trabalhadores do Brasil”, sobre a qual nos deteremos em seguida. Esse deslocamento de sentido que o termo negreiro assume, ao se constituir como uma referência catafórica, é menosprezado quando a crítica literária o interpreta somente em relação à experiência da escravidão ou quando privilegia a temática negra, como percebemos, por exemplo, na afirmação de Vasconcelos: “São dezesseis contos-cantos, também com temática estabelecida. Dessa vez, os negros”.¹⁶⁴ A autora reflete sobre os outros temas da obra, mas não explica qual é a relação entre a temática negra e a dos outros temas, insistindo na afirmação.¹⁶⁵

Como já foi explicitado, os contos da obra não se limitam à temática da experiência da diáspora negra na América. De uma maneira geral, as narrativas lidam com a presença do “outro”, dos que não têm voz na sociedade,¹⁶⁶ ou os que não querem que sua voz seja ouvida (como é o caso dos contos que tratam do turismo sexual e da pedofilia), desejam permanecer fora do foco. Estendem-se às várias categorias de marginalizados pelo sistema capitalista contemporâneo, seja econômica ou ideologicamente, ou que dele tiram proveito: o morador da periferia, o trabalhador explorado, o assaltante, a prostituta, o homossexual, a criança prostituída, a analfabeta miserável, a mãe pobre, o estrangeiro em viagem de turismo sexual, o pedófilo, o negro pobre.

Desafiando uma conceituação apriorística do gênero conto, Freire propõe a denominação “canto” para essas narrativas, uma escolha que aproxima as narrativas ao lírico. A partir desta proposta do autor, podemos tirar três conclusões: como uma nova referência ao caráter épico do poema de Castro Alves; uma decorrência da própria organização estética da narrativa do autor, embasada numa musicalidade que aproxima seus textos da poesia, composta por ritmos bem marcados, presença de refrões ou

164 VASCONCELOS, 2007, p.87.

165 Cf. VASCONCELOS, 2007, p.95.

166 Os excluídos, os dominados, mas também as crianças, baseando-se na etimologia do verbete infante – *infans*: o que não fala.

estribilhos, com rimas internas, aliteraões e assonâncias apontando para uma aproximação da oralidade; e, por fim uma ideia de canto enquanto lugar à margem, periférico.

Dos 16 cantos que compõem a obra, três são narrados usando o discurso indireto livre, um, pelo discurso direto, um é um diálogo ao telefone, que apresenta apenas um dos interlocutores (sem a presença de um narrador), um é um diálogo entre duas pessoas (também, sem narrador), e dez são narrados em primeira pessoa. Notamos a ausência de narrativas organizadas pela presença de narrador em terceira pessoa, o que atribui aos textos a característica de performances pautadas numa vinculação obsessiva à subjetividade do personagem que narra sua experiência. O leitor sempre será confrontado pelo ponto de vista dessa subjetividade, muitas vezes deliberadamente, incômoda. O alcance desse “como ver o seu mundo ficcional” pela ótica dos personagens não atinge o leitor de uma forma direta, pois ele tem ante si a proteção do que Lacan definiu como um anteparo-imagem que é o próprio texto, a evidência de seu caráter fictício. Mesmo não sentindo o choque desse elemento ficcional diretamente, o leitor tem contato com o trauma desses narradores-sujeitos. A capacidade de reconhecer esse trauma, por ter acesso ao simbólico, permite ao leitor o contato, ou a volta ao real que se encontra fora do texto, experimentando uma dupla posição de sujeito-leitor que vê a visão do outro, e por isso também se sente observado. Estamos diante de um mundo ficcional que choca pela sua verossimilhança como forma de defesa ou resposta a uma situação historicamente traumática da sociedade. A performance do narrador ao reivindicar essa voz e visão do outro pode ser questionada enquanto autenticidade, mas o jogo está no que Iser considera os dois primeiros atos do fingir, na seleção que parte de campos de referências distintos e na combinação imprevisível realizada pelo autor. Nesse sentido, Silviano Santiago afirma que

o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança em que é produto da lógica

interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções da linguagem.¹⁶⁷

Este tipo de consciência narrativa que Silviano Santiago atribui ao narrador pós-moderno pode ser percebida nas narrativas de Freire a partir da emulação de vozes que expressarão posturas cínicas, de ironia kúnica, por vezes expressamente contraditórias nas suas próprias enunciações, quebrando e reafirmando estereótipos. Lemos no Canto Primeiro, “Trabalhadores do Brasil”.¹⁶⁸

Enquanto Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana
Olorô-Quê vende carne de segunda a segunda ninguém vive aqui com
bunda preta pra cima tá me ouvindo bem?

Enquanto a gente dança no bico da garrafinha Odé trabalha de
segurança pega ladrão que não respeita quem ganha o pão que o Tição
amassou honestamente enquanto Obatalá faz serviço pra muita gente que
não levanta um saco de cimento tá me ouvindo bem?

Enquanto Olorum trabalha como cobrador de ônibus naquele transe
infernol de trânsito Ososonhe sonha com um novo amor pra ganhar 1
passe ou 2 na praça turbulenta do Pelô fazer sexo oral anal seja lá com
quem for tá me ouvindo bem?

Enquanto Rainha Quelé limpa fossa de banheiro Sambongo bungo
na lama e isso parece que dá grana porque o povo se junta e aplaude
Sambongo na merda pulando de cima da ponte tá me ouvindo bem?

Hein seu branco safado?

Ninguém aqui é escravo de ninguém.¹⁶⁹

Inicialmente, notamos a preocupação de Freire com uma construção estética que privilegia a oralidade, contendo rimas internas bem definidas e que marcam um ritmo percussivo que remete ao batuque de tambores.¹⁷⁰ Esta característica desafia a classificação do gênero literário do texto enquanto conto. As rimas internas, além de ser um fator que vai associar o gênero à poesia, criam relações de sentido entre os termos que aproxima foneticamente. Encontramos facilmente essas aproximações nas duplas cana/pernambucana, segunda/bunda, dança/segurança, ladrão/pão/Tição,

167 SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.38. apud OGLIARI, 2010, p.77.

168 A maneira como Freire apresenta seus contos (Canto Primeiro, Canto II, Canto III etc.) está relacionada àquela citada referência ao poema épico.

169 FREIRE, Marcelino. **Contos Negreiros**. Rio de Janeiro: Record, 2005a, p.17 et seq.

170 Esse caráter da obra de Marcelino Freire já é muito evidente, mas torna-se um fator primordial ao escutarmos a obra lida pelo próprio autor na versão em audiolivro de *Contos Negreiros*.

honestamente/gente, cobrador/amor/Pelô/for, lama/grana. Outras associações são alcançadas a partir de aliterações como nas duplas Ossonhe/sonha, passe/prança. O que, ainda, ressalta o caráter da oralidade no texto é a presença do refrão “tá me ouvindo bem?” e da anáfora da palavra “enquanto” no começo dos parágrafos, de maneira que força o leitor a buscar esse som e lhe dá uma dica de como ele deverá considerar não só esse canto, mas todas as narrativas da obra.

Apresenta-se uma voz; uma voz que reivindica sua autoridade para falar de si e de seus próximos, e, para isso, seleciona um campo de referência para depois reorganizá-lo numa composição nova, que reivindica, por sua vez, sua capacidade de atuação na disputa de representação contra a violência simbólica que seu grupo sofre. Consideramos aqui o conceito de violência simbólica segundo acepção de Bourdieu:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados”.¹⁷¹

A voz do narrador apresenta cenas degradantes, solicitando do leitor o reconhecimento da tensão entre a voz que enuncia e o seu interlocutor, tensão esta determinada por uma diferença de poder que subjuga os personagens apresentados e que se reflete também no campo simbólico. Parte-se de um campo de referência bem específico, sendo que os nomes distribuídos no canto, com a exceção de Tição e Pelô, são referências à religiosidade de origem africana ou se relacionam à escravidão. O fato de Zumbi ser o primeiro nome apresentado já mostra a relação da narrativa com um quesito da insubmissão, que se tornará evidente ao final do canto. Olorô-Quê é uma referência às divindades de matriz africana, os Orixás, estando ligado a um mundo além do nosso, do após a morte. Odé é o orixá protetor das matas e florestas. Tição, com letra maiúscula, se refere ao diabo. Obatalá é um tipo de orixá, um dos primeiros entes criado por Olorum, que é o ser criador e regente do universo. Ossonhe é uma referência folclórica dos negros

171 BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 11.

africanos, sendo representado como um ser de uma perna só. Pelô é uma forma abreviada de pelourinho, artefato arquitetônico ligado historicamente à punição de escravos e criminosos. Rainha Quelé pode ser uma referência à Clementina de Jesus da Silva, sambista carioca, filha de escravos alforriados, que participou da fundação da escola de samba da Portela. Sambongo é o nome de um doce de coco conhecido no nordeste brasileiro, mas pode também ser uma referência a uma cidade de Angola, além de destacarmos uma aproximação à palavra “samba”. A palavra “bungo”, na forma como se dispõe na oração, só pode se constituir como um verbo, o que entendemos como um desafio linguístico da oralidade africana para a língua portuguesa. Bungo também é o nome de uma cidade angolana. O termo parece ter sido escolhido por sua sonoridade, que acompanha a de Sambongo.

Ainda sobre os aspectos da linguagem do canto, notamos uma estratégia constante de Marcelino Freire ao deslocar os sentidos de expressões prontas da nossa língua. No primeiro parágrafo (para não dizer verso) isso está claro na expressão “vende carne de segunda a segunda”, na qual o escritor aglutinou duas frases usadas normalmente, ganhando um sentido novo: carne de segunda e segunda a segunda. A nova expressão passa a significar ambas. No segundo parágrafo, vemos uma diferença na combinação da palavra “honestamente” associada às expressões populares “o pão que o diabo amassou” e “ganhar o pão honestamente”. A construção de Freire desloca a honestidade para o trabalho do Tição. O terceiro parágrafo contém novamente uma referência ao inferno na expressão “transe infernal de trânsito”. O transe é uma parte importante para a religiosidade africana, e aqui, partindo da associação entre transe e trânsito, também há uma extensão desse sentido na ligação com “Ossonhe sonha” e “ganhar 1 passe ou 2”. Também está deslocado o sentido do amor que Ossonhe deseja, pois acabamos por atribuir o sentido à prostituição.

O tipo de trabalho que esses personagens da narrativa realizam é o do uso de sua força física ou da exploração do seu corpo. O questionamento que o canto sugere não é o que a voz narrativa nos faz ao perguntar se a estamos ouvindo e, sim, se esse trabalho ainda não se configura como uma extensão da escravidão. O canto aponta que não, numa afronta que atinge o leitor pela força da expressão “Hein seu branco safado?”, mas não podemos aceitar ingenuamente a afirmação do narrador. O que notamos no trabalho temático do canto é um *crescendo* que vai apresentando os tipos de trabalhos desses

personagens-entidades e acaba nos confrontando com uma ideia de situação infernal, que no quarto parágrafo, chega ao extremo do trabalho degradante, colocando uma rainha na limpeza de fossas e alcançando seu auge na expressão “o povo se junta e aplaude Sambongo na merda pulando de cima da ponte”. Essa afirmação não deixa claro seu significado, mas como sabemos do gosto de Freire de jogar com os sentidos prontos, não podemos deixar de lado a consideração do suicídio, o que pressupõe a ideia de um controle sobre a própria existência, confirmado por “Ninguém aqui é escravo de ninguém”. Se considerarmos a construção de uma intensidade que indica que algo vai acontecer (pois sabemos da influência do pensamento de Cortázar para Marcelino), constatamos que essa ocorrência é a morte, mas não sem antes passar pela degradação nas imagens da prostituição, “fazer sexo oral anal seja com quem for”, e no contato com excrementos, “fossa de banheiro” e “Sambongo na merda”. Isso é o que aproxima claramente o canto à abjeção, chegando ao extremo do cadáver, mesmo que este não esteja claramente presente na narrativa. A expressão “o povo se junta e aplaude” lida com a ideia de *punctum* de que tratamos ao apresentarmos o conceito de realismo traumático. Se, para Barthes, este é um fator adicionado à composição, mas que nela já estava presente, essa relação de um público aplaudindo um sujeito prestes a pular da ponte só é uma adição ao elemento degradante que esse sujeito já experimentava, mas que indica sua relação com a experiência do trauma. Fechamos essa reflexão com uma indicação dada pela pontuação do canto, relacionando-a com a vida do homem. O texto só tem dois sinais gráficos de pontuação: a interrogação e o ponto final. As interrogações estão distribuídas no “enquanto” do canto, e portanto, da vida, e o ponto final é o que indica o seu fim, delimitando-o, como a morte.

No Canto II, “*Solar dos Príncipes*”¹⁷², a tentativa de jovens moradores da periferia de filmar um documentário sobre como é o domingo das pessoas moradoras de um condomínio de luxo acaba frustrada. Neste conto, a impossibilidade de representação do real através do cinema-verdade fica evidenciada, restando, no caso do canto, literalmente, a violência (da tentativa) de representação. O porteiro do condomínio entende tudo como referência a assalto.

“Estamos filmando.”

172 Publicado anteriormente na antologia *Ficções Fraternas*, organizada por Livia Garci-Roza, publicado pela Editora Record em 2003.

Filmando? Ladrão é assim quando quer seqüestrar. Acompanha o dia-a-dia, costumes, a que hora a vítima sai para trabalhar.

[...]

– Vamos gravar um longa-metragem.

– Metra o quê?

Metralhadora, cano longo, granada, os negros armados até as gengivas. Não disse? Vou correr. Nordestino é homem. Porteiro é homem ou não é homem? Caroline dialogou: “A ideia é entrar num apartamento do prédio, de supetão, e filmar, fazer uma entrevista com o morador.”

O porteiro: “Entrar num apartamento?”

O porteiro: “Não.”

O pensamento: “Tô Fodido.”¹⁷³

Numa aresta irônica, a tentativa dos cinco jovens negros configura uma inversão de posição em relação aos filmes e documentários que são bastante comuns e que mostram a vida no morro como algo exótico e de interesse para quem está fora daquele espaço, como uma espécie de “objeto de contemplação”. As inversões são sempre impossibilitadas por questões que evidenciam a violência das divisões espaciais e sociais intransponíveis. A possibilidade de produção artística do outro é tomada como crime e transgressão; o texto de Freire toca a realidade dessa violência e da impossibilidade de que o excluído ocupe o lugar do outro. Nesse caso, a impossibilidade de representação alcança a negação do primeiro nível de representação que Lacan aponta como característico, isto é, de um sujeito que se lança à observação de um objeto na busca por uma imagem que o defina. Nem a relação de oposição entre sujeito e objeto é possibilitada, restando somente a violência e, na construção metalinguística do conto, o único método possível de realizar a filmagem é transgredindo a divisão e atuando violentamente, pois a polícia é realmente acionada, um dos jovens invade o condomínio com a câmera:

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. A gente dá as boas-vindas de peito aberto. Os malandrões entram, tocam no nosso passado. A gente se abre que nem passarinho manso. A gente desabafa que nem papagaio. A gente canta, rebola. A gente oferece nossa coca-cola.

Não quer deixar a gente estrear a porra do porteiro. É foda. Domingo, hoje é domingo. A gente só quer saber como a família almoça.

173 FREIRE, 2005a, p.23 et seq.

Se fazem a mesma festa que a nossa. Prato, feijoadá, guardanapo. Caralho, não precisa o síndico. Escute só. A gente vai tirar a câmera do saco. A gente mostra que é da paz, que a gente só quer melhorar, assim, o nosso cartaz. Fazer cinema. Cinema. Veja Fernanda Montenegro, quase ganha o Oscar.

– Fernanda Montenegro não, aqui ela não mora.

E avisou: “Vou chamar a polícia.”

A gente: “Chamar a polícia?”

Não tem quem goste de polícia. A gente não quer esse tipo de notícia. O esquema foi todo montado num puta dum sacrifício. Nicholson deixou de ir vender churro. Caroline desistiu da boate. Eu deixei esposa, cadela e filho. Um longa não, é só um curta. Alegria de pobre é dura. Filma. O quê? Dei a ordem: filma.

Começamos a filmar tudo. Alguns moradores posando a cara na sacada. O trânsito que transita. A sirene da polícia. Hã? A sirene da polícia. Todo filme tem sirene de polícia. E tiro. Muito tiro.

Em câmera violenta. Porra, Johnattan pulou o portão de ferro fundido. O porteiro trancou-se no vidro. Assustador. Apareceu gente de todo tipo. E a ideia não era essa. Tivemos que improvisar.

Sem problema, tudo bem.

Na edição a gente manda cortar.¹⁷⁴

As tentativas de inversões no canto sempre são impossibilitadas e resultam em violência, mesmo não se configurando enquanto tentativas de inversões de ordem social, mas representacional. O que se coloca em jogo é a questão do olhar. O narrador, operando a partir do discurso indireto livre, realiza pausas na explicitação dos acontecimentos para discorrer sobre isso: “O morro tá lá, aberto 24 horas. A gente dá as boas-vindas de peito aberto. Os malandrões entram, tocam no nosso passado. A gente se abre que nem passarinho manso”. Os personagens já experimentaram essa imposição de um olhar sobre a sua realidade, tocando a sua própria subjetividade. Fica claro também que, dispostos nessa posição de objeto exótico que tem sua expressão solicitada, eles contribuíram com um certo nível de encenação para a demanda do olhar: “A gente desabafa que nem papagaio. A gente canta, rebola. A gente oferece nossa coca-cola”. A expressão “que nem papagaio” remete à repetição de sua experiência e também ao lugar de exótico ao qual os sujeitos são relegados, o que pode alcançar o esvaziamento do sentido e validade desse desabafo enquanto realidade e passando também a se estabelecer como performance ou simulacro.

