

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

GUILHERME AUGUSTO DA SILVA GOMES

TRAVESSIA: ERRÂNCIA E HOMOEROTISMO EM *NOSSOS OSSOS*,
DE MARCELINO FREIRE

UBERLÂNDIA
AGOSTO/2018

GUILHERME AUGUSTO DA SILVA GOMES

TRAVESSIA: ERRÂNCIA E HOMOEROTISMO EM *NOSSOS OSSOS*,
DE MARCELINO FREIRE

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras- Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidades

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo

UBERLÂNDIA
AGOSTO/2018

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

G633t Gomes, Guilherme Augusto da Silva, 1989-
2018 Travessia [recurso eletrônico] : errância e homoerotismo em Nossos
 ossos, de Marcelino Freire / Guilherme Augusto da Silva Gomes. - 2018.

 Orientador: Fábio Figueiredo Camargo.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
 Modo de acesso: Internet.
 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.976>
 Inclui bibliografia.
 Inclui ilustrações.

 1. Literatura. 2. Literatura brasileira - História e crítica. 3.
Homossexualidade na literatura. 4. Freire, Marcelino, 1967- - Crítica e
interpretação. I. Camargo, Fábio Figueiredo (Orient.) II. Universidade
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários. III. Título.

CDU: 82

GUILHERME AUGUSTO DA SILVA GOMES

**TRAVESSIA: ERRÂNCIA E HOMOEROTISMO EM *NOSSOS
OSSOS*, DE MARCELINO FREIRE**

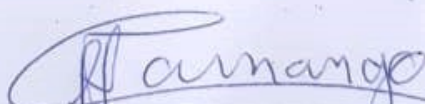
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos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

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidades

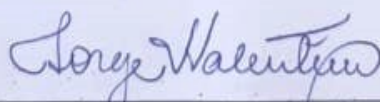
Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo

Uberlândia, 21 de agosto de 2018.

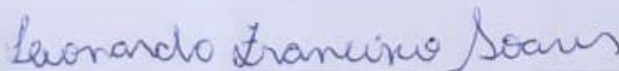
Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo / UFU (Presidente)



Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim / UFSCar



Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares / UFU

Dedico esta dissertação às pessoas mais presentes:

Luiza Nogueira,
mulher que é professora de vida e me ensinou muito sobre ser travesti.

Henry Cruz,
homem responsável pelas maiores trocas de afetos e amor todo dia.

Ana Liz, Isis Gomes e Rosilene Silva,
meus pilares, amo muito vocês.

AGRADECIMENTOS

Inicio meus agradecimentos pelo meu orientador, Prof. Fábio Camargo, que ousou não chamar de professor, mas de “Fábio” e, por brincadeira, de “pai”. Não aquela figura paterna chata e familiar, mas a que em minha vida representa o afeto, o carinho, a generosidade, o exemplo profissional e de uma pessoa amorosa, o responsável por eu, aos poucos, vir me tornando um pesquisador em literatura. Você é a pessoa que mais leu meus textos até hoje. Sou eternamente grato por ter sido meu orientador desde sempre, professor na graduação, na pós-graduação e na vida.

Aos professores tão importantes nesta etapa. Ao Leonardo Soares, o Leo, por ter sempre boas considerações sobre o texto, por estar disposto a ler meu trabalho, principalmente no exame de qualificação e na defesa. Além disso, por ser o segundo maior leitor de meus textos na graduação e na disciplina da pós-graduação (paralelepípedos bons desta estrada). Não poderia deixar de lembrar do empréstimo de livros e de sua dissertação de mestrado. Obrigado pelo carinho!

Ao Jorge Valentim, por ter, generosamente, lido e debatido comigo nos três momentos fundamentais deste trabalho: a formalização do projeto, o exame de qualificação e a defesa. Tenho certeza que suas colaborações foram fundamentais e sua pesquisa na literatura de temática homoerótica portuguesa será exemplo para o caminho que desejo ainda percorrer. Não poderia esquecer sua espontaneidade, a gentileza, o sorriso e, obviamente, o “caminhão” de fotocópias trazidas diretamente de São Carlos. Agradeço pela parceria nessa caminhada!

Ao Márcio de Souza, pela leitura atenta e excelentes contribuições no exame de qualificação. Um professor que não é da área de literatura e teve um alerta para questões bastante pertinentes desde a análise literária e, principalmente, para as reflexões a respeito do escritor no cenário de produção e das identidades analisadas nesta travessia. Suas contribuições merecem todo meu respeito e gratidão!

Aos professores Daniel Pacheco Padilha da Costa e Paulo César Souza García, por estarem dispostos a assumirem a avaliação caso algo impossibilitasse os titulares. Obrigado pelo tempo e pela delicadeza de assumirem essa posição.

Aos meus professores das disciplinas da pós-graduação, Carlos Augusto de Melo e Maria Suzana Moreira do Carmo por contribuírem muito nas leituras, avaliações e gentilezas com meu percurso do primeiro ano de mestrado.

Aos meus professores da graduação, que são exemplo e jamais me permitiram desmotivar dessa paixão, em especial: Camila Alvarce, Elzimar Ribeiro, Enivalda Souza, Kenia Pereira, Marisa Gama-Khalil, Paulo Andrade, Carolina Damasceno e Patrícia Nakagome. Joana Muylaert e Ivan Ribeiro não tive (ainda) a oportunidade de ser aluno, mas as conversas também são sempre generosas e profícuas. Minha gratidão pelo exemplo.

À professora Ivanilda Pereira, minha professora do ensino médio, por despertar o meu interesse na leitura de textos literários, a começar pelo Machado de Assis. Sem esse cuidado não estaria ainda instigado por essa arte.

Aos meus familiares agradeço, pelo amor incondicional e todo apoio. Rosilene Silva, minha mãe, pelo amor incondicional, pelo “patrocínio”, pelos cafés, pelos fretes, pelo exemplo de pessoa, por TUDO (eu escreveria aqui eternamente sobre você e tudo o que faz). Esse sonho realizado é NOSSO. Ana Liz, ainda que não entenda o que faço, o “titio” espera ser sempre o exemplo de estudo para sua vida e que você seja sempre essa menina amorosa e que me ensinou muito sobre esse sentimento. Isis Gomes, minha irmã, por sempre reconhecer meu esforço e, inclusive, às vezes, abrir mão de seus propósitos pelos meus estudos.

Ao Henry Cruz, “meu” Henrique, “mor”, obrigado. Você é minha família e sonha meus sonhos, mesmo sem entender “bulhufas” do que eu faço, se interessa e questiona para compreender, respeitando, ajudando dentro de suas possibilidades, incentivando e, principalmente, participando ativamente de uma rotina mais confortável para que tenhamos flores nessa caminhada. Amo você e sempre sou grato.

Aos demais familiares mais próximos, por se disporem a torcer por mim, fazerem um churrasco, dentre outros eventos; em especial: Alessandra Andrade, Irma Ribeiro, Maria de Fátima (a sogra), Sandro Andrade, Júlia Andrade, Natália Freitas, Rayanna Angélica e família, Ana Carolina e família.

Aos amigos, por abrirem mão de estarmos juntos ou mesmo por abrirem uma cerveja. Em especial, agradeço ao Antonio Kvalo, “a madrasta”, por ser a víbora mais amorosa que conheço, por torcer por mim e mediar alguns momentos com “meu pai”, além de pagar a mesada, me dar um pato em Macaé e me levar para o Rio de Janeiro no

ano novo. Sem você eu não teria chegado tranquilamente ao final desta etapa com seu apoio e suas experiências. Gratidão!

À Luiza Nogueira, saiba que você é fundamental para o olhar deste trabalho. Ainda que a vida não tenha te proporcionado todas as oportunidades que merece, você conquistou tudo que tem e conquistará ainda mais (espero que a Mega Sena). Seja sempre essa pessoa forte, afrontosa, dedicada e que peita as coisas ~~inclusive caixas de gelo~~. Amo muito você e espero estar sempre contigo. Obrigado.

À Marina Vieira e Renata Moura, minhas amigas de paz e amor e de maior data, agradeço pela torcida, pela presença-ausente (por minha causa mesmo) e por serem sempre o exemplo de maturidade conquistada juntos e sem nos perder no trajeto. Marininha, obrigado por ser sempre dedicada e pela eterna estadia em BH, nosso “entrelugar”. Rê, obrigado pelo Augusto em nossas vidas e por ser essa pessoa sensível e carinhosa. Amo vocês.

À Lu Barbosa e Neto, meus amigos fidelíssimos de graduação, autoimunes e companheiros de comissão. Lu, você sabe que nos encontramos para nossas almas se reencontrarem de outro lugar, sem você eu não teria um terceiro capítulo e uma morada em São Paulo onde pareço estar em Minas. Agradeço os cafés, a caneca, a conversa, o Ale, a cerveja, o abraço, TUDO. Neto, além de amigo, o taurino mais taurino e amoroso. Por mais que não tenhamos a convivência diária, agradeço os nossos momentos e a torcida. Amo vocês.