174 FREIRE, 2005a, p.25 et seq.

Eles cantam, como a própria voz do narrador indica que faz ao rimar rebola com coca-cola. A tentativa dos personagens em acessar o prédio é inicialmente voltada à visão dessa realidade do condomínio com o objetivo de compor uma outra narrativa, a do documentário de longa-metragem, que seria logicamente uma cena organizada de imagens captadas por suas câmeras, mas também se pautando no outro enquanto exótico. A frustração dos planos dos personagens faz com que o foco do olhar que eles tentaram dirigir ao outro volte violentamente sobre eles – “alguns moradores posando a cara na sacada” –, forçando uma mudança de planos para um curta-metragem. Novamente, vemos Marcelino Freire modificando o sentido da expressão popular na passagem “alegria de pobre é dura”. A violência da representação é alcançada enquanto faticidade na narrativa, se resumindo na expressão “Em câmera violenta”.

Nesse canto, todos os planos – os planejamentos e os planos filmicos – dos personagens encontram entraves que estão pautados pelo âmbito da comunicação. O personagem do porteiro, a cujos pensamentos temos acesso pelo uso discurso indireto livre, é a ponte entre os jovens da periferia que querem fazer um filme e o seu objeto, os moradores do condomínio. No entanto, nem mesmo o diálogo entre os jovens e o porteiro se efetiva. As tentativas de comunicação se tornam enganosos: “– Viemos gravar um longa-metragem”, “– Metra o quê? Metralhadora, cano longo, granada, os negros armados até as gengivas. Não disse?”. Quando a personagem Caroline conta sobre o plano de entrar num apartamento do condomínio, o porteiro já indica que está diante de um assalto: “Tô fodido”. Assim, o canto acaba tomando a forma de outro “gênero cinematográfico”, o *making of*. A postura do porteiro com um papel beirando ao cômico, reforçando os estereótipos sobre os jovens negros, e sobre si mesmo – “Vou correr. Nordestino é homem.” – alcança uma postura kúnica, isto é, uma postura irônica e cômica que expõe os artifícios do preconceito sobre os outros e até sobre si mesmo. Isto se verifica nas várias inversões e deslocamentos dispostos na narrativa: “presos do lado de fora”, “eu deixei esposa, cadela e filho”.

No canto III, “Esquece”, temos a voz de um assaltante relatando sua definição de violência. A narrativa em primeira pessoa reivindica o direito de redefinição do conceito, a partir do seu ponto de vista. Estamos diante de um deslocamento: da violência dos assaltos que pratica para a violência a que está submetido por sua condição social, econômica e étnica. Aqui, também temos a ideia de uma inversão impossível: o desejo de ter tudo

aquilo que lhe é privado. Cada parágrafo do canto começa com a sua definição, novamente pelo uso da anáfora: “Violência é...” A maior violência para o olhar do leitor protegido pela intermediação do próprio texto é a afirmação final.

Violência é o carrão parar em cima do pé da gente e fechar a janela de vidro fumê e a gente nem ter a chance de ver a cara do palhaço de gravata para não perder a hora ele olha o tempo perdido no rolex dourado.

[...]

Violência é a gente receber tapa na cara e na bunda quando socam a gente naquela cela imunda cheia de gente e mais gente e mais gente e mais gente pensando como seria bom ter um carrão do ano e aquele relógio rolex mas isso fica pra depois uma outra hora.

Esquece.¹⁷⁵

Neste caso, a impossibilidade da inversão da situação que lhe é imposta socialmente é reconhecida pelo criminoso. “Esquece” é a afirmação de uma impotência que decorre de uma divisão construída historicamente, sobre a qual não tem nenhuma chance de ir contra. A sua tentativa de redenção está na prática do assalto e resulta no retorno da violência em proporções muito maiores do que a violência das relações de poder que definem sua posição social. Neste caso, percebe-se o uso da estratégia performática e irônica do escritor na construção do foco narrativo. Tal ironia cínica se impõe por meio de uma postura conformista do narrador, o que se confirma com a afirmação “esquece”, no fim do canto, que tenta relativizar um conceito que pode ser visto a partir de pontos de vista diferentes, mas que nunca é o do próprio narrador. O ganho que esta estratégia oferece ao sujeito da representação é a possibilidade de um vislumbre momentâneo desse outro lado da questão da violência. Vasconcelos vê um problema nessa postura, afirmando que “se o discurso persistisse em fazer valer uma visão oposta à que nos acostumamos a ouvir e repetir, Freire poderia ter tido sucesso. Mas o narrador, negro, acaba por ser construído muito de acordo com o discurso preconceituoso que se tem sobre ele”.¹⁷⁶ O que ela parece esperar do texto fictício é algum típico de discurso redentor, não considerando a potência do cinismo enquanto estratégia utilizada, visando a algum ganho específico. A seguinte passagem mostra isso bem claramente: “Violência são essas buzinadas e essa

175 FREIRE, 2005a, p.31 et seq.

176 VASCONCELOS, 2007, p.98.

fumaça e o trânsito parado e o outro carro que não entende que se dependesse da gente o roubo não demoraria essa eternidade atrapalhando o movimento da cidade”. Essa simulação do narrador, mostrando uma preocupação banal, caso se atente par a sua situação, com a cidade, mostra como a ironia de seu discurso só pode servir para evidenciar alguma outra violência, que é a verdadeira, a da sua exclusão social. É nesse ponto que distinguimos o caráter de real nessa narrativa ficcional. Na constatação, que só pode ser feita pelo leitor, de uma violência anterior ao simulacro construído pelo narrador, e também anterior à faticidade do assalto na narrativa.

Dois cantos tratam da exploração sexual a partir de pontos de vista incomuns. Em ambos, temos as vozes de estrangeiros falando sobre o turismo sexual no Brasil. Também, nos dois casos, ocorrem inversões problemáticas para a temática. O paradoxo está no fato de ambos os contos relacionarem o turismo sexual com o tema do amor. O primeiro deles é o Canto IV, “Alemães Vão à Guerra”. Nele, temos um alemão, ao telefone com seu interlocutor Johann,¹⁷⁷ falando de suas viagens de turismo sexual pelo mundo e sua preferência pelas mulheres negras. A sugestão de inversão proposta aqui é a do ariano obcecado pelas africanas.

Alô, Johann. Johann. Como as negrras do Nepal, tem. Das Ilhas Virrgens também. É só irr. Feito as mocinhas da Guiana. Da prraia do Pina, depois do hotel, é só irr. Prreparra a mala, Johann. Deixa a mala pronta.

[...]

O mundo é dos negrrs. Alô, Johann. Tem, sim, e estão nos esperando.

A gente acaba dando educação a esse povo, Johann. E um pouco de esperrança. E herrança, Johann, como aquela que o nosso amigo deixou parra as crrianças.

[...]

Vamos? O que não podemos é ficarr neste clima. Orra, é só passarr prrotetorr. Quem manda serr muito brranco? Pensa, Johann. Salvadorr, Salvadorr.

O que não falta nesse mundo, Johann, é amor.¹⁷⁸

177 Questionamos, sem sucesso, se o nome é uma referência ao conto “Johann”, de Álvares de Azevedo, cujo personagem que dá nome ao conto se envolve inconsequentemente em aventuras sexuais e acaba dormindo com a própria irmã e matando o irmão.

178 FREIRE, 2005a, p.37 et seq.

O sarcasmo da afirmação final contrasta com toda a narrativa desenvolvida por um narrador que dialoga sem que tenhamos contato com o discurso de seu interlocutor. Se ainda estamos lidando com uma temática sobre os negros, vemos o foco da narrativa vinculado ao estrangeiro, no caso, o alemão. No sentido criado pelo título do conto, ir à guerra vai significar essa peregrinação pelo mundo atrás de mulheres negras: “Johann, Se tiverr, eu vou. / Sei. Em todo canto tem. Júpiterr, Marrte. No burraco negro, em toda parrrte. Ainda bem. O mundo é dos negros. Alô, Johann. Tem, sim, e estão nos esperrando.”¹⁷⁹ Quebra-se a questão da oralidade enquanto uma aproximação com uma linguagem e dicção própria da etnia negra e a aproxima da fala de um outro. A marca mais evidente de trabalho com a linguagem são os erres duplicados, o que causa um contraste com as outras narrativas da obra, mas ainda é notável a presença das rimas internas como na aproximação fonética dos termos esperrança/herrança/crranças.

Já o Canto XVI (que fecha a obra), “Yamami”¹⁸⁰, o amor já não tem o tom desse sarcasmo presente no Canto IV. Nele, um estrangeiro é questionado por outro sobre sua viagem ao Brasil. Todas as perguntas feitas sobre as características do lugar, das pessoas, da economia, da natureza são respondidas rápida e grosseiramente pelo narrador, que se estabelece a partir do discurso direto, com a presença marcada do diálogo, mas com digressões da voz narrativas. São nas digressões que encontramos a expressão dos sentimentos do narrador. A única coisa que lhe interessa são os corpos. Yamami é uma índia de 13 anos prostituída com quem o estrangeiro manteve relações durante a viagem e ele devaneia sobre essa experiência com um tom melancólico.

E os índios?
O que tem os índios?
O que você achou dos índios do Brasil?
Fodam-se os índios do Brasil. Toquem fogo na floresta. Vão à
merda.
Só lembro de Yamami.
Yamami.

179 Podemos entender a expressão “Em todo canto tem” como uma referência do canto à própria obra do escritor?

180 Publicado, em Portugal, na antologia **Putas**, organizada por Valter Hugo Mãe, pela Editora Quasi em 2002.

Sempre gostei de crianças. Aqui é proibido. Yamami, meu tesouro perdido. Passei por uma cidade chamada Cuiabá, depois Corumbá. Parintins, Parintintins, sei lá. Viajei no barco Barão do Amazonas.

Há peixes gigantes?

Não, pequenos.

Como pequenos?

Minhocas sul-americanas, não enche o saco.

[...]

Pisquei para Yamami e saímos. Fiz sinal de fumaça, acendi um cigarro. Yamami, venha comigo. Sou um branco pálido e telepático. Estou de férias, caralho, longe de meu país, infeliz. Yamami, minha meretriz, o meu turismo.

[...]

Minha alegria primitiva, Yamami. O meu sorriso.

E os crocodilos?

Morram os crocodilos.

Lá posso colocar Yamami no colo e ninguém me enche o saco. E ninguém fica me recriminando.¹⁸¹

Yamami é a única lembrança que interessa ao estrangeiro. Todas as outras coisas não têm importância alguma. Não se pode afirmar que o narrado é o que ele responde de fato ao interlocutor ou se são as lembranças escondidas. Em algumas passagens, não sabemos se a fala pertence ao amante de Yamami ou a seu interlocutor.

Dizem que lá tem muita criança na rua.

Nua.

É comum, por todo canto. Dizem que tem menina abandonada em Rondônia. No Ceará, em Pernambuco. Vendidas no coração de Rio Branco.

Yamami pulando, chupando caroço de manga, me lambuzando. Yamami escorregando pelos galhos, nos cipoais do pântano.

Virei amante de Yamami, ao ar livre. Dei dinheiro para Yamami, jóias, espelhos, colares. Fiz Yamami vestir calcinhas coloridas. Minha menina.

Você não gostou do Brasil?

Yamami veio me deixar no escadós do barco. Ela e algumas amiguinhas. Yamami, Cauã, Jacira, Luanda. Coisa bonita o choro de Yamami. O vento acenando as suas penas. De pavão, na despedida. Penas de arara. O mercado cheirando a merda. A bacia do rio indo embora e me levando.

181 FREIRE, 2005a, p.105 et seq.

Não gostei do Brasil, caralho.
Yamami não tem nada a ver com o Brasil. O Brasil é São Paulo,
uma cidade longe, parecida com esse continente de gelo, Yamami.
O meu corpo vazio.¹⁸²

Não há como negar a dificuldade de se tratar sobre o tema da pedofilia. Só podemos relacioná-lo ao conceito da abjeção enquanto o considerarmos um tema que causa repulsão ao sujeito, expondo-o a uma situação de risco que questiona sua própria identidade. A postura do narrador pode ser relacionada à proposta de Bataille de fixação na perversão com o objetivo de que o mais sujo e perverso se torne o mais sagrado e potente. A leitura do conto, ao nos colocar em contato com esse ponto de vista pervertido do narrador, causa um efeito de choque ao relacionar o amor ao tema da prostituição infantil, o caráter de real que compõe a narrativa. Como não encontramos esse choque na narração, só nos resta senti-lo nós mesmo, e é assim que tomamos contato com o aspecto essencial desse realismo traumático, pois ficamos reféns da visão do narrador, que contraria a nossa percepção sobre o tema tabu.

No Canto V, “Vaniclélia”, que também lida com a questão da infância e da prostituição, vemos a esperança de uma prostituta direcionada à possibilidade de degradação de sua filha. A ocorrência do caráter infantil pode ser relacionada à própria etimologia da palavra infante: aquele que não tem voz. A estratégia de associação de temas chocantes à infância potencializa o efeito de choque. No canto o caráter de abjeção chega ao extremo, pois a situação da narradora não pode ser pior. A própria continuação da degradação na geração posterior é considerada a sua possibilidade de redenção. A autoridade legal da polícia também é deturpada por não ser o seu caráter de reguladora o que a amedronta, mas o caráter transgressor.

U, hum. Agora ter que agüentar esse bebo belzebu. O que é que ele me dá? Bolacha na desmancha. Porrada na canela. Eu era mais feliz antes. Quando o avião estrangeiro chegava e a gente rodava no aeroporto. Na boca quente da praia. Pelo menos um príncipe me encantava. Naquele feitiço de sonho. De ir conhecer outro lugar, se encher de ouro. Comprar aliança. U, hum.

Casar tinha futuro. Mesma sabendo de umas que quebravam a cara. O gringo era covarde, levava para ser escrava. Mas valia. Menos pior que

182 FREIRE, 2005a, p.106 et seq.

essa vida de bosta arrependida. De coisa criada. Qual é a minha esperança com esse marido barrigudo, eu grávida? Que leite ele vai construir?

Se for menina, vou ensinar assim: no porto, no Carnaval. No calçadão de Boa Viagem. Com cuidado para a polícia não ver a sacanagem. E querer participar. Um dia, eu tive que foder com a tropa inteira da delegacia.¹⁸³

Até o casamento que a tiraria da situação degradante em que vive é algo negativo, mas considerado por ela menos violento que a sua realidade. A continuação de sua degradação é tida como uma possibilidade de um futuro promissor. É possível reconhecer um posicionamento kúnico da narradora, ao considerar as relações que mantém na prostituição como as únicas em que foi respeitada enquanto mulher. Após narrar o assassinato de Vaniclélia pela polícia, a narradora afirma:

Homem? U-hum. Não vale um tostão pelas bandas daqui. Os caras pelo menos tinham educação, outra finura: levavam a gente para restaurante, deitavam a gente em cama d'água. Sabonete de colônia. A gente era respeitada. Precisava ver como o garçom e o pivete e o gerente e o taxista da frente e o povo todo nos tratava. O que cada um ganhava de gorjeta não era brincadeira. Acabava saindo rendendo pra todo mundo. Uma beleza!

Agora que valor me dá esse belzebu? Quanto vale ele ali, na praça? Pergunta, pergunta. A vida dele é me chamar de piranha e de vagabunda. E tirar sangue de mim. Cadê meus dentes? Nem vê que eu tô esperando uma criança. Agora, disso ninguém tem ciência. Ninguém dá um fim.

Mulher como eu ser tratada assim.¹⁸⁴

A narradora afirma que, enquanto as suas relações estiveram vinculadas à sua prostituição, elas tiveram um caráter positivo e as relações com outros homens, seja a polícia, ou seu marido, são as que causam a sua degradação. Sua postura kúnica está baseada nesse questionamento dos valores, que é realizado pela própria deturpação do sentido positivo que atribui à prostituição, a partir da emulação de um discurso performático que se evidencia na afirmação final: “Mulher como eu ser tratada assim”.

Percebe-se que em todos os contos há a ocorrência de inversões que apontam para impossibilidades. A degradação também parece ser um caminho em busca de um tipo de

183 FREIRE, 2005a, p.41 et seq.

184 FREIRE, 2005a, p.42.

redenção impossível de ser alcançada. Os temas das narrativas sempre passam pelo sentido da abjeção. Isso pode ser entendido como um sintoma do estado de crise, tanto no sentido da realidade que supostamente seria representada quanto das possibilidades de efetivar essa representação.

O Canto VI, “Linha do tiro”,¹⁸⁵ é composto por um diálogo entre uma mulher que é abordada dentro do ônibus por um assaltante. Ela não consegue ou parece não conseguir entender o que está acontecendo e acha que o assaltante está, na verdade, vendendo chocolate, bala-chiclete, pregando algum tipo de religião ou pedindo dinheiro e chega a pedir-lhe que chame a polícia.

- Não quero.
- Hã?
- Já disse que não quero.
- O quê?
- Chocolate.
- Chocolate?
- Você quer me vender chocolate, não é?
- Que chocolate, minha senhora?!!
- Bala-chiclete?
- Não, porra!
- O senhor é Hare Krishna, não é?
- Hã?
- Da Igreja Amanhecer em Cristo, essas coisas?
- Não!
- É cego?
- Cego?
- Tá com uma ferida e quer comprar remédio?
- Chega, caralho!
- O quê?
- Isto é um assalto, não tá vendo?
- Onde?
- Aqui dentro do ônibus.
- E por que você não faz alguma coisa?
- Eu?
- Chama a polícia?
- Essa velha é doida!
- Quem é doida?
- Chapadona! Passa logo a bolsa.

185 Linha do Tiro é o nome de um bairro na periferia de Recife.

- Não falei?
- O dinheiro, minha senhora.
- Não quero.
- Hã?
- Já disse que não quero.
- O quê?
- Chocolate.
- Chocolate?
- Você quer me vender chocolate, não é?
- Que chocolate, minha senhora?!!
- Bala-chiclete?
- Não, porra!
- O senhor é Hare Krishna, não é?
- Hã?
- Da Igreja Amanhecer em Cristo, essas coisas?
- Não!
- É cego?
- Cego?¹⁸⁶

O conto não acaba aqui. O diálogo entre o assaltante e a mulher continua ocorrendo na forma de uma colagem e chega a ser repetido uma terceira vez. A própria noção do diálogo se torna inconsistente com a narrativa, pois não há interlocução lógica. Os personagens estão presos numa lógica de irracionalidade imposta pela situação do assalto e nada acontece, nenhuma compreensão é possível; os próprios personagens, presos nesse *loop*, não conseguem estabelecer um vínculo com a sua realidade na narrativa, não se desvencilham da repetição infinita. Mas o conto não trata somente da impossibilidade de compreensão entre personagens numa situação de tensão e de expectativa durante um assalto. Neste ponto, o choque não está somente na ideia de que, na sociedade urbana contemporânea, velhinhas são assaltadas dentro de ônibus. Isso não é o que torna a narrativa chocante (isso não é mesmo nenhuma novidade para o leitor contemporâneo, espectador de telejornais); como afirma Foster, a ideia do trauma pode estar mais ligada à técnica de composição do que ao tema¹⁸⁷ e, nesse caso, é a própria colagem realizada na composição que evidencia o trauma ao esvaziar o sentido através da repetição; o que sobra é uma total falta de sentido, tanto entre personagens, quanto no efeito desse real sobre o leitor: um efeito do trauma.

186 FREIRE, 2005a, p.45 et seq.

187 FOSTER, 2014, p. 131.

Como estamos diante de um canto que trata da violência urbana, um assalto dentro do ônibus, há um deslocamento do sentido que o assalto pode possuir tanto para os personagens que se veem perplexos numa situação onde não se estabelece nenhum tipo de compreensão, quanto para o leitor. O assalto não acontece por não haver uma negociação de sentido entre a mulher e o assaltante. A violência do assalto não é praticada, mas o texto continua causando um efeito de violência para o leitor. A violência da impossibilidade de comunicação é a única coisa que sobra da relação entre os dois personagens da narrativa. E também é a única coisa que pode apreender o leitor na sua relação com o texto literário. A impossibilidade de se estabelecer ligações lógicas com a realidade surge como efeito do trauma. O tema comum, reconhecível para qualquer morador de cidades grandes, é reconfigurado de forma que evidencia impossibilidades que podem ser vistas como características da tentativa de contato com o real. Tentativas sempre frustradas de contato com um real que não pode ser representado, mas o qual somos forçados a encarar como se fosse a realidade, devido ao pacto ficcional. Nesta perspectiva seria inviável tentar compreender o texto literário em sua relação com o real tentando extrair dessa relação algo que evidenciasse uma explicação para as relações sociais que acontecem em centros urbanos. Isso quer dizer que não estamos lidando com uma referência ao real com a pretensão de explicá-lo, forjando ideias de tipos sociais (o tipo do assaltante, por exemplo) e sim uma exposição exagerada de uma realidade incômoda e estranha, mas que reconhecemos como válida. Um texto literário que propusesse uma tentativa de estabelecer tipos sociais e detalhar circunstâncias próprias de um assalto a ônibus seria menos eficiente em atingir o choque causado por essa narrativa.

No prefácio da obra, Xico Sá já nos dá uma dica dessa ineficiência que o realismo (enquanto uma tentativa de explicação racional, etnográfica) adquire na contemporaneidade. “Aqui não tem o iluminismo besta”.¹⁸⁸ Tentativas de reorganização lógica de relações sociais caóticas causariam um distanciamento característico da imposição do ver do sujeito da ficção em oposição ao objeto observado. O texto de Freire atua no sentido oposto. A realização do texto coloca os sujeitos envolvidos, sejam o leitor, o narrador ou os personagens, numa situação de desvantagem dada a impossibilidade de

188 SÁ, Xico. Apresentação. apud FREIRE, MARCELINO. **Contos Negreiros**. Rio de Janeiro: Record, 2005a, p.12.

compreensão lógica do que é observado (para o leitor, em relação à realidade; para os personagens, em relação à realidade ficcional do texto, de seu caráter de existir como se fosse real), deixando ao texto literário a função de anteparo-imagem: uma função que inclusive protege os sujeitos da opressão que essas realidades impõem a eles.

Ainda no prefácio, lemos outra afirmação significativa de Xico Sá que aponta para esse papel do anteparo-imagem: “Sorria, sorry, periferia, você está sendo invadido pelas câmeras do cinema-verdade!”¹⁸⁹ Se notarmos, nessa afirmação, o verbo *invadido* em relação ao aposto *periferia*, percebemos que há uma concordância inadequada gramaticalmente, mas que pode ser compreendida no sentido da invasão e proteção simultâneas que o anteparo-imagem apresenta ao sujeito. Segundo Ogliari

A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa.¹⁹⁰

No canto “Linha do Tiro”, essa incomunicabilidade se torna o tema e a forma da narrativa, e a repetição da cena desgasta ainda mais a relação entre os personagens. Além disso, as perguntas “– É cego?”, “– Isto é um assalto, não tá vendo?” e “– Onde?” potencializam a problematização da visão dos personagens, tendo decorrências para o olhar do leitor. Esse simulacro baseado num *continuum* incômodo, além de não conter uma interação dialógica racional, também se deteriora pela incapacidade de uma visão que traga algum tipo de solução para o embate, só restando ao leitor o abandono do texto.

Em “Nação Zumbi” (Canto VII), é apresentado o tema da diáspora, numa tentativa do personagem de “voltar” à África. Neste conto, o efeito do trauma parte de uma referência direta à exploração racial do negro pela escravidão e a um símbolo de resistência a essa exploração na figura de Zumbi. O narrador do conto se queixa por ter sido denunciado por tentar vender um rim, motivo da viagem à África. Se compararmos a resistência de Zumbi à escravidão às queixas deste narrador percebemos uma incompatibilidade enorme de princípios e de tons. O que o personagem do conto considera

189 Idem, ibidem, p.12.

190 OGLIARI, 2010, p.77.

como seu maior desejo é algo chocante, e sua crítica ao desperdício praticado no Brasil é referente aos órgãos de dos corpos de meninos de rua mortos. A degradação do próprio corpo é evidenciada. O cadáver, que é o extremo da abjeção, é, segundo o personagem, algo que poderia redimir um trauma histórico.

O esquema é bacana. Os cara chegam aqui e levam a gente pra Luanda ou Pretória. No maior conforto e na maior glória. Puta oportunidade só uma vez na vida, quando agora? Dar um pulinho na cidade de Nampula? Quem sabe tirar fotografia? Abraçar outro negão igual a mim, conversar noutra língua mesmo sem saber conversar?
[...]

Que merda!

Por que não cuidam eles deles, ora essa? O rim é meu ou não é? Até um pé eu venderia e de muleta eu viveria. Na minha. Um olho enxerga pelos dois ou não enxerga? Se é pra livrar minha barriga da miséria até cego eu ficaria. Depois eu ia ali na ponte, ao meio-dia, ganhar mais dinheiro. Diria que foi um acidente, que esses buracos apareceram de repente, em cima do meu nariz. Quem quer ver a agonia de um doente, assim, infeliz, hein, companheiro?

Fácil é denunciar, cagar regra e cagüetar. O que é que tem? O rim não é meu, bando de filho da puta? Cuidar de minha saúde ninguém cuida. Se não fosse eu mesmo me alimentar. Arranjar batata e caruá, pirão de caranguejo. Não tenho medo de cara feia, não tenho medo.

Por que vocês não se preocupam com os meninos aí, soltos na rua? Tanta criança morta e inteirinha, desperdiçada em tudo que é esquina. Tanta córnea e tanta espinha. Por que não se aproveita nada no Brasil, ora bosta? Viu? Aqui se mata mais que na Etiópia, à míngua. Meu rim ia salvar uma vida, não ia salvar? Diz, não ia salvar? Perdi dez mil, e agora? A polícia em minha porta, vindo pra cima de mim. Puta que pariu, que sufoco! De inveja, sei que vão encher meu pobre rim de soco.¹⁹¹

A própria ideia de um retorno à África só serve para evidenciar a sua situação de carência em uma inversão irônica e nada consoladora ou conciliatória de uma situação histórica. A solução é simplesmente relacionada ao dinheiro que resolveria o problema momentaneamente. O personagem afirma que continuaria vendendo os seus outros órgãos. A ideia de vender os olhos, levando ao extremo a sua degradação, funcionaria como uma garantia de sobrevivência posteriormente. A perda da capacidade do olhar é tida como algo positivo para o personagem. A tomada de consciência sobre a sua situação não tem uma

191 FREIRE, 2005a, p.53 et seq.

solução que passa pela reflexão dos problemas históricos. Não estamos lidando com uma abordagem que aponta para soluções racionais, mas, sim, com a apresentação de medidas paliativas, que garantam a sobrevivência rarefeita do sujeito (que é o que lhe é negado na sua existência).

No Canto XV, “Meu negro de estimação”, o narrador relata as mudanças de seu amante. Percebe-se que o narrador é alguém rico que sustenta o amante. Duas inversões são apresentadas. A primeira é a do próprio amante descrito como um homem melhor, um negro que virou branco por não ter mais os hábitos de quando era pobre e trabalhava.

Meu homem agora é um homem melhor. Mora nos jardins, veste a calça.
Causa inveja por onde passa. Meu homem não tem para ninguém, só para mim. Meu homem se chama Benjamim.

Meu homem não trabalha. Não precisa mais se sujar de borracha.
Meu homem não fede a graxa. Meu homem agora dirige. Quando não pode, tem quem faça.

Meu homem leva sol na piscina. Meu homem viaja. Meu homem é uma bela companhia. Se não entende de poesia, não fala. Quando o assunto é política, sai da sala.

[...]

Meu homem é uma outra pessoa. Não quer mais saber de samba.
Nem de futebol. Não gosta de feijoada. Meu homem não quer voltar para casa. Foge de lá porque tem medo de levar bala à toa.¹⁹²

Todas as afirmações que caracterizam o amante como um homem melhor negam os hábitos que provavelmente ele mantinha quando ainda morava na periferia. O narrador apresenta as qualidades que o amante tem hoje, mas paradoxalmente, pode-se supor que essas características anteriores que é o seduziram.

A segunda inversão é apresentada nos dois últimos parágrafos:

Meu homem me obedece e me respeita. Por incrível que pareça, mesmo quando me põe de quatro, me machuca, me prende à vara da cama. Quando me chicoteia.

Meu homem diz que serei seu escravo a vida inteira.¹⁹³

192 Idem, ibidem, p.101 et seq.

193 FREIRE, 2005a, p.102.

Por fim, temos um outro tipo de inversão que apresenta o branco como escravo do negro devido a questões afetivas e sexuais. O título do conto passa a ser ambivalente, pois se o negro supostamente tornou-se branco, o narrador também pode ter se tornado negro ao assumir o papel de escravo.

Em “Curso Superior” (Canto XIV), o narrador afirma o seu medo de ser aprovado em uma universidade pelo sistema de cotas. O que normalmente seria entendido como possibilidade de ascensão social acaba ganhando um sentido negativo. A situação socialmente traumática construída desde a escravidão não pode ser resolvida inconscientemente pelo simples fato de entrar numa faculdade. Assim como em “Esquece”, esse canto é construído com afirmações do narrador que começam sempre com a mesma frase. Nesse caso, o personagem exprime seus receios sempre começando por “O meu medo é...”

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 é que eu faço agora hein mãe não sei.

[...]

O meu medo é a situação piorar e eu não conseguir arranjar emprego nem de faxineiro nem de porteiro nem de ajudante de pedreiro e o pessoal dizer que o governo já fez o que pôde já pôde o que fez já deu a sua cota de participação hein mãe não sei.

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 hein mãe não sei.¹⁹⁴

Para o personagem, a possibilidade de fazer um curso superior surge como um problema e não como uma possibilidade de ascensão social. Essa performance do narrador reflete um posicionamento kúnico baseando-se em uma ironia reveladora da questão apresentada. O alcance dessa crítica pela ironia se dá pela utilização do sarcasmo sobre o próprio preconceito que o seu grupo social está submetido, utilizado para questionar os interesses de outros grupos que criticam a política de cotas e a facilidade de acesso de grupos minoritários ao ensino superior. No último parágrafo, o narrador apresenta uma situação hipotética que faz parte do repertório dos discursos racistas e que não pode ser

194 Idem, ibidem, p.97 et seq.

negada por que sofre a discriminação, ressaltando no seu discurso um caráter de indignação. Dessa forma, o canto não trata de uma apologia ao iletramento, mas sim de uma exposição extremamente irônica que tenta confirmar a força de um discurso hegemônico que considera a meritocracia um modelo justo.

Já no Canto XI, “Totonha”, as considerações da narradora dizem respeito à inutilidade da alfabetização para a sua realidade de exclusão. A velha negra relaciona-se com a sua realidade através de outra forma de leitura que é a da observação do mundo e da natureza. A personagem aproxima a sua existência à natureza e aos animais. O que ela precisa para sobreviver na sua situação de carência é essa capacidade de observação, se mostrando indignada com uma imposição do governo de forçá-la a “saber” assinar.

Capim sabe ler? Escrever? Já viu cachorro letrado, científico? Já viu juízo de valor? Em quê? Não quero, aprender. Dispensio.

Deixa pra gente que é moço. Gente que tem ainda vontade de doutorar. De falar bonito. De salvar vida de pobre. O pobre só precisa se pobre. E mais nada precisa. Deixa eu, aqui no meu canto. Na boca do fogão é que fico. Tô bem. Já viu fogo atrás de sílaba?

[...]

Tem coisa mais bonita? A geografia do rio mesmo seco, mesmo esculhambado? O risco da poeira? O pó da água? Hein? O que eu vou fazer com essa cartilha? Número?

Só pra prefeito dizer que valeu a pena o esforço? Tem esforço mais esforço que o meu esforço? Todo dia, há tanto tempo nesse esquecimento. Acordando com o sol. Tem melhor bê-á-bá? Assoletrar se a chuva vem? Se não vem?¹⁹⁵

A sua degradação é aceita como forma de proteger-se do que ela julga desnecessário após sua vida de sofrimento em carência, ou seja, é através do cinismo que se constrói uma crítica sobre a validade do conhecimento para quem nunca foi oferecida nenhuma chance. Trata-se de um texto literário sobre a inutilidade da leitura associada a outras carências mais básicas que tem que ser supridas. No fim do conto ela associa a ideia de render-se a essa imposição a uma recusa consciente, até mesmo como uma resistência à dominação, pois aprender a ler só aumentaria a sua pobreza.

195 FREIRE, 2005a, p.77 et seq.

Não preciso ler moça. A mocinha que aprenda. O prefeito que aprenda. O doutor. O presidente é que precisa saber ler o que assinou. Eu é que não vou baixar a minha cabeça para escrever.
Ah, não vou.¹⁹⁶

Até o presente momento, percebemos que algumas estratégias, como o uso do cinismo “puro” e do cinismo kúnico, são muito eficientes para a estruturação dos discursos dos personagens, criando níveis de sentido que devemos extrapolar para alcançarmos ideias que os textos trazem à tona superficialmente, mas que não podemos entender somente como um recurso à evidenciação da discriminação ou de estereótipos. Partimos para a análise de narrativas de *Angu de Sangue*, obra que nos oferecerá a chance de lidarmos com as imagens e as decorrências que delas pudermos extrair para nossa reflexão.

196 FREIRE, 2005a , p.78.

2.2 Angu de Sangue

A obra *Angu de Sangue* apresenta uma epígrafe de Ariano Suassuna, que adianta uma postura que o leitor terá de assumir e um desejo do escritor:

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.¹⁹⁷

Essa proposta não se aplicará apenas a *Angu de Sangue*. Será estendida aos outros livros do autor, pois seus contos lidam com as feridas da nossa sociedade urbana contemporânea; as feridas que o leitor é obrigado a compartilhar ao seguir o caminho da obra.