Ao “Pavorei!” pela convivência e encontros. Elder Lima, Viviane Satiro (a marida), Gustavo Franco e Álvaro Cunha, obrigado pelos sorrisos e abraços.

À Eni Pinheiro e Carol Oliveira pela comida, os brindes e sorrisos maravilhosos de sempre. Vocês foram fundamentais no fim desse mestrado.

À Andressa Xavier e Jaqueline Borges por serem tão especiais. Andressa por ter despontado em minha vida do nada e ser exemplo de resiliência. Jaqueline por ser tão insistente, melhor amiga que o mestrado poderia ter me dado, companheira de eventos e EXEMPLO de pesquisadora. Obrigada!

À Lúrian Leite e ao Gildo Moura por serem tão próximos, parecidos comigo e serem tão efêmeros, quase meus duplos. Agradeço a amizade, as risadas e o carinho.

Ao Guilherme Copati pela gentileza em trocar experiências, referências, cafés e elegâncias. Que sua vida possa brilhar mais.

Ao Wevertton William por me presentear com *Nossos Ossos*, edição portuguesa, minha gratidão. Você extraiu um peso da alma que era a necessidade de ler o prefácio e estará sempre registrado neste trabalho.

Aos colegas de grupo de pesquisa pelas leituras e experiências, em especial Lucas Veiga, Fernando Henrique, Lila Monteiro, Marco Antônio e Ricardo Alves.

À Maiza Maria Pereira, secretária do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, não só por ser a responsável por receber todos os meus requerimentos (várias dilatações de prazo), mas por me acompanhar nesse processo na íntegra e ser a abertura do Instituto de Letras para me receber. Meu “muito obrigado”!

Finalmente, agradeço ao Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, a essa universidade, meu trabalho e meu lar, esse lugar de oportunidades que abriu meu mundo para novas experiências.

Tanta gratidão só mostra que NINGUÉM ATRAVESSA SOZINHO.

*Há um tempo em que é preciso
abandonar as roupas usadas
Que já têm a forma do nosso corpo
E esquecer os nossos caminhos que
nos levam sempre aos mesmos lugares
É o tempo da travessia
E se não ousarmos fazê-la
Teremos ficado para sempre
À margem de nós mesmos*

Fernando Teixeira de Andrade

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo um estudo sobre o primeiro romance do escritor Marcelino Freire, intitulado *Nossos Ossos*, de 2013. Ao longo do romance, narrado em primeira pessoa, observa-se o narrador-personagem, Heleno de Gusmão, construindo a história e montando-a de acordo com sua subjetividade, considerando a presença do *narrador-personagem*, a partir de Lígia Chiapini Leite (1985), e do *narrador-operador*, a partir de Fábio Figueiredo Camargo (2005). Ainda é percebida uma confluência de leituras possíveis ligadas aos gêneros literários trazendo conexões com a história clássica greco-latina, marcas teatrais, leituras comparadas com epopeias clássicas, rimas e ritmo, provocando o que foi nomeado como “helenização” do texto, ressaltando o efeito trágico. Observa-se a montagem da estrutura a partir da técnica de *mise en abyme* ou o *espelhamento da estrutura* a partir de Lucien Dällenbach (1991), identificando como essa montagem favorece uma leitura que remete ao olhar para o Barroco, conforme Ferreira Gullar (1988), Irlemar Chiampi (1998) e Severo Sarduy (1979). Ressalta-se o excesso de trabalho na montagem, o jogo de palavras, o jogo de ideias e o efeito proliferante, dando foco ao trabalho de artificialização e ficcionalidade da escrita. A manipulação do canal leva à identificação da proliferação das metáforas percebidas a partir da análise dos títulos de capítulo do romance. Não obstante, a montagem do livro, operada no âmbito do narrador-operador, faz identificar as camadas e os capítulos que as compõem. O narrador-personagem, em seu relacionamento com os “michês” e com a travesti Estrela os objetifica. Discute-se, então, o desejo de hegemonia de Heleno e como ele usa de seus privilégios para construir os outros como “estranhos”, a partir de Zygmunt Bauman (1998), ou “abjetos”, conforme Judith Butler (2000). O estudo apresenta, por meio das análises literárias de *Nossos Ossos*, formas de representação da alteridade identificadas pela voz de um sujeito homoerótico que narra a tragicidade de si a partir de sua própria morte.