Nesse caminho encontraremos catadores no lixão com medo de que o governo os proíba de habitar e viver do lixo que traz tudo que eles precisam; meninos de rua assassinados; uma prostituta que, sustentando a casa com sua atividade, traz sofrimento aos irmãos e pais; um mendigo que resolve não ouvir o “volte outro dia” ao pedir em uma casa e fica na porta esperando e trazendo tormento ao morador; uma mãe que dá a filha para alguém em troca de comida; um homem que é sequestrado no trânsito logo após a briga com a namorada e não sabe o que o incomoda mais, o seu relacionamento com o bandido ou seu problema afetivo com a namorada, concluindo que “a gente não entra (nem sai) da vida de uma pessoa assim, bruscamente”.¹⁹⁸ Os contos expõem contradições sem resolvê-las. Não é clara qual violência, se a física ou a psicológica, torna a voz dos personagens mais chocantes, e nem qual a que projeta no leitor os sentimentos de asco e aversão às situações que não desejamos, mas compartilhamos e conhecemos. Novamente, percebe-se a predominância de narrativas em primeira pessoa, com narradores empenhados em enunciar essa voz que, ao narrar, expõe o seu estado de crise e sua visão sobre ele, criando essa escrita (ficção) de si e para si. Assumindo posturas cínicas ou kúnicas, estes narradores desafiam a legitimidade do sistema hierárquico social a que estão submetidos,

197 FREIRE, Marcelino. **Angu de Sangue**. São Paulo: Atêlie Editorial, 2005, p.7.

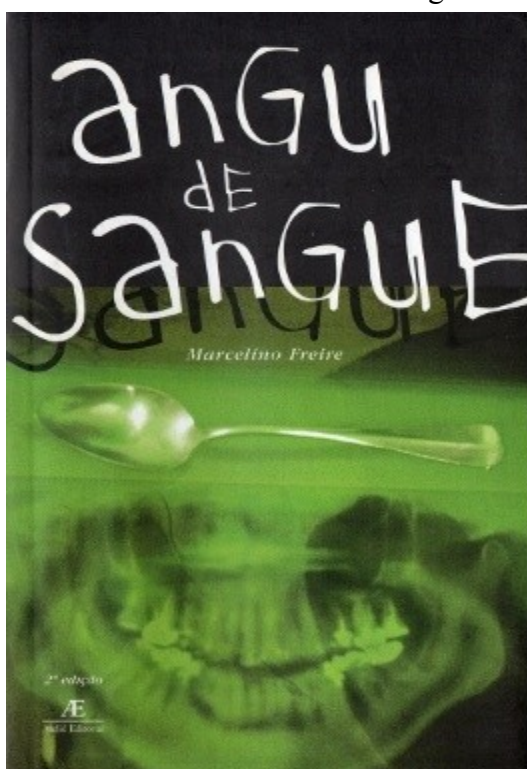
198 Idem, ibidem, p.69.

muitas vezes causando um deslocamento da noção de violência simbólica apresentada previamente¹⁹⁹, pois os próprios dominados podem assumir a visão, o ponto de vista do dominador, causando um efeito de amplificação da sua condição abjeta.

Com projeto gráfico de Silvana Zandomeni e fotos do artista plástico pernambucano Jobalo,²⁰⁰ a obra se compõe numa intensa relação entre a palavra e a imagem, o que está claro na disposição gráfica do próprio título, que organiza os dois substantivos de forma que deixa evidente o fato de a palavra angu estar contida na palavra sangue (sANGUe).

Nossa proposta de leitura vai evidenciar os usos das fotos de Jobalo na composição da obra, buscando determinações estéticas que texto e imagem realizam entre si, sendo marcante a escolha e disposição das cores e dos planos de organização das fotografias.

Figura 1



199 Cf. BOURDIEU, 1989.

200 O título do conjunto das fotografias é *Ângulos do angu*.

Como notou Bruno Zeni, as escolhas tipográficas do título “lembram uma caligrafia insegura, trêmula”.²⁰¹ De fato, a fonte tipográfica utilizada é a “Child's Play Age Five”, parte de um grupo de fontes que simulam uma escrita infantil.²⁰² A quarta capa é preenchida com um texto escrito com esta fonte tipográfica, tratando-se de um *lorem ipsum*²⁰³, o que aponta para um formato de inacabamento. A foto da capa apresenta uma colher, como um convite ao leitor para a degustação da obra, e uma radiografia de uma mandíbula, uma imagem que mostra o interior do sujeito dessa representação, um interior que não somos capazes de alcançar com a nossa visão. Para provarmos o angu de sangue, teremos que alcançar alguma proximidade com esse interior do sujeito e compartilhar dessa situação de exposição de algo escondido dentro dele. Buscaremos analisar as fotos que compõem esse projeto gráfico a partir da relação que estabelecem com as narrativas.

No prefácio da obra, João Alexandre Barbosa, nos mostra como a oralidade é quesito essencial da narrativa freireana:

Não é, entretanto, uma oralidade que vincule facilmente os contos de Marcelino Freire à tradição do que se chama de literatura oral e que, sobretudo no Brasil, encontra as suas raízes nas sociedades de extração rural, como é aquela de boa parte das obras ficcionais resultantes da literatura regionalista e que encontrou o seu apogeu nos anos 30. A sua oralidade é de uma espécie mais rara, embora, como escolha e técnica narrativas termine por responder, certamente, à pungência de significados veiculados por alguns desses contos, uma vez que o narrador cede, nesses casos, o seu lugar a uma voz narrativa entroncada em camadas sociais herdeiras da tradição oral. Ou, melhor dizendo: as vozes narrativas desses contos são, quase em sua totalidade, vozes de personagens que são restos (no sentido literal e no figurado) da experiência rural, estilhaçados pela

201 ZENI, Bruno. E a gente vai sangrando. In: **Rodapé: crítica de literatura brasileira contemporânea**. Nº 2, ago. 2002. São Paulo: Nankin, 2002, p.154.

202 Esta e outras fontes do grupo “Child's Play” podem ser encontradas no portal <http://www.myfonts.com/fonts/fontfont/ff-childs-play/age-five-ot/>.

203 Texto utilizado por diagramadores para preencher o espaço onde será inserido o texto antes da adição do texto final, sendo um exemplo de texto que, contendo palavras de diversos tamanhos e pontuação, testa a forma como o texto fluirá na diagramação. O texto mais utilizado para tal é atribuído a Cícero, “Os extremos do Bem e do Mal”, que começa com a expressão “Lorem ipsum”, mas essa não é a escolha de Silvana Zandomeni, que usa parte de uma epístola de Horácio, em que ele faz uma apologia aos textos dos novos poetas (a geração 90?), numa espécie de crítica ao excesso de valorização aos textos clássicos. Se o lorem ipsum serve para ocupar um lugar provisório, no projeto gráfico da obra de Marcelino Freire, este texto está lá como parte da obra concluída.

forçada adaptação ao universo, também ele, estilizado e violento da existência urbana.²⁰⁴

O que Barbosa considera “uma espécie mais rara” está relacionado ao trabalho estético do autor sobre as vozes de seus narradores, causando um certo distanciamento de uma oralidade no seu sentido de uso cotidiano, mas que causa um retorno vantajoso a essas vozes ao partir de sua dicção para repeti-la com deslocamentos. Marcelino Freire sempre explora as conhecidas frases de nossa cultura popular, sem nunca as deixar intactas. Essa estratégia do autor já nos é conhecida na sua obra *EraOdito*, na qual ele reelabora graficamente e com humor, frases prontas de ditos populares. E esse trabalho estético com uma linguagem próxima da oralidade alcança efeitos que certamente são características que muitas vezes relegamos à poesia, como uma musicalidade bem marcada nos ritmos da fala dos narradores e o uso constante de figuras de linguagem como a rima, aliterações e assonâncias no interior de sua prosa.

Também faz parte do projeto gráfico do livro, a cada início de conto, o destaque do primeiro período ou expressão e letras vermelhas, como um indício do “significado sangrento” que elas anunciam. No primeiro conto da obra, “Muribeca”,²⁰⁵ a narradora, como uma porta-voz das pessoas que buscam sua sobrevivência no que encontram no lixo, apresenta um discurso que se contrapõe com a sua situação degradante, “fazendo operar uma ficção que exuma uma realidade escondida pelos grandes meios de comunicação. O embate do seu texto parece ser com os discursos midiáticos estabelecidos, que promovem o encobertamento de uma situação social absurda.”²⁰⁶ A dependência do lixo é apresentada, no seu discurso, como um modo de vida digno, pelo qual ela e outros conseguem tudo o que precisam para sobreviver, chegando ao elogio da sua situação.

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.

É a vida da gente o lixo. E por que é que querem tirar ele da gente? O que é que eu vou dizer pras crianças? Que não tem mais

204 BARBOSA, João Alexandre. Prefácio. In: **Angu de Sangue**. São Paulo: Atêlie Editorial, 2005, p.11 et seq.

205 Muribeca é o nome de um aterro sanitário localizado na cidade de Jaboatão dos Guararapes, PE, próximo ao Recife.

206 ZENI, 2002, p.157.

brinquedo? Que acabou o calçado? Que não tem mais história, livro, desenho?

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 sopa, vou fazer caldo, vou inventar farofa?

[...] Onde vou encontrar tanto remédio bom? E esparadrapo e band-aid e seringa?

O povo do governo devia pensar três vezes antes de fazer isso com chefe de família. Vai ver que eles tão de olho nessa merda aqui. Nesse terreno. Vai ver que eles perderam alguma coisa. É. Se perderam, a gente acha.²⁰⁷

Para o leitor, o elogio da narradora à sua situação é causador de um choque inicial, pois não é possível acatar essa apologia à situação de degradação vivenciada pela personagem. A fala rápida, cortada por frases curtas, pela listagem dos itens que são citados, não contesta essa degradação, mas a possibilidade de seu fim. O questionamento, pela narradora, dos motivos que movem o governo a querer tirá-los dali também segue uma lógica diferente, chegando à afirmação desconfiada de que o governo tem outros interesses ao propor sua mudança. A narradora convida o leitor a experimentar sua situação e seu ponto de vista: “Você precisa ver. Isso tudo aqui é uma festa. Os meninos, as meninas naquele alvoroço, pulando em cima de arroz, feijão. Ajudando a escolher. [...] Que dia na vida a gente vai conseguir carne tão barata? Bisteca, filé, chã-de-dentro – o moço tá servido? A moça?.”²⁰⁸ Esse convite para provar sua comida é o convite da voz narrativa ao leitor para experimentar sua situação.

Como devemos buscar um sentido por trás da narrativa, entendemos que essa performance de uma narração que nos soa absurda levam a uma exposição dos interesses de poder que regem a situação social da voz enunciativa. O questionamento sobre a ação do governo não é uma problematização racional de sua atual situação e de uma demanda de alguma proposta, mas de algum interesse secreto dos planos de tirá-los dali. Portanto, aliada à lógica discursiva que elogia sua degradação, a narradora direciona a sua crítica perceptível a questões irrelevantes, como é percebido na passagem: “Vai ver que eles

207 FREIRE, 2005, p.23 et seq.

208 Idem, ibidem, p.24 et seq.

perderam alguma coisa. É. Se perderam, a gente acha.” Essa excessividade de deslocamentos de pontos de vista acaba evidenciando o caráter performático da fala e denuncia sua postura irônica kúnica, pois a sua degradação é elevada a uma denúncia que ridiculariza as relações de poder, alcançando de fato uma crítica. As afirmações vão se estender até um tipo de projeto para o futuro de longo alcance:

Agora o que deu na cabeça desse povo? A gente nunca deu trabalho. A gente não quer nada deles que não esteja aqui jogado, rasgado, atirado. A gente não quer outra coisa senão esse lixo pra viver. Esse lixo pra 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 falta brinquedo, comida, trabalho.²⁰⁹

O *touché*, ou seja, a ruptura do sujeito da representação com a própria performance que cria, está estampado nas três orações finais: “Eles dizem que sim, que vão. Mas não acredito. Eles nunca vão conseguir tirar a gente deste paraíso.” Neste momento, há a volta da voz narrativa a sua realidade de opressão, que obviamente também é parte do universo ficcional da obra, mas num nível mais próximo da sua subjetividade. Rompe-se a emulação e toma-se contato com a dureza da realidade. A narradora sabe que nada será feito em benefício dela e de seus pares, ela sabe que ninguém vai “conseguir” mudar nada porque vê a impossibilidade de alguma mudança em relação aos interesses egoístas e violentos do espaço do poder.

“Ela é puta, pai, puta, puta, puta”. Essa é a afirmação em forma de denúncia que abre o conto “Moça de família”, no qual a narradora denuncia para o pai e a mãe que a irmã, Mariazinha, “é puta”. A narrativa se constrói sobre uma oralidade muito fluída, quase como um suplício, recorrendo constantemente aos vocativos que chamam o pai e a mãe alternadamente e se estrutura pela repetição de termos e sons, com rimas internas que aproximam termos muitas vezes discrepantes como vício e juízo, roliça e carniça, hotel e céu.

Os homens pagam mixaria, ela não devia aceitar, o que fazer? O senhor vai ver já, com os olhos para lá, o perfume dela chegar, dobrar a

209 FREIRE, 2005 p.25.

esquina, vir para cá, exhibir, exhibir, mesmo o peito que não há, eu seria mais roliça, mas o povo uruba em cima feito carniça, tira a roupa que ela não tem, minúscula e colorida, curtida, satisfeita, quem imaginaria, esse trabalho sem garantia, nada a ver com recepção de hotel, mete os quartos pelos quartos, aquela agonia, como se isso aqui fosse um céu, a salvação, como se não houvesse outra maneira de fazer o pão, ganhar a vida com educação. Não, mãe, não. Hoje a gente leva ela pra longe desse corpo, desse vício, a gente prende o pensamento dela com muita conversa, reza e juízo, pai, a gente faz o que for preciso.²¹⁰

A primeira afirmação da narradora nesse parágrafo nos deixa com uma dúvida: se a irmã considera o pagamento uma mixaria que a irmã não devia aceitar, quanto seria o bastante? Essa pergunta - “Quanto?” - é a que fecha o conto. Outras passagens nos deixam dicas de uma inconsistência na lógica da própria denúncia, como nas frases “eu seria mais roliça” e “nada a ver com recepção de hotel, mete os quartos pelos quartos”, nas quais notamos respectivamente um tipo de ressentimento e uma alternativa de trabalho que seria supostamente mais digna, mas que podemos relacionar também com o universo da prostituição. O olfato é muito explorado pela narradora, sempre associado à visão. No primeiro parágrafo lemos “pelo perfume eu sei. Ela pode se esconder, mas o perfume, pai, o perfume Deus tá vendo”. A narradora utiliza a expressão popular, deslocando-a de seu sentido e relacionando o olfato à visão, como também acontece quando é pedido ao pai para olhar para ver o perfume chegar, o perfume que atrai os “urubus” à “carniça”. Várias ideias contraditórias são apresentadas, sugerindo o reconhecimento da contradição do discurso narrativo: carniça e perfume, tirar o que não tem, levar para longe do corpo, prender o pensamento. Essa alternativa também se apresenta na expressão do parágrafo seguinte: “Das três, ela sempre foi a que se deu mais bem, tá aí o remédio, nessa luz, pra cidade ver, deixando o pai e a mãe sofrer, a irmã cheia de tédio e aborrecimento, Mariazinha, por que?”.²¹¹ A primeira afirmação contrasta com o sentido da denúncia, o que é reforçado na ideia apresentada sobre o tédio da narradora. Podemos questionar, assim, se o motivo da denúncia não esteja associado à fuga desse tédio, pois é a própria denúncia a causadora do sofrimento dos pais na narrativa. Além disso, as várias referências à questão econômica, incluindo uma citação “desnecessária” a um carro de luxo, e ao final da

210 Idem, ibidem, p.36.

211 FREIRE, 2005, p.36.

narrativa, a pergunta “a troca de quê, mãe?”²¹² e a passagem “Ela tá vindo, mãe, rebolando. Deus há de recolher Mariazinha dessa rua e há de pagar a ela, pai, há de pagar a ela, moeda por moeda, com o nosso mesmo sofrimento. / Quanto?” possibilitam a inferência de que há outra motivação para a construção dessa “ladainha” empreendida pela narradora.

“Socorrinho” é um conto composto por um só período, por um fluxo ininterrupto da voz narrativa que mistura a expressão “Moço, não,” aos elementos que contam a história de um sequestro e estupro. O que é jogado ao leitor são substantivos e frases curtas que vão ser eficientes numa reconstituição do sequestro e na formação de cenas que se seguem nos meses seguintes, porém a organização de uma lógica temporal e das relações que os elementos têm entre si fica por conta do leitor. Inicialmente, percebemos que existe uma aproximação dos substantivos com o sequestrador, na ocorrência das frases “Moço, não, sua mão, suando”, “carros, moço, não”, “cheiro de álcool, moço não, parecido sonho ruim”. Em seguida, numa aglutinação temporal realizada pela voz narrativa, se apresentam frases soltas e substantivos que narram precariamente os meses seguintes e o sofrimento da família, estando a responsabilidade por realizar as ligações lógicas por conta do leitor. A especificação dessa construção da narrativa cria um aumento na expectativa que chega ao limite quando acaba voltando para o momento do sequestro:

[...] crônica policial, fichário, esquecida realidade, extraí-la do sonho para sempre, no horizonte, trajada de camiseta, sapatinhos ou chinelo, descalça, fita crespa no cabelo, azul forte ou infinito, moço, não, descaso, não escuto, moço, não, quero ir pra casa, não, moço, não, o homem arreava as calças, mais o grito, moço, não, não, Socorrinho chorava, Socorrinho esperneava, Socorrinho mais não entendia aquele mundo estranho, aquele desmaio de anjo.²¹³

As lembranças da filha raptada já se confundem e é preciso buscá-las no sonho. Não se lembra mais se ela estava descalça ou calçada, mas se lembra da fita azul infinito como a saudade. Nas passagens finais do conto, o tempo da narrativa, que havia se aglutinado na descrição de meses, volta violentamente para a parte mais chocante, quando ocorre o estupro. Aqui, o narrador atinge o seu objetivo de nos atingir como uma facada, pois o choque com que chegamos ao final do texto é multiplicado pelo desfecho na

212 Idem, ibidem, p.37.

213 FREIRE, 2005a, p.48 et seq.

expressão “desmaio de anjo”. O choque do leitor, que vê uma cena e espera dela uma imagem, ao ser atingido pela subjetividade de Socorrinho é o do trauma que experimentamos ao termos contato com o que ela sente durante o estupro. Não estamos lidando com a representação da violência, mas com a violência da representação. Nos termos de Žižek, só podemos suportar o que reconhecemos como real na ficção se a organizarmos enquanto tal²¹⁴, e o conto nos pede claramente para realizarmos essa organização, o que não o torna mais fácil de ser lido, uma vez que as inferências sobre o que a história não narra serão operadas por nossa exploração da experiência do trauma do sujeito da representação.

“Angu de Sangue”, o conto que dá nome à obra, relaciona a violência de um assalto à violência de um crime passionai. A pesquisadora Valéria Aparecida de Souza Machado afirma que a violência “concorre para a construção de um imaginário social. E, por isso, transforma-se em linguagem” e que “há, inclusive e como se sabe, momentos em que a literatura pode estar mais colada à realidade social como tentativa, ainda que frustrada, de buscar uma representação (impossível) dessa realidade”.²¹⁵ Neste conto, a tentativa de representação da violência se estrutura a partir de um crime anterior ao que anuncia o narrador no início da narrativa: “Quando o bandido entrou em meu carro, eu pensava em Elisa, nervoso, tentava esquecer o inferno que foi a nossa briga”. O primeiro crime foi cometido pelo próprio narrador que havia matado Elisa antes que fosse sequestrado pelo bandido, o que ficamos sabendo somente no momento em que, tendo proposto ao bandido que fossem ao apartamento da amante para pegar mais dinheiro, eles retornam à cena do crime. A partir daí, percebemos que as aproximações que o narrador realiza entre o relacionamento dele com o bandido e com Elisa estiveram baseadas justamente no caráter violento dessa interação: “Nem tive tempo de fugir do ladrão, nem de escapar daquele pensamento”, “Como se fosse novidade o fim de um relacionamento, o começo de outro ainda mais violento”, “A gente não entra (nem sai) da vida de uma pessoa assim, bruscamente”, “Ele só quer o meu dinheiro, Elisa. Você é quem me ama”, “Esse sujeito

214 ŽIŽEK, 2003, p. 34.

215 MACHADO, Valéria Aparecida de Souza. **O eu e o outro na violência do assalto: vozes e olhares que se (re)velam no espaço do texto**. 2009. 144 f. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Literaturas de Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009, p.10.

nojento não tem culpa. Elisa também não tinha. Sou eu o problema. Sou eu o neurótico”, “Eu já não te dei tudo? O que quer? O que eu tenho mais pra oferecer? Se ela me deu toda a sua vida ao amanhecer?”, “Filho da puta', gritava Elisa./Filho da puta', a sua voz possuindo, como verme, o meu pensamento./Filho da puta, o que você fez, fez?”²¹⁶. Todas essas aproximações se relacionam à violência do narrador contra Elisa e do bandido contra o narrador. “Atira, seu filho da puta, atira' – usei o mesmo grito de Elisa, há pouco tempo”, mas é o próprio narrador quem alcança a arma que usou para matar Elisa e atira primeiro, matando o bandido. Tudo no conto se relaciona com a violência. O leitor, ao acatar o pacto da ficção e considerar a obra como se fosse uma realidade própria, percebe que a violência no conto é explorada do ponto de vista dos relacionamentos humanos. O que é mais desafiador é conseguir desembaralhar as relações que o escritor estabelece entre os campos de referência que anuncia na voz do narrador. Essa combinação, muitas vezes, acaba determinando um duplo sentido, como na passagem “O que faz esse homem violento aqui dentro?”, em que não sabemos se é uma referência do narrador ao bandido, a si mesmo, ou a um tipo de subjetividade do inconsciente do próprio narrador, um ser dentro de si. A escolha pela última alternativa nos obriga a buscar alguma determinação esquizofrênica e paranoica do sujeito da representação, que nem a si mesmo reconhece mais. Na passagem “Não, não vou levar ninguém ao meu apartamento. Pode me matar. Pode atirar sem dó.” também há um indício de uma paranoia, ou de um tipo de superproteção da subjetividade representada no espaço de seu lar. A referência ao olhar também está ligada à violência em “raspando o olho do revólver nos meus olhos” e no final do conto, nos olhos abertos de Elisa:

O que faço, o que faço? O corpo dela ainda vivo ao meu lado. Os olhos abertos que demorariam abertos por toda uma eternidade.

Por que não fujo? Batida de porta, correria, talvez a polícia, talvez só agora o vizinho tenha ouvido o tiro. 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.²¹⁷

216 FREIRE, 2005, p.69 et seq.

217 FREIRE, 2005, p.73 et seq.

O narrador assassino sente-se paranoicamente observado pelo cadáver de Elisa, assim como pelo homem estranho que se aproxima no semáforo. Essas marcas podem ser indícios de uma fixação obsessiva do trauma do sujeito da representação, que parece não reconhecer mais sua própria subjetividade, já que a narrativa se desenvolve por repetições, começa e termina num semáforo, os assassinatos acontecem como repetição, inclusive com a repetição das mesmas palavras (vaca! Atira!). Além disso, como é o narrador responsável pela organização da cena que lemos, é dele a confusão entre as diversas subjetividades embaralhadas na trama narrada.

Já afirmamos várias vezes que os textos de Marcelino Freire são compostos por marcas evidentes de oralidade. É fácil perceber isso durante a leitura, mas essa evidência ganha outra proporção quando ouvimos os contos lidos/interpretados pelo próprio autor na versão em audiolivro de *Angu de Sangue*, o que nos ajudou muito nas reflexões sobre essa musicalidade das narrativas. A interpretação do autor e da atriz Olívia Araújo do conto “O caso da menina” é um caso especial, pois a performance da atriz adiciona uma carga trágica extra pela postura cômica que atribui à personagem da mãe, aumentando o desconforto causado pela experiência do conto. Trata-se de um diálogo entre um homem a caminho do trabalho com uma mulher que encontra na rua e lhe pergunta se não quer levar consigo sua filha de dois dias:

- Quer?
- Não entendi.
- A criança.
- A criança?
- Quer?
- Hã?
- A menina.
- Não entendi.
- A minha filha.
- A senhora...?
- Quero lhe dar a criança.
- Eu?
- O senhor, o senhor.
- Pra mim?
- Por quê? Não quer?
- A menina?
- É. Tem dois dias.

– Meu Deus!²¹⁸

O homem, interpelado pela mãe, tem dificuldades em compreender o que se passa nessa situação absurda. Ele questiona à mãe se não é dinheiro o que ela quer, mas ela não aceita e continua pressionando-o:

- É, Pr'onde o senhor tá indo agora?
- Eu? Eu tava indo pro trabalho.
- Ótimo. Leve ela.
- Hã?
- Para o escritório.
- Como?
- O senhor é casado?
- Não.
- O pessoal faz uma vaquinha.
- Vaquinha?
- Meu Deus, olhe só: ela tá rindo.
- Rindo?
- É. Veja que belezinha.
- Ora...
- Ria um pouco.
- O quê?
- Ria, ria. Quero ver se o senhor também tem covinha.
- Covinha?
- Cova, cova. Ela pode morrer se o senhor não levar ela embora.²¹⁹

O diálogo rápido entre os interlocutores aumenta a perplexidade do homem ante as propostas inacreditáveis da mãe, que até este ponto da narrativa fala com um tom bem-humorado que passa imediatamente para um tom mais raivoso quando diz “cova”. A partir daí, ela começa a impor e ameaçar seu interlocutor, chegando a afirmar que ele está abandonando a sua filha. O homem ainda quer ajudar:

- Já disse, dou dinheiro.
- Não quero.
- 10 reais.
- Não vendo.
- Minha senhora...
- Jogue ela no lixo.

218 FREIRE, 2005, p.92.

219 FREIRE, 2005, p.92 et seq.

- O quê?
- Faça isso. Jogue ela no lixo.
- [...]
- Eu é que devo chamar a polícia.
- Ah. Essa não...
- O senhor tá abandonando a minha filha.
- Abandonando?
- A Angélica.
- Angélica?
- Foi o nome que dei pra ela.
- E o pai dela, porra?
- O pai queria Xuxa.
- O pai? Xuxa?²²⁰

Constatamos que a narrativa se estrutura pela falta de lógica do discurso da mãe, que varia entre o humor e o trágico. Ela quer dar a menina ao estranho, mas quando lhe é oferecido dinheiro ela diz que não vende e joga a responsabilidade do abandono ao outro. Sugere que o homem jogue a menina no lixo ou no bueiro, mas não tem problemas com sua atitude. Na parte do diálogo que trata do nome da menina, vemos a volta de um tipo de humor da ordem do sarcasmo, às vezes comum na escrita de Marcelino Freire, utilizando os nomes Angélica e Xuxa. O interlocutor pergunta sobre o pai e ganha uma resposta diversa sobre o nome. O conto acaba com uma afirmação da mãe: “– Fazer isso com a pobrezinha”. A interlocução rompe com a lógica em vários momentos e há uma forte ironia nas passagens que variam entre o tom trágico e um cômico, um humor que parece nunca estar no lugar certo. Se há o trauma da experiência de uma mãe querendo dar a filha a um estranho, a associação a certo tipo de humor não abranda, mas aumenta a problemática da composição, pois esse humor causa um segundo choque ao percebemos que a situação não parece ser problema para a mãe como se era de esperar em uma situação semelhante ou em uma representação convencional da mesma. Ela “só quer” dar a criança a alguém, e considera inaceitável vendê-la. No entanto, ordena que o homem a jogue no lixo, mas a chama de pobrezinha quando ele grita e faz a criança chorar.

O tipo de violência com que lidamos na obra em questão não pode ser amainado, pois os narradores falam com autoridade de suas situações de degradação e violência incompatíveis com o humor. Todas as tentativas de suavização dessa violência que nos

atinge, mesmo sabendo que lidamos com a ficção, acabam criando outros sentidos que vão aumentar o nosso contato com esse núcleo duro do real que nos atinge, através da linguagem, ressaltando o aspecto traumático da nossa experiência ao ressaltar a resistência dessa experiência do real ao simbólico. Essa estratégia do uso do abrandamento para alcançar uma potencialização da experiência traumática aparece em um conto chamado “Faz de conta que não foi. Nada.”. Trata-se de um conto metalinguístico, no qual o narrador está fundido à persona do autor. Esta interrupção que vemos no título será utilizada nos finais dos parágrafos, indicando a morte, a interrupção definitiva, de um garoto de onze anos. Tudo no conto focaliza para uma tentativa de suavização do assassinato do garoto.

Esta é uma historinha infantil. Mas tem sangue. Não se assuste, não tenha medo. Era uma vez apenas não dói. Você vai achar tudo colorido. Você vai lembrar da sua infância. Quem nunca matou, quando criança, uma lagartixa? É a mesma coisa. Quem nunca quebrou as asas de um passarinho? É a mesma coisa. Uma história para ler e para dormir. Para ler e reler. Para não fazer nada senão ler e reler. Ouvir. Peça pro seu pai contar, sua mãe, sua avó. Uma história sem dó. Uma história infantil, boba, comum. Você já ouviu coisa pior. Leia para o seu filho não se sentir tão. Só.

Vamos chamar esse país de País do Bem. Simples como um conto. Simples como um encanto. Um paraíso bonito, cheio de cachoeiras e praias cheias. O céu é infinito. Alguma coisa fede, mas tudo bem. Não é pra feder agora, a gente ainda tem. Tempo.

Quando eu aviso que há alguma coisa de podre, de sangue nesse reino, é porque eu não quero enganar ninguém. É feio. Você chegar no meio da história e se deparar com um corpo caído, morto de paulada de cano, esmigalhado – principalmente quando esse corpo é de um garoto que não tem nem. Onze anos.²²¹

Chegamos ao meio da história e aí está o corpo do garoto, o cadáver, extremo da abjeção. Logo no começo da narrativa está a indicação que questiona a classificação literária, pois é uma historinha infantil, trata de uma criança. Em “era uma vez apenas não dói” o narrador sobrepõe duas expressões, uma vinculada ao começo de histórias para crianças e a outra preparando o leitor para o choque. No entanto, o narrador supõe que a história é para ler e dormir, sendo uma preparação para o fim da narrativa, quando afirmará

221 FREIRE, 2005, p.107 et seq.

“No País do Bem, até na morte de alguém, a gente aprende a contar. Carneirinho”. Nessa afirmação, o narrador afronta cinicamente o leitor, lembrando-o de que a morte violenta de crianças acontece, mas ninguém perde o sono por isso. Incomoda a todos, mas não deixa “sequelas”, é logo esquecida. Está aí a força do texto literário que nos retorna esse aspecto do real que tentamos negligenciar para conseguirmos suportar a existência. O narrador quer que repitamos esse real da narrativa, leiamos e releiamos. A repetição pode também esvaziar o sentido sangrento, abrandar o choque. O campo de referência utilizado para a descrição física do País do Bem deixa bem claro o cinismo do tipo kúnico com que o autor constrói seus argumentos, pois demonstra que não tem o interesse de esconder o uso que faz da performance irônica, expondo e ridicularizando uma característica da sociedade. Isto está evidente também na afirmação “eu não quero enganar ninguém” seguida da apresentação do corpo do garoto. As afirmações irônicas vão aumentando sua intensidade nas imagens que constrói até um ponto em que o narrador parece perder a paciência e acaba mudando seu posicionamento para um cinismo puro, perdendo o controle da história que queria abrandar:

[...] A moral pra minha história é outra. Inclusive, quero que você, leitor, não se esqueça dessa minha fábula exótica. No País do Bem, tudo é exótico, dependendo, sim, da sua. Ótica.

E me perdoe se, aqui, você não encontrou mais uma ilustração, umazinha só, que acabaria deixando o texto mais leve, o ritmo menos plano. Vou até pensar – encomendar uns quadrinhos americanos. Que tal o desenho de um corpo carbonizado – e uma tarja, nos olhos, preta? Com um tiro bem na cabeça – e uma tarja preta? Abandonado como um rato – e uma tarja, nos olhos. Preta.²²²

Aqui vemos uma referência ao caráter exótico que a mídia, na maioria das vezes, atribui à experiência marginal associado à questão do olhar, do ponto de vista. Como já afirmamos, há uma diferença entre ver e olhar na concepção lacaniana. Lidar com o exótico é tentar partir de uma posição de observador para ver o outro, ver a diferença. A reação dessa ação é o retorno de um olhar sobre o observador, que o alcança nessa experiência traumática e, no conto, está na descrição dos desenhos que o narrador diz que

222 FREIRE, 2005, p.108 et seq.

vai encomendar. Nesta parte da narrativa, o narrador retira os floreamentos que estava utilizando até então, acertando o leitor em cheio.

As fotos de Jobalo que ilustram a obra contribuem para a sua composição como uma unidade de sentido. Vemos imagens que apresentam temas ligados às expressões dos narradores: o uso de radiografias indica um acesso ao interior dos sujeitos, inalcançável pelo olhar; O milho do qual se faz o fubá para o angu; a máscara que alude à performance da narração; o coração associado ao aracnídeo peçonhento aponta os extremos dos sentimentos humanos; espinhos, fotografias de olhares desafiadores; o cadáver de pássaros nos lembrando da experiência extrema da morte.

Como já afirmamos, o próprio título da obra já aponta para uma relação com a imagem da palavra, indicando uma proposta de aproximação entre os textos e as imagens. A obra se delimita na apresentação de duas imagens idênticas (figuras 2 e 3), mas filtradas em verde e vermelho.

Estamos diante da proposta de um caminho que vai do verde ao vermelho, buscando uma conciliação improvável. Pensamos que há um motivo para a escolha das cores, e percebemos a evidência desta tentativa de conciliação ao constatarmos que o verde e o vermelho são cores complementares. A cor verde

Em cor-pigmento, é cor secundária ou binária, formada pela mistura do amarelo com o azul, sendo a complementar do vermelho. É o ponto ideal de equilíbrio da mistura do amarelo com o azul. [...] Para Kandinsky, “o verde absoluto é a cor mais calma que existe. Não é o centro de nenhum movimento. Não se acompanha nem de alegria, nem de tristeza, nem de paixão. Não solicita nada, não lança nenhum apelo. Esta imobilidade é uma qualidade preciosa, e sua ação é benfazeja sobre os homens e sobre as almas que aspiram ao repouso. A passividade é o caráter dominante do verde absoluto, mas esta passividade se perfuma de unção, de contentamento de si mesmo.” [...] Desaturado com a mistura do branco, ganha em qualidade luminosa. [...] É a cor da esperança, da força, da longevidade, assim como da imortalidade. Na tradição chinesa, o vermelho e o verde representam a oposição de forças como o Yin e o Yang, um macho, impulsivo, centrífugo e vermelho, o outro fêmea, reflexivo, centrípeto e verde. O equilíbrio de um e do outro é todo o

segredo do equilíbrio do homem e da natureza. [...] Sobre tais ações contrárias, mas de um ponto de vista psicológico ligado estreitamente às características físicas das cores, diria Van Gogh: “Eu procurei exprimir com o vermelho e o verde as terríveis paixões humanas.”²²³

A cor vermelha aponta para características bem distintas:

Sua aparência mais bela e energética é conseguida quando aplicado sobre fundo preto, funcionando como área luminosa. Sobre fundo branco, torna-se escuro e terroso. Ao lado do verde, forma a dupla de cores complementares mais vibrante, atingindo até a brutalidade, dependendo das proporções empregadas e da forma das áreas coloridas. Aplicado em pequenas porções sobre fundo verde, agita-se e causa desagradável sensação de crepitação. [...] O vermelho é a mais contraditória das cores,

Figura 2

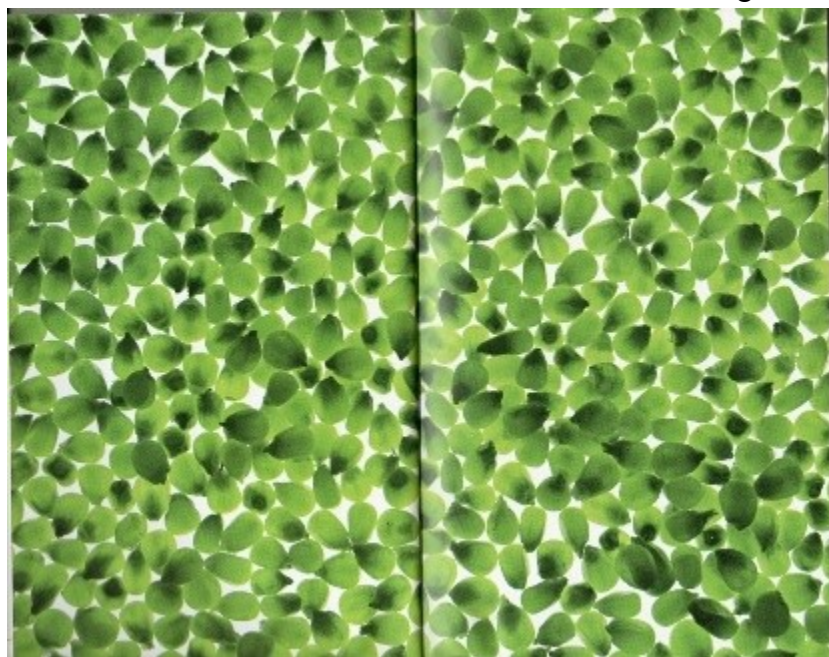


Figura 3



223 PEDROSA, Israel. **Da cor à cor existente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2003, p.111 et seq.

devido à sua origem e seu processo de saturação. [...] Como se sabe, o vermelho é um ponto intermediário entre o amarelo e o azul, provando a impossibilidade da existência de um vermelho sem que dele participem o azul e o amarelo.²²⁴

Percebemos então, que o caminho da obra, ao apontar uma tentativa de complementaridade pelo uso das cores, vai ser percorrido por constantes idas e vindas entre as ideias do verde – de calma, imobilidade, passividade, contentamento, relacionado à vida – e do vermelho – de energia, brutalidade, movimento, contradição. A citação de Pedrosa a Van Gogh ainda mostra que utilizadas juntas podem causar grandes efeitos na psique.