Palavras-chave: Homoerotismo; Identidades; Travesti; Diversidade Sexual; *Nossos Ossos*; Marcelino Freire.

RESUMEN

Este trabajo tiene por objetivo un estudio sobre la primera novela del escritor Marcelino Freire, titulado *Nossos Ossos*, de 2013. A lo largo de la novela, narrada en primera persona, se observa el narrador-personaje, Heleno de Gusmão, construyendo la historia y montando de acuerdo con su subjetividad, considerando la presencia del *narrador-personaje*, a partir de Leite (1985), y del *narrador-operador*, a partir de Camargo (2005). Todavía se percibe una confluencia de lecturas posibles ligadas a los géneros literarios que traen conexiones con la historia clásica greco-latina, marcas teatrales, lecturas comparadas con epopeyas clásicas, rimas y ritmo, provocando lo que fue nombrado como "helenización" del texto, resaltando el efecto trágico. Se observa el montaje de la estructura a partir de la técnica de *mise en abyme* o el retrato especular de la estructura a partir de Dällenbach (1991), identificando cómo ese montaje favorece una lectura que remite al mirar al Barroco, según Gullar (1988), Chiampi (1998) e Sarduy (1979). Se resalta el exceso de trabajo en el montaje, el juego de palabras, el juego de ideas y el efecto proliferante, dando foco al trabajo de artificialización y ficcionalidad de la escritura. La manipulación del canal lleva a la identificación de la proliferación de las metáforas percibidas a partir del análisis de los títulos de capítulo de la novela. No obstante, el montaje del libro, operado en el marco del narrador-operador, hace identificar las capas y los capítulos que las componen. El narrador-personaje, en su relación con los "michés" y con la travesti Estrela los objetiva. Se discute entonces el deseo de hegemonía de Heleno y cómo él usa de sus privilegios para construir a los demás como "extraños", a partir de Bauman (1998), o "abyectos", según Butler (2000). El estudio presenta, por medio de los análisis literarios de *Nossos Ossos*, formas de representación de la alteridad identificadas por la voz de un sujeto homoerótico que narra la tragicidad de sí a partir de su propia muerte.

Palabras clave: Homoerotismo; identidades; travesti; Diversidad Sexual; Nuestros huesos; Marcelino Freire.

SUMÁRIO

PRIMEIROS PASSOS.....	12
CAPÍTULO 1 - UMA TRAVESSIA: O NARRADOR-PERSONAGEM E A HELENIZAÇÃO EM <i>NOSSOS OSSOS</i>.....	27
1.1 Heleno de Gusmão e o narrador-operador.....	29
1.2 <i>Nossos Ossos</i> e as relações com os gêneros literários	44
CAPÍTULO 2 - OUTRA TRAVESSIA: A NARRATIVA EM ABISMO E O EXCESSO	72
2.1 O livro em excesso	82
2.2 O jogo de palavras: a significação dos títulos dos capítulos	88
2.3 O jogo de ideias: o <i>mise en abyme</i> e a montagem do romance em camadas	99
CAPÍTULO 3 –AQUELA TRAVESSIA: A TRAVESTI E OS MICHÊS, OU OS “ESTRANHOS” DE HELENO.....	112
3.1 Heleno de Gusmão e seu desejo de hegemonia	117
3.2 Perigosa, mercenária e “cheia de um paupérrimo glamour”: a travesti Estrela	130
3.3 Os michês e o <i>boy</i> : os garotos de programa em cena	140
O CAMINHO ATÉ AQUI OU O PERCURSO A FAZER	151
REFERÊNCIAS	155

PRIMEIROS PASSOS

Certo dia, recebi em minha casa a encomenda de um dos livros que eu leria para eleger como o meu preferido e fazer um projeto para uma dissertação de mestrado. Esse livro é *Nossos Ossos*, de Marcelino Freire. A capa repleta de caveiras e uma edição que chama atenção pelas cores, pelo título em relevo, pelo destaque dado pela repetição da palavra “ossos” no título e pela sinopse, que é simplesmente um trecho do primeiro capítulo. Nas orelhas do livro, Paulo Lins, escritor brasileiro, famoso pelo romance *Cidade de Deus*, de 1997, ambientado na favela de mesmo nome, toma a voz do narrador-personagem de Marcelino Freire e, enaltecendo o valor em se montar um palco, fazer teatro e encenar toda essa história, ressalta que Heleno de Gusmão amou “[...] os aplausos, as viagens, as críticas de elogio, o sexo de curiosidade com os artistas bem-sucedidos, as metidas de rua [...] foder gostoso atrás dos fliperamas.” (LINS, 2013, s/n).