As imagens são apresentadas seguindo algumas questões que são desenvolvidas nos contos, mas isso nem sempre está tão claro, pois nem todas são imagens figurativas. Antes do conto “Moça de família”, por exemplo, vemos apresentada a foto de um coração com uma aranha em seu interior (figura 4).

Nesta foto a relação com o conto está mais evidente, pois ela apresenta uma imagem bem simbólica, com um coração estereotipado, beirando ao *kitsch*, isto é, uma figuração vulgar, de mau gosto, excessivamente sentimental. A aranha aparece sobre a

224 PEDROSA, 2003, p.107 et seq.

imagem, mas não chega a configurar um plano superior. A tensão criada pela imagem que vemos, do aracnídeo peçonhento só pode apontar para os riscos que corremos ao lidarmos com os sentimentos humanos, sendo o uso da cor vermelha, evidência disso.

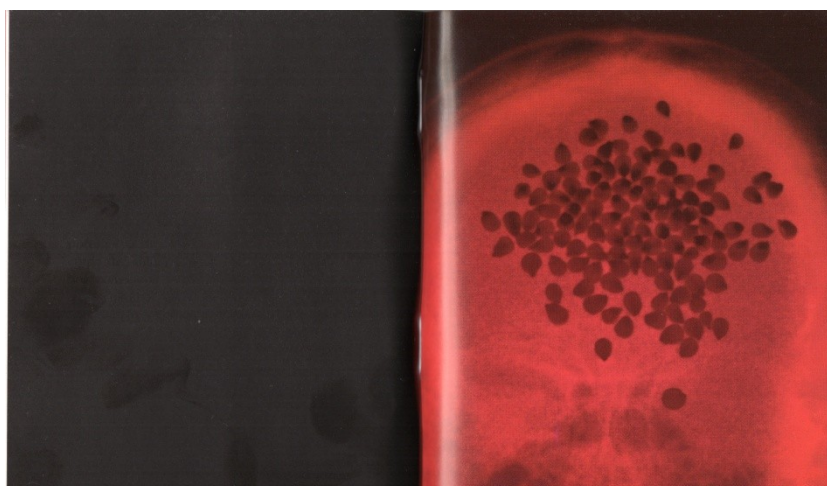
A foto seguinte já se distancia dessa representação figurativa, apresentando uma radiografia filtrada em vermelho, do ponto de vista posterior de um crânio com a sobreposição de milho (figura 5).

O monocromo apresentado ao lado da foto serve para aumentar a carga energética da cor vermelha. Esse desvelamento causado pela radiografia na composição da imagem mostra que há algo no interior desse crânio, no caso a referência do milho ao próprio angu, relacionado à nutrição, mas colocado no lugar do que representaria uma subjetividade.

Figura 4



Figura 5



Além disso, são apresentadas fotos que contêm outras fotos, que nos olham, sendo bem claro esse objetivo de colocar o sujeito que vê a imagem na posição de observado (figura 6).

O verde como segundo plano das fotos alcança o limite do destaque que o vermelho pode ter. Aqui vemos imagens de pessoas que nos olham. Nessas imagens já ocorreram sobreposições de outras imagens, causando um efeito tenebroso, quase fúnebre. Essas imagens se baseiam numa composição digamos “concretista”, acompanhada dos elementos orgânicos. A imagem destacada em vermelho, na parte inferior da página da direita apresenta alguma coisa escrita que só reconhecemos como letras apagadas. Ao tentar decifrar essas palavras dispostas de forma minimalista, o efeito do vermelho na composição destaca uma face escondida que aparece como um ser etéreo. O recorte, na página da direita dos olhos invade o olhar do observador, questionando de quem é a autoridade do próprio olhar. É uma imagem cheia de cortes horizontais e verticais, mostrando sujeitos incompletos e perdidos na composição.

Figura 6

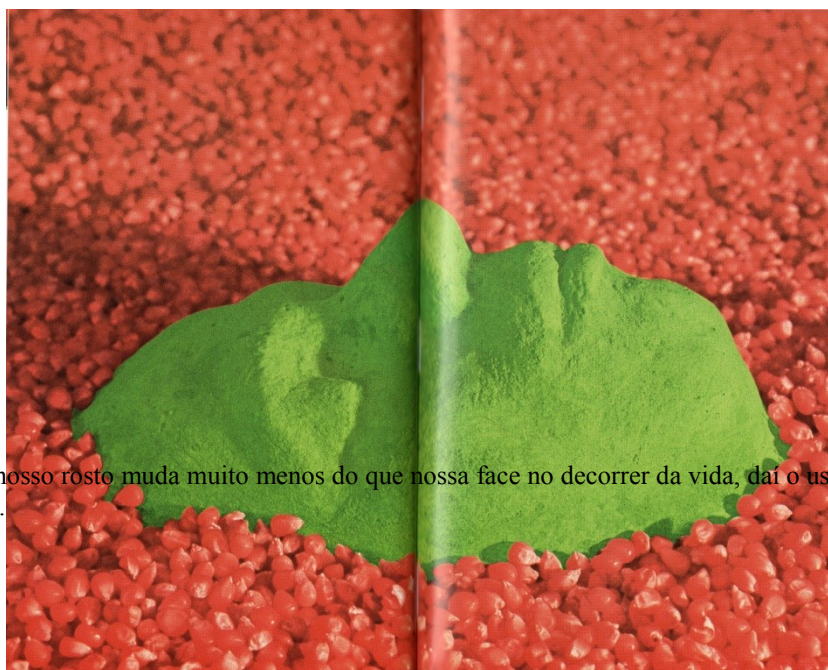


A máscara mortuária verde disposta sobre milhos vermelhos forma uma composição de grande contraste (figura 7). A máscara, que parece ser o rosto do próprio artista Jobalo, é apresentada de perfil, o que confere uma ideia maior de identidade à imagem,²²⁵ contrastando com a própria ideia da máscara, que é da supressão da identidade e da vinculação ao aspecto de simulação/atuação.

A imagem da máscara anuncia o conto “Angu de Sangue”, por isso deduzimos que é estabelecida uma relação com as próprias dúvidas do narrador sobre quem ele é, de que se constitui a sua subjetividade.

Na página que abre o conto “O caso da menina”, vemos a imagem de uma flor, provavelmente um crisântemo (o que reforça a ligação entre vida e morte), filtrada em verde sobre um fundo cinza (figura 8). O fundo da imagem e a parte branca da página reforçam a luminosidade do verde. O conto está vinculado à ideia do nascimento e da morte, pois a própria mãe propõe o assassinato da filha ao seu interlocutor. A imagem, aqui sem a presença do vermelho, aponta para uma tentativa de equilíbrio, de imobilidade, de longevidade, mas há o contraste com o significado da flor, o que supõe uma dúvida entre vida e morte.

Figura 7



225 O perfil do nosso rosto muda muito menos do que nossa face no decorrer da vida, daí o uso policial desse tipo de pose.

No fim do conto vemos a foto que apresenta novamente a máscara e a mesma flor, apresentadas num filtro verde (figura 9). A máscara apresenta pregos na sua parte anterior, o que indica que é uma máscara que não pode ser utilizada. O sentido de uma impossibilidade de mascaramento se torna evidente, o que se relaciona com a ideia dos contos em que a performance está evidenciada, por marcas no texto que nos levam a percebê-la enquanto tal. Novamente há uma ideia de imobilidade, longevidade, mas também associada à questão da relação entre vida e morte pela presença da flor.

“Quem nunca quebrou as asas de um passarinho?”, pergunta o narrador do conto “Faz de conta que não foi. Nada.” O conto que tenta abrandar a notícia da morte de uma criança assassinada nos interpela a reconhecermos a indiferença como a questão é tratada. Apresentando as imagens em verde e vermelho, espelhadas, da mesma foto de um pássaro morto, notamos que há uma diferença no efeito que as cores realizam sobre o cadáver do pássaro (figura 10). Como no conto a pergunta é feita como forma de evidenciar uma certa inocência infantil no ato de matar o pássaro, aqui a imagem retorna à questão do cadáver que é “abandonado como um rato”. A tarja preta que seria usada para cobrir o desenho do menino morto também se apresenta em uma imagem a seguir (figura 11).

Figura 8



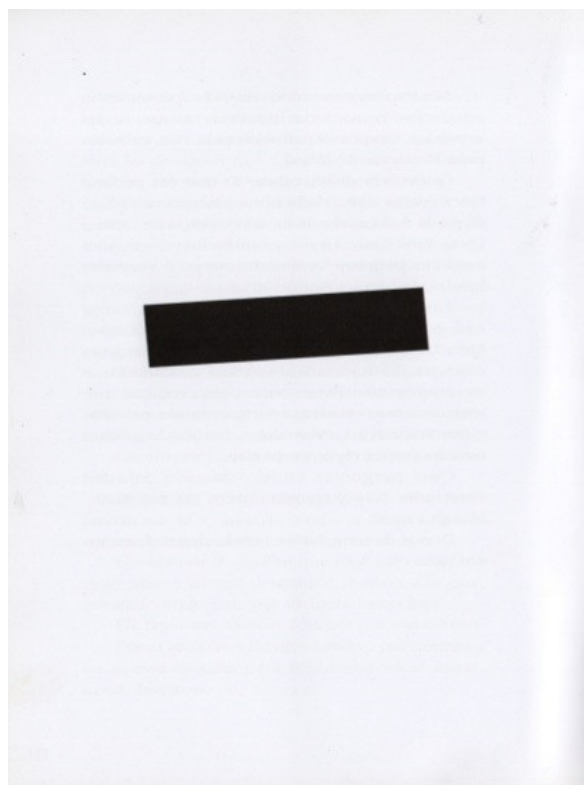
Figura 9



Figura 10



Figura 11



2.3. Rasif – mar que arrebenta

Em *Rasif – mar que arrebenta*, encontram-se, em “epígrafe” antes da epígrafe propriamente dita do livro, duas definições que explicam seu título:

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 *paranã-puca*, que significa “onde o mar se arrebenta”.²²⁶

A partir desse título e das definições que o suplementam, percebe-se que o escritor se volta para a terra onde nasceu, continuando com sua perspectiva de aproximação dos seus personagens e narradores com uma “realidade ficcional” pautada na degradação a partir de experiências chocantes e traumáticas.

Na epígrafe oficial, retirada dos escritos do poeta recifense Miró, lemos:

Urubu come carniça.
E voa.²²⁷

O que esperar de uma obra que trata do que é sujo, degradado, sem esperança de um futuro? A proposição aqui é alcançar alturas através do que é mais abjeto, o corpo morto. Comê-lo e aceitá-lo como forma de alimentar a continuidade da vida, atingindo o mais sublime através do mais sujo. Pois, se essa proposição for verdadeira, esta é a única forma de considerar positivamente a obra que estamos para deglutir. Além disso, a proposta pode ser problematizada e colocada em relação de aproximação e de distanciamento ao condorismo como símbolo de um movimento romântico do qual Castro Alves é considerado um dos participantes de destaque.

Nesta obra, Marcelino Freire novamente problematiza o gênero conto desde sua denominação, chamando seus textos de “Cirandas, cirandinhas”, o que os aproxima teoricamente à música e da cultura popular e oral. A diagramação da obra também se apresenta diversa, não estando o seu texto justificado entre as margens direita e esquerda, o que em alguns textos parece aproximá-los ainda mais da poesia devido à forma como o

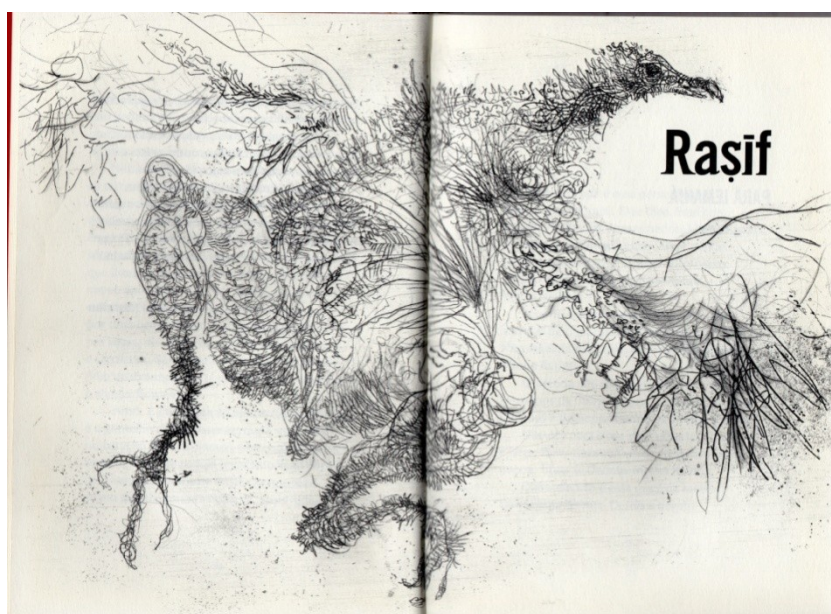
226 FREIRE, Marcelino. **Rasif – mar que arrebenta**. Rio de Janeiro: Record, 2008, p.5.

227 Idem, ibidem, p.7.

texto preenche a folha. Muitas vezes, percebemos que a opção foi passar para a linha de baixo para manter aproximadas algumas palavras²²⁸. As gravuras do artista plástico e músico Manu Maltez criam uma ambientação sombria, com a presença de seres estranhos, híbridos, com a recorrência de algumas figurações como a presença de asas e cabeças de pássaros, partes de corpos humanos, máscaras, rostos, mãos.

A gravura apresentada na capa da obra e repetida na página 8 apresenta um desses seres híbridos que habitam a obra.

Figura 12



Para deduzirmos da gravura as possíveis determinações que ela realiza sobre os textos, vamos inicialmente nos deter sobre a técnica utilizada. Estamos lidando com uma gravura em metal, que é inicialmente feita sobre uma placa de cobre, lixada e polida. O desenho não é feito sobre, mas na placa. Usando uma ferramenta afiada que se chama ponta seca, o artista desenha ferindo, sulcando, escavando a placa, por isso notamos algumas diferenças nas linhas e hachuras, algumas leves e superficiais, outras mais profundas. Após terminar o desenho, é jogado um ácido que vai atuar na corrosão dos sulcos, dependendo do efeito desejado, deixando-os com as bordas mais lisas ou mais

228 Em “Para Iemanjá”, por exemplo, a expressão “Minha Rainha” nunca aparece separada pela linha do texto.

ásperas. Depois, é passada uma camada de tinta sobre a placa e esta tinta é limpa, deixando apenas a parte de tinta nos sulcos e nas partes da placa em que se deseja que escureçam a folha no processo da gravura. Está pronta a placa para a gravura. Agora, o papel é umedecido para ir à prensa, que normalmente é feita com um rolo. É um processo de impressão em série, em que o desenho da gravura saíra invertido. O processo da tinta sobre a placa pode ser repetido para testar efeitos diferentes, sendo que nunca uma gravura vai ter um resultado idêntico, e sendo normal a presença de ruídos, marcas diferentes entre uma gravura e outra devido à diferença da quantidade de tinta na placa. Quanto mais profundos forem os sulcos na placa, mais escura as linhas ficam. Sobre os usos das linhas Rudolf Arnheim nos explica que

se apresenta de três modos basicamente diferentes: como *linha objeto*, *linha hachurada* e *linha de contorno*.[...] Quando cruzadas, elas ou continuam objetos independentes como achas de lenha empilhadas para uma fogueira ou se fundem em objetos mais complexo, cujas ramificações se assemelham aos membros de animais ou árvores.

A combinação visual de linhas é controlada pela lei da simplicidade. Quando a combinação produz uma figura mais simples do que a mera soma de linhas separadas produziria, é vista como um todo integrado. Obtém-se um caso extremo de tal simplicidade pelo que se chama sombreado: um grupo composto de linhas paralelas muito próximas cria um padrão global tão simples que se combinam para formar uma superfície coerente. As linhas deixam de ser objetos individuais e agem como *linhas hachuradas*. Esta maneira de criar superfícies com um meio linear é usada em desenho, gravura e xilogravura.²²⁹

A gravura da capa apresenta esse ser híbrido, com a cabeça e patas de uma ave, asas, e coxas, joelhos e pernas humanas. A gravura apresenta um desenho figurativo muito expressivo, mas com impulsos diferentes em relação ao uso das linhas de contorno e hachuras. As linhas de contorno são utilizadas para delimitar a parte de cima das asas, as coxas, joelhos e pernas. Outras linhas no tronco do ser híbrido contribuem para uma estruturação, mas são muito imprecisas para serem consideradas contorno. A maior parte da gravura se constitui de hachuras que são gravadas de uma forma quase experimental e

229 ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora: nova versão. Tradução de: Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004, p.210 et seq. (grifos do autor)

difusa, ora mais densas acompanhando linhas estruturais, ora mais simultâneas, e muitas vezes menos racionais. A cabeça de ave é delineada por linhas que acabam recebendo a marca de uma hachura sobreposta e o pescoço e a ligação dele com as asas se configuram quase que somente por esse tipo de hachura. A posição das asas é a do lançamento ao voo, mas percebe-se que as asas, em relação ao resto desse corpo incrível, estão desintegradas, rarefeitas. Esse ser pode ser uma referência ao urubu da epígrafe do livro, numa mistura mais da ordem do fantástico. Perceberemos em outras imagens a recorrência a figuras de asas e aves. O que fica marcado como possibilidade de acesso à subjetividade que é marcante na obra é a característica de ser um ser constituído de fragmentos, com poucas delimitações que o garantam como uma forma acabada e sólida. Partiremos para as análises das cirandas, cirandinhas e realizaremos reflexões sobre outras gravuras.

Na primeira ciranda, “Para Iemanjá”, o motivo é ecológico e, por que não, religioso: o lixo da praia não pode ser oferenda para se garantir um dom da divindade.

Oferenda não é essa perna de sofá. Essa marca de pneu. Esse óleo. Esse breu. Peixes entulhados. Assassinados. Minha Rainha.

Não são oferenda essas latas e caixas. Esses restos de navio. Baleias encalhadas. Pingüins tupiniquins. Mortos e afins. Minha Rainha.

Não fui eu quem lançou ao mar essas garrafas de Coca. Essas flores de bosta. Não mijeí na tua praia. Juro que não fui eu. Minha Rainha.

Oferenda não são os crioulos da Guiné. Os negros de Cuba. Na luta. Cruzando a nado. Caçados e fígados. Náufragos. Minha Rainha.

Não são para o teu altar essas lanchas e iates. Esses transatlânticos. Submarinos de guerra. Ilhas de Ozônio. Minha Rainha.

Oferenda não é essa maré de merda. Esse tempo doente. Deriva e degelo.

Neste 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.²³⁰

Continuamos a perceber o trabalho com a linguagem em busca de uma musicalidade própria, o que é uma constante na obra, como temos indicado ao longo deste estudo. Também são constantes os recortes grafados por frases curtas, baseadas numa quebra da sintaxe padrão da língua, num trabalho cuidadoso que separa elementos para

reuni-los com outro sentido. Nesta ciranda o narrador apresenta uma problemática ecológica, passando por questões político-sociais, direcionando as suas reflexões à questão da religiosidade de origem africana. Reconhecendo uma certa insignificância nesta vastidão de um oceano degradado, apresenta uma visão pessimista sobre o futuro, sendo marcante a duplicidade da afirmação “nada”, como uma referência à falta de perspectiva associada à constatação de que é preciso continuar nadando mesmo que não haja terra à vista.

A gravura que acompanha o texto mostra uma figura feminina que podemos relacionar à imagem de Iemanjá, no reconhecimento de um esboço de coroa em sua cabeça (figura 13). A figura está em uma posição frontal, olhando levemente para cima, sem uma expressão facial bem marcada, quase vazia de sentimentos, mas que lembra um olhar angustiado. A única parte de seu corpo que não se encontra rasurado por hachuras é a sua face. O resto de seu corpo é delineado por algumas linhas de contorno inacabadas, sobrando a figuração do braço direito, dos seios e da coxa direita. No meio do seu corpo percebemos o traçar de linhas profundas que não competem para a delimitação de seu corpo, sendo rasuras sobre a imagem da mulher que se desenha. O corpo rasurado dessa Iemanjá aponta para uma ideia de desistência do projeto pelo artista, numa aproximação com a expressão “nenhuma terra à vista”.

A segunda ciranda “Da Paz”, continua com o tom pessimista.

Eu não sou da paz.

Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico.

[...]

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, hein?

Hein?

Quem vai ressuscitar meu filho, o Joaquim? Eu é que não vou levar 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 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.

A minha vontade é sair gritando. Urrando. Soltando tiro. Juro. Meu Jesus! Matando todo mundo. É. Todo mundo. Eu matava todo mundo, pode ter certeza. Mas a paz é que culpada. Sabe?
A paz é que não deixa.²³¹

Figura 13



Inversões que sugerem novamente a falta de perspectiva para quem já não a tinha. “Dor na vista, cisco no peito”, tudo parece estar fora do seu lugar e tempo. As gravuras de Manu Maltez que ilustram os contos também são fragmentadas, mostram corpos em pedaços. Pedaços que nossa visão tenta juntar em busca de um sentido que não achamos. A dor da mãe se desenvolve numa narrativa de exposição evidente de seu trauma, sua ferida, que ela não quer compartilhar em passeatas, que fazem a alegria da mídia, mas que é acessível ao leitor aqui por uma outra via. A sua indignação contra a paz é aquela experimentada pelo sentido que a palavra pacificação ganhou em relação às comunidades pobres e violentas das grandes cidades, o que percebemos no conto quando a narradora se recusa a marchar ao lado da polícia. O sentido deturpado da palavra paz não foi construído pela narradora, mas por um discurso institucional relacionado ao poder. Dada a sua

231 FREIRE, 2008, p.25 et seq.

incapacidade de qualquer ação contra esse poder com pê maiúsculo, só resta a resignação num discurso performático que aproveita essa inversão que o sentido da palavra adquire para expor essa relação incompatível de forças.

Em vez de mostrar a sua dor em passeatas, a narradora escolhe se voltar contra elas. Direcionar a sua experiência traumática à linguagem, mesmo que seja para alcançar a resignação. O uso performático da linguagem pressupõe uma atuação, no sentido teatral da palavra. A gravura que se liga a essa ciranda mostra uma imagem da qual só reconhecemos partes, sendo a presença de uma coxa, joelho e parte de uma perna, um esboço de um seio e uma máscara (figura 14). Acima dessa figura inconsistente, vemos uma sombra acinzentada que acompanha o delinear da máscara, numa forma que indica uma opressão sobre a figura. Mais uma vez notamos que a gravura se configura como um esboço, um exercício experimental que foi abandonado, com a presença de linhas de grande profundidade. A máscara, assim como no caso da gravura da ciranda “Para Iemanjá”, é o foco dessa imagem. Sua cor mais escura demonstra como o artista se deteve sobre ela, sulcando, ferindo, quase buscando perfurá-la e alcançar o que estaria por trás dela, que seria a própria subjetividade que não se apresenta.

Figura 14



Percebemos que o uso das gravuras na configuração da obra aponta para o estabelecimento de uma certa tensão, já que estamos diante de imagens fragmentadas que poderíamos até mesmo considerar como inacabadas e que nos desafiam a relacioná-las com o imaginário que se configura nas narrativas. Considerando as técnicas utilizadas pelo artista Manu Maltez em relação às de Marcelino Freire, podemos afirmar que as hachuras estão para as frases assim como as linhas de contorno estão para as cirandas como um texto delimitado. A escolha de Freire por frases curtas, incompletas, que desafiam a própria sintaxe da nossa língua, nos coloca diante da necessidade de ir além, de buscar o seu sentido incompleto depois do ponto que as interrompe. Da mesma maneira, as gravuras nos apresentam fragmentos, que ora concorrem para o preenchimento, e ora para um tipo de rasura. Apresentam-se formas que reconhecemos e que nos desafiam na articulação entre essas formas e outras que esperávamos encontrar na imagem, mas que não estão lá, só nos restando então a busca dos sentidos na gravura como um todo. As cirandas também nos desafiam a entender sua composição em relação ao texto enquanto unidade, já que os cortes que o escritor realiza em seu texto desarticulam ideias próximas, para reorganizá-las com outros sentidos. Configura-se então uma relação de desproporcionalidade entre a instantaneidade da frase e a necessidade de se recorrer à totalidade da ciranda, para que assim se obtenha uma articulação de sentido. Essa estratégia de Freire e de Maltez pode ser relacionada à ideia construída por Haroldo de Campos sobre os “procedimentos menos” de uma “arte pobre”. Detendo-se sobre as críticas de Silvio Romero ao estilo machadiano, Campos afirma que esses procedimentos ganham sua força na relação como se combinam nas composições e apontam limites do anunciável: “Em Graciliano o ‘estilo pobre’ é o estilo de um mundo em tempo físico de pobreza. A linguagem, ‘o mais perigoso dos bens’, no verso hoelderliniano, é anelada como forma de resgate e posta sob suspeita como forma de opressão. [...] O texto pobre denuncia a retórica da falação, da mais-valia bem-falante.”²³² Nas cirandas de Marcelino Freire reconhecemos a escolha pela fragmentação que pode suscitar problemas àquele que desejar encontrar alguma profundidade no que se apresenta em formas de instantâneos articulados. A dedução do sentido operada pelo uso

232 CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In: **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992.

da frase curta e incompleta aponta para a própria escrita, para a sua incompletude, numa relação metalinguística, como afirma Campos:

Aqui o “procedimento menos”, assumindo a metalinguagem de si mesmo (enquanto figura problemática do poema *in fieri*) e avocando, letra a letra, numa “literariedade” radical (literal) a tematização do referente para o seu campo de tensão polêmica, fecha o seu circuito, e se totaliza, monadologicamente.²³³

Se o “procedimento menos” aponta para um tipo de pobreza, nas narrativas de Freire, essa pobreza não deve ser entendida enquanto a pobreza mais evidente nas vozes de seus personagens (a material), mas, sim, em relação a uma pobreza inerente de suas situações “existenciais” (mesmo que fictícias), relacionada diretamente às suas pobreza de experiência, que levariam a uma incapacidade de expressar-se, mas se apresentam nos textos como esse paradoxo.

Na ciranda “Amor Cristão”, o conceito do amor é relacionado à violência pela voz narrativa de um sequestrador. Freire explora novamente a sua receita de uso da anáfora para apresentar as definições violentas. A narrativa também se baseia na construção de frases curtas, relacionando o amor a mutilações e assassinatos, mas também se estende às práticas do mercado econômico e atinge os planos de ocupação. O efeito mais interessante está justamente nessa associação da violência física com questões econômicas e políticas, evidenciando também a violência sangrenta que envolve essas relações de poder.

Amor é a mordida de um cachorro pitbull que levou a coxa da Laurinha e a bochecha do Felipe. Amor que não larga. Na raça. Amor que pesa uma tonelada. Amor que deixa. Como todo grande amor. A sua marca.

Amor é o tiro que deram no peito do filho da dona Madalena. E o peito do menino ficou parecendo uma flor. Até a polícia chegar e levar tudo embora. Demorou. Amor que mata. Amor que não tem pena.

Amor é você esconder a arma em um buquê de rosas. E oferecer ao primeiro que aparecer. De carro importado. De vidro fumê. Nada de beijo. Amor é dar um tiro no ente querido se ele tentar correr.

Amor é o bife acebolado que a minha mulher fez para aquele pentelho comer. Filhinho de papai lá no cativoiro. Por mim ele morria seco. Mas sabe como é. Coração de mãe não gosta de ver ninguém sofrer.

Amor é o que passa na televisão. Bomba no Iraque. Discussão de reconstrução. Pois é. Só o amor constrói. Edifícios. Condomínios fechados. E bancos. O amor invade. O amor é também o nosso plano de ocupação.

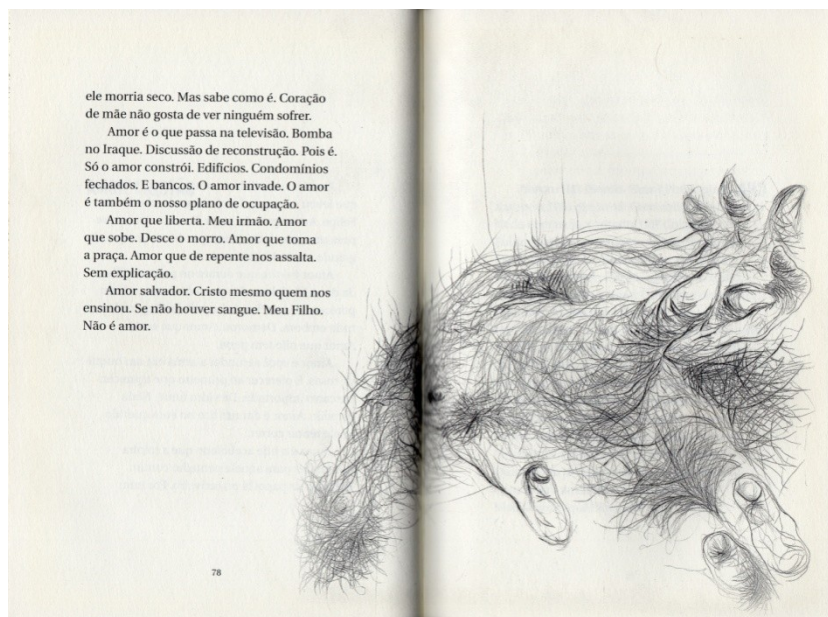
Amor que liberta. Meu irmão. Amor que sobe. Desce o morro. Amor que toma a praça. Amor que de repente nos assalta. Sem explicação.

Amor salvador. Cristo mesmo ensinou. Se não houver sangue. Meu filho. Não é amor.²³⁴

O sarcasmo do narrador acaba atingindo o discurso da religião. A estratégia dessa ironia sarcástica, ao oferecer suas definições num tipo de zombaria a respeito do tema, realmente alcança uma força de um argumento válido ao elucidar a associação que a liturgia católica utiliza na simbologia do sangue de Cristo e o sangue derramado nas ruas das grandes cidades.

Na página final dessa ciranda também é apresentada uma gravura que tem um tema recorrente em outras imagens dispostas na obra.

Figura 15

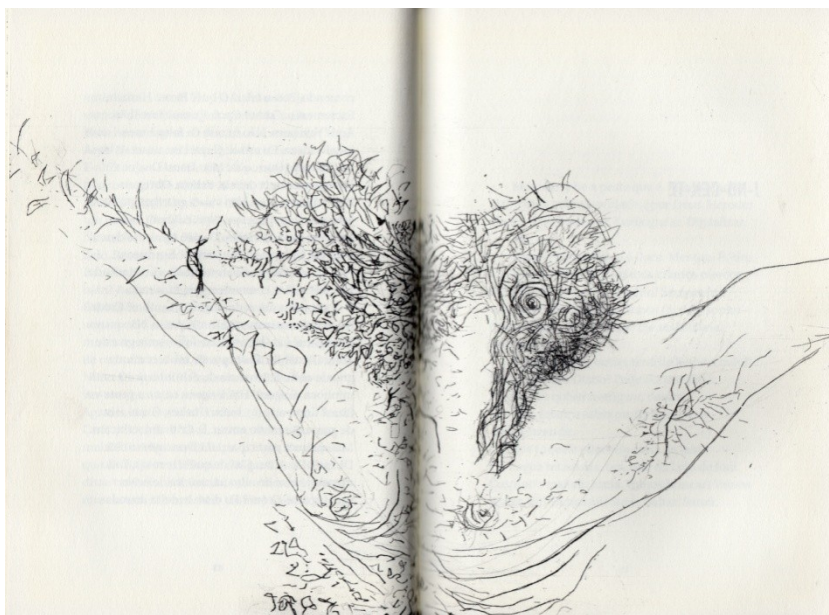


Nesta gravura se apresenta uma referência figurativa a uma das chagas de cristo (figura 15). Mesmo a composição estando incompleta, percebemos que há uma preocupação em deixar evidente a referência, com as marcas escuras das feridas. Algumas

234 FREIRE, 2008, p.77 et seq.

linhas saem da ferida de uma das mãos e se direcionam para cima, provavelmente numa alusão ao caráter da divindade. Outra gravura na página 84, vai apontar uma relação com a crucificação, mas assim como na imagem que abre a obra, a partir de uma figuração híbrida, que substitui a cabeça humana por uma cabeça de ave.

Figura 16



O que mais chama atenção nessa gravura é que, diversamente das outras gravuras que apresentamos, o olho do pássaro que está voltado para nós, forçando-nos a buscar aquela reflexão de que o olhar nos invade, desafia nossa subjetividade (figura 16). Além disso, há uma impressão de uma outra cabeça no lado esquerdo da imagem, oculta pelas hachuras, sendo a parte mais obscura dessa composição. Há, além disso, uma sequência de gravuras que exploram a religiosidade cristã, como uma releitura da pintura de Michelangelo, “A criação de Adão” (figura 17).

Figura 17



O desenho da mão é apresentado como composição de várias gravuras. Sendo a ligação da subjetividade do artista com a obra que cria, a gravura desloca o sentido da pintura original, evidenciando o desenho dessa mão, o que percebemos nas proporções desiguais entre o desenho dos corpos e das mãos, chegando ao extremo nesta última gravura que apresentaremos (figura 18).

Nesta gravura, o próprio corpo se transfigura em mão, numa desproporção muito grande, o que evidencia a importância desse instrumento do artista. Aqui, parece ainda que a mão está empunhando um lápis ou pincel, estando em aberto se a relação é com a literatura ou com o desenho.

A violência dessas contradições é parte essencial da obra. Vemos uma criança pobre que quer ganhar um revólver do Papai Noel, outra fica de tocaia no natal para matá-lo; o tema do amor continua ligado à degradação e à impossibilidade: um ator velho que planeja ser morto em cima do palco pelo seu amante colocando balas verdadeiras na arma, mas acaba matando-o; um encontro marcado pela internet que não se realiza. Um pedófilo justifica-se colocando a responsabilidade na criança, um pai com medo do filho se tornar homossexual porque quer ser poeta. Inversões impossíveis e improváveis que alcançam o último conto do livro, “O Futuro Que Me Espera”, até a última sentença: “Saudades do futuro que me espera”. O banzo, mas por aquilo que está por vir.

Figura 18



Analizamos até aqui diversos contos das três obras propostas tentando evidenciar algumas características que contribuem para a construção da unidade de sentido de cada uma, principalmente pela forma como as narrativas lidam com o olhar a partir das vozes de seus narradores. Tentamos relacionar a questão ao projeto gráfico de *Angu de Sangue e Rasif – mar que arreventa*, mas não negligenciamos que ela também pode ser problematizada em *Contos Negreiros*, seja na forte composição de sua capa e quarta capa, ou nas proposições e performances dos narradores a partir de pontos de vistas que antes evidenciam do que resolvem as disputas simbólicas, que questionam a própria possibilidade de representação, de relação da ficção com o real. Para os narradores dos cantos/contos/cirandas, que se apresentam muitas vezes em estado de abjeção, é evidente a necessidade de expressar sua experiência, o que veem, em voz alta. Tal operação apresenta ao leitor, de forma esteticamente organizada, uma cena que aponta para a sua própria experiência, expondo um vínculo não concretizado com o real. A eficácia de tal representação está fortemente relacionada à forma como a narrativa explora a sonoridade das vozes. A violência temática apresenta uma dicção de ritmo bem marcado, transfigurando-se numa representação também violenta, desenvolvida através de uma fixação obsessiva no sujeito do trauma, naquele que precisa reorganizar sua narrativa para sobreviver à experiência extrema. Mesmo aqueles personagens que estão em condição de “dominadores” reorganizam seus campos de referência, apresentando-os através de um ritmo também novo. Além da violência temática, todas essas vozes estão disputando sentidos, relações de poder. Aos narradores em posição de “dominados”, a sua própria enunciação já se apresenta como um questionamento da violência simbólica a que ele está submetido, daí sua necessidade tão urgente de reivindicar sua expressão, que acaba aparecendo na forma de violência reiterada, do próprio trauma.

Reconhecemos também uma profunda quebra de expectativas frente a expressão de narradores em situação de abjeção, visto que, muitas vezes, as vozes que ouvimos/lemos não anunciam propostas de redenção; pelo contrário, exprimem cinicamente pontos de

vista próprios do seu algoz, ou ainda, propõem narrativas extremamente irônicas, o que acaba chegando a um ponto de acusação social, expondo interesses de uma suposta cultura dominante. Dessa maneira, notou-se com frequência a ocorrência simultânea de quebra e reforço de estereótipos sociais.

As reflexões de Foster a respeito de certo tipo de realismo, culminando na formulação de um *realismo traumático*, mostrou-se terreno fértil para a interpretação da imagem literária ao apresentar a possibilidade de coexistência de modos de representação referencial e de simulacro nas narrativas, ao permitir uma historicidade pautada na repetição do trauma e reorganização de campos de referências distintos em narrativas verossímeis. Essa repetição chega a converter-se em índice dessa produção. Criam-se narrativas que radicalizam o efeito chocante e que, ao ativar o poder esteticamente negativo da abjeção, se propõe a romper a anestesia cultural da realidade espetacular, propondo também um choque do real, que já não pode ser integrado ou absorvido no próprio espetáculo sem a mediação do anteparo-imagem, que é o próprio canal de acesso à imagem literária. O que vemos na literatura, vemos através dela (e no caso dessas narrativas focadas em si, através de vozes comprometidas com o seu real),²³⁵ e tal relação evidencia nossa subjetividade ao permitir que consideremos nossa condição humana, nos aproxima da experiência extrema da abjeção.

Constatada a possibilidade de existência simultânea de abordagens diferentes de representação (pois o sujeito que reivindica sua voz é o mesmo que contribui para sua opressão), pautadas nas estratégias discursivas e construção estética da linguagem, considera-se também a oportunidade de relativização entre a importância de um privilégio da narração sobre a referência ao mundo narrado, ou seja, de uma *sèmiosis* sobre a *mimèsis*. Essa narração, que se apresenta em estado de crise devido aos temas que desenvolve, tem seu status literário garantido pela organização estética da linguagem, possibilitando um vislumbre amplo que considera tanto a relação com o real quanto a verossimilhança inédita, construída a partir de reorganização/deslocamentos de campos de referência em um imaginário próprio e coeso. Como a objetividade descritiva não conseguiria apreender todas as nuances dessas relações sociais problemáticas na sociedade urbana contemporânea, resta à literatura reorganizar essa cena, de tal maneira que essa

235 MERLEAU-PONTY, 2004, p.37.

complexidade possa ser apresentada numa forma que evidencie essas características complexas, e ao mesmo tempo, se torne suportável para o sujeito.

Partimos para as considerações finais, após este esforço de construção deste caminho interpretativo das narrativas de Marcelino Freire, tentando levar em conta a sua relação com o real enquanto um campo de referência ou reserva cultural e buscando alternativas para ampliar a compreensão a respeito de olhares distintos sobre a violência, olhares que vemos em voz alta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Notamos que algumas constantes atravessam as narrativas de Marcelino Freire. A ideia da repetição, muito cara ao conceito de *retorno traumático do real*, é um aspecto que sempre tem vindo à tona, ao lado das tentativas de *inversões*, a maioria frustrada, algumas realizadas. Dada a possibilidade de se estudar o texto literário contemporâneo a partir do conceito de realismo traumático percebe-se que o discurso dos personagens é composto de contradições e quebra das expectativas sobre o que esperaríamos encontrar na voz das categorias de personagens com que estamos lidando. Se a crítica social era realizada pelo realismo histórico através de organizações e sistematizações de tipos e discursos, aqui o que parece ser evidente é o trabalho através de afirmações cínicas e kúnicas ante a realidade ficcional. Como Foster afirma, isso pode ser um sintoma da arte contemporânea por haver ocorrido uma quebra nas possibilidades de organização linguística e temporal que causou um investimento compensativo na imagem e no instante. A escolha da abjeção como campo de referência pode ser um sintoma dessa fratura que se estende ao sujeito contemporâneo e, nas obras, essa fratura vai ocasionar rupturas entre a delimitação dos sujeitos com o próprio espaço, a partir de o uso excessivo de emoções e, simultaneamente, de suas ausências.

Karl Erik Schollhammer argumenta sobre uma relação crescente da crítica literária com a das artes visuais, tecendo a seguinte pergunta: “como ler literatura hoje sem levar em conta o predomínio da cultura da imagem?”²³⁶ Isto nos faz pensar sobre como as imagens poéticas da literatura podem ser consideradas a partir de paradigmas das artes visuais e sobre as possibilidades que as imagens, em obras como a que nos detemos neste trabalho, influenciam a leitura, apresentando novas possibilidades de ligação com o imaginário. A resposta de Schollhammer à sua pergunta considera que “a própria literatura contemporânea é fascinada pela imagem, refere-se insistentemente ao universo visual, fala de fotografia, de cinema, de televisão e cria sua própria visualidade em contato e disputa com a realidade visível.”²³⁷ e continua afirmando que

236 SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do Visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p.7.

237 Idem, ibidem, p.7.

o poder da palavra é identificado com o despertar da imagem mental durante a leitura, uma imagem essencial na dinâmica cognitiva que se nutre tanto dos recursos imaginários fornecidos pela experiência viva do leitor, quanto das imagens culturais acumuladas em sua formação como ser social. [...] A diferença sónica entre a representação literal e a visual é que a primeira remete à realidade em sua ausência, enquanto a segunda oferece sua presença substituta: a palavra significa por diferença e a imagem por semelhança.²³⁸

Considerando essa característica própria da representação literal, buscamos refletir sobre as narrativas por um viés que tenta complementar essa ausência a partir das inferências que nos estão ao alcance em marcas textuais deixadas pelos narradores, como espécies de dicas sobre qual caminho seguir, nunca satisfeitos com o sentido literal que está na superfície do texto. Em outro texto seu, Schollhammer também trata dessa nova postura que se apresenta para os estudos literários:

É exatamente a capacidade de intervenção das imagens nas emoções coletivas, nos debates públicos e na propaganda política que motiva a substituição da “virada linguística” pela “virada pictórica”, como eixo nos estudos culturais, um poder que inclui novas fusões e formas híbridas, ao invés das separações tradicionais entre expressões culturais altas e baixas.²³⁹

Esta virada pictórica é o que nos permite utilizar alguns conceitos que se construíram a partir de reflexões sobre as artes plásticas como base para interpretações sobre narrativas literárias, o que temos praticado numa busca do sentido atribuído ao olhar, enquanto um ponto de vista de narradores obstinados nos relatos de suas próprias experiências. Para isso, já discutimos as questões que levam a um tipo de autorização ao escritor contemporâneo de usar a voz de uma alteridade, como se sua fosse, e a consideramos assim, como uma escrita de si emulada por um outro. Encontramos esse respaldo na articulação que Schollhammer realiza com o pensamento de Foster, que já utilizávamos em leituras preliminares, mas que tínhamos problemas em definir. Sobre essa articulação, nos pautamos na seguinte reflexão:

238 SCHOLLHAMMER, 2007, p.7 et seq.

239 SCHOLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: _____ & OLINTO, Heidrun Krieger (org.). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003a, p.80.

A partir desta interpretação básica do esquema de Lacan, Foster propõe que uma parte importante da arte moderna e pós-moderna caracteriza-se por não acolher o mandado representativo de pacificar o olhar, unindo o imaginário e o simbólico contra o real. Esta tendência se propõe a expor o efeito mortificante sobre o sujeito, acentuando sua sobre-exposição ao olhar do Outro. É uma arte que acentua os extremos da interpelação sensual sobre a consciência do espectador e tenta reproduzir o choque produzido pelo contato traumático com o real.²⁴⁰

O alcance de uma linguagem do choque através das técnicas empregadas pelo escritor, visando a uma articulação entre os temas e as técnicas de escrita pela aproximação com a oralidade, nos leva a concluir que as problematizações que as narrativas suscitam não estão vinculadas somente à escolha dos temas. É o tratamento da linguagem que possibilita o contato do leitor com esse choque, o que leva ao questionamento sobre o caráter de real presente nos textos, compondo um ciclo que ora aponta um contato direto com o trauma construído nas vozes que ouvimos nesses textos, mas, ao mesmo tempo, protege o leitor dessa vinculação pelo artifício de mediação do próprio texto.

Percebemos que nossa abordagem sobre as narrativas de Marcelino Freire fez com que buscássemos referências diversas, extrapolando uma vinculação com textos próprios da teoria literária. Tentamos explorar as decorrências de nossas escolhas teóricas na análise dos contos e das imagens que escolhemos, mas reconhecemos que ainda restaram muitas possibilidades que não pudemos desenvolver. Vemos essas possibilidades como potencialidades para estudos futuros, que podem buscar uma articulação mais produtiva entre fundamentos próprios das artes plásticas e da literatura, uma vez que tentamos reconhecer a ficção enquanto uma construção imagética que permitisse um contato com o imaginário próprio da ficção. Até aqui, essa articulação nos possibilitou um olhar diferente sobre as narrativas, na busca de sentidos que não se apresentam na superfície do texto, mas que estão cifrados engenhosamente no corpo dessas narrativas.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora: nova versão. Tradução de: Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

AZEVEDO, Luciene. **Estratégias para enfrentar o presente** – a performance, o segredo e a memória. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In: **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CUTI, Luiz Silva. **Sanga**. Belo Horizonte: Mazza edições, 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. (org.) **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte, 2008.

DIAS, Ângela Maria. Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana In: DALCASTAGNÈ, Regina. (org.) **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte, 2008.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 31, p. 11-23, janeiro-junho de 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura Negra: os sentidos e as ramificações. In: DUARTE, Eduardo de Assis; _____(Orgs.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica, v.4, p.245-278. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX. Tradução de: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREIRE, Marcelino. **Angu de Sangue**. São Paulo: Atêlie Editorial, 2005.

_____. **Contos Negreiros**. Rio de Janeiro: Record, 2005a.

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

GINZBURG, Jaime. A violência em um conto de Marcelino Freire. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 42-48, dezembro 2007.

HELENA, Lucia. Uma sociedade do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira. In: DALCASTAGNÈ, Regina. (org.) **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte, 2008.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Marginalidade, corpo, subalternidade, Evel Rocha e Marcelino Freire: à margem da margem. **Via Atlântica**, Brasil, n. 22, p. 43-54, Dez. 2012. ISSN 2317-8086. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/51680>>. Acesso em: 24 Jun. 2014.

ISER, A. Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de: Johannes Krestchemer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAKOBSON, Roman. Do Realismo Artístico. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira [org.]. **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LACAN, Jacques. **O seminário**. livro XI. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MACHADO, Valéria Aparecida de Souza. **O eu e o outro na violência do assalto**: vozes e olhares que se (re)velam no espaço do texto. 2009. 144 f. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Literaturas de Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MACHADO, Valéria Aparecida de Souza. **O eu e o outro na violência do assalto**: vozes e olhares que se (re)velam no espaço do texto. 2009. 144 f. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Literaturas de Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. Fatais desdobramentos de uma luta desigual. **Revista Letras**, Curitiba, n. 55, p. 271-278, jan./jun. 2001. Editora da UFPR.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosa & Naify, 2004.

MUNANGA, KABENGELE. Prefácio. In: MOORE, Carlos. **Racismo e Sociedade**: novas bases epistemológicas para entender o racismo. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

OGLIARI, Ítalo. **A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil**. 2010. 184 f. Tese. Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Marcelino Freire–*Rasif: mar que arrebenta*. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n.33, 2009, p.222-225.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor existente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2003.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n.4, dez. 2007.

PEREIRA, Roberto Márcio & BARBOSA, Sidney. Angu de Sangue: mensagens e imagens sobre o desamparo social. In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL,17., 2009, Campinas. **Anais do 17º COLE**, Campinas, SP,: ALB, 2009. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem19/COLE_3562.pdf> Acesso em 1 jun. 2014. ISSN: 2175-0939

SAER, Juan José. O conceito de ficção. Tradução de: Luís Eduardo Wexell Machado. **Revista FronteiraZ**. São Paulo, n.8, Julho de 2012.

SANFELICI, Agnes. **Narrativas curtas dos anos 90**: suturas/fissuras. 2009. 214 f. Tese. Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SANTOS, Elizângela Maria dos. A marginalidade na performática literatura contemporânea. In: **Anais do II Seminário Nacional Literatura e Cultura**. Vol. 2, São Cristóvão: GELIC, 2010. ISSN 2175-4128.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: _____ & OLINTO, Heidrun Krieger (org.). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003a.

_____. **Além do Visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. O caso Fonseca - a procura do real. In: CASTRO ROCHA, J.C. (ORG.) E ARAÚJO, V. L. (COL.) **Nenhum País Existe**: Pequena Enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks/UniverCidade e Eduerj, 2003.

SILVA, Ana Paula Rodrigues da. "Cirandas temáticas e formais-A prosa poética contemporânea de Marcelino Freire." **FronteiraZ**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, São Paulo, vol. 3 – nº 3 – SET/2009.

SOARES, Leonardo Francisco. **Rotas abissais**: mimese e representação em “A força do destino” de Nelida Piñon e “La nave va” de Federico Fellini. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, BeloHorizonte.

SOUZA, Rosana Meira Lima. **Angu de Sangue**: espaço urbano, exclusão social e violência em Marcelino Freire. 2012. 100 f. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

TEIXEIRA, Maiana Lima. “Vista minha pele”: alteridade etnicorracial em *Solar dos Príncipes* de Marcelino Freire. Universidade Federal da Bahia, pesquisa do Grupo de Pesquisa RASURAS do projeto de pesquisa ETNOESCRITURAS Disponível em: <http://www.uneb.br/xique-xique/dcht/files/2012/08/Vista_minha_pele-Maiana_Teixeira.pdf> Acesso em 1 jun. 2014.

TONUS, José Leonardo. Olhando a alteridade: o efeito-exótico em Milton Hatoum In: DALCASTAGNÈ, Regina. (org.) **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte, 2008.

VASCONCELOS, Liana Aragão Lira. **Estratégias de atuação no mercado editorial:** Marcelino Freire e a Geração 90. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais). Brasília: Universidade de Brasília, 2007

ZENI, Bruno. E a gente vai sangrando. In: **Rodapé:** crítica de literatura brasileira contemporânea. Nº 2, ago. 2002. São Paulo: Nankin, 2002.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real:** cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003.