Mais que toda expectativa criada pelos elementos pré-textuais, ao adentrar na narrativa do romance, percebi-me imerso na voz de Heleno em poucas páginas, nas suas montagens, buscando chegar logo ao desfecho do suspense criado por esse narrador. Ao chegar ao final, entendi que o palco montado por ele, ou o espetáculo, iria muito além do “cair do pano” do fim da história.

Este trabalho parte de um atravessamento de diversas leituras e, principalmente, ficções que compuseram o percurso de tessitura desta dissertação no ponto em que se encontra. Obviamente, trata-se de uma leitura temporal e inacabada, pois, como em “A Terceira Margem do Rio”, de Guimarães Rosa (2001), somos atravessados pelos lugares para os quais navega o nosso barco, principalmente, desafiando os limites da vida e da morte e, sobretudo, pelo rio em si. Pensar *Nossos Ossos* como uma narrativa de viagem (da vida para a morte ou entre São Paulo e Pernambuco) é lembrar o quanto a metáfora e a própria viagem sempre estiveram presentes na literatura, em inúmeras obras, representando personagens que saem de sua terra por motivos variados.

Sobre a dicotomia “vida” e “morte”, par fundamental para tantas filosofias, mitologias e também textos literários, inclusive no romance escolhido como objeto dessa análise, a inquietação sobre a (in)finitude do ser e sua contingência foi provocada ainda mais por “A Ponte”, de Kafka (2002), sobre a qual atravessa alguém sobre alguém (ou “alguéns”). Como é possível perceber a seguir:

Quem era? Uma criança? Um sonho? Um salteador de estrada? Um suicida? Um tentador? Um destruidor? E virei-me para vê-lo. – Uma ponte que dá voltas! Eu ainda não tinha me virado e já estava caindo, desabei, já estava rasgado e trespassado pelos cascalhos afiados, que sempre me haviam fitado tão pacificamente da água enfurecida. (KAFKA, 2002, p. 65)

Urge reconhecer, a partir desse trecho, a contundente ponte circular que não liga apenas um ponto ao outro, mas é atravessada por vários outros, esses indefinidos. Isso resulta em um ser-objeto totalmente transformado, trespassado, rasgado e modificado pelo que está em trânsito. Sendo assim todos transitórios e errantes. Os seres e as coisas estão se movendo, então, de forma cíclica, mais ou menos velozes, entretanto, atravessando-se. Assim como o narrador de Kafka, Heleno está em uma travessia cíclica de sua própria história, de modo que só se constitui enquanto narrador após sua morte, mesmo que já tenha o ofício de dramaturgo; e, no encontro com diversas pessoas, vai constituindo-se, em texto, para que seja lido e reconhecido.

Nessa errância, em *Nossos Ossos*, de Marcelino Freire, também há essas pontes circulares. Heleno de Gusmão, o narrador-personagem póstumo – ainda vivo como voz que apresenta ao leitor o seu suicídio, o traslado do corpo de um *boy* assassinado, Cícero, e suas memórias – oscila entre os corpos em trânsito constante, geograficamente ou socialmente, e os corpos humanos, que se tornam coisas para ele, o que será uma das questões abordadas nesta dissertação. A partir dessas elucubrações, materializamos três travessias que compõem esse percurso. E, como em todos os textos supracitados, não há uma intenção de fechar os pontos de partida e de chegada, mas sim de torná-los plurais para que possam funcionar como espaço de travessias outras que ainda virão ou possam vir.

Marcelino Freire é um escritor brasileiro contemporâneo, nascido em Pernambuco no ano de 1967, e vem se destacando no cenário literário nacional por sua produção contística, principalmente. Sua obra é composta por seis livros de contos: *Angu de Sangue* (2000); *Era Odito* (2002); *Balé Ralé* (2003); *Contos Negreiros* (2005); *Rasif – mar que arreventa* (2008); *Amar é crime* (2010); e o único romance, *Nossos Ossos* (2013), objeto de estudo deste trabalho. Recebeu o Prêmio *Jabuti de Literatura* com *Contos Negreiros*, na categoria contos em 2006; foi indicado para o mesmo prêmio com *Nossos Ossos*, na categoria romance em 2014; e, com esse livro, foi agraciado com o Prêmio *Machado de Assis* da Academia Brasileira de Letras, no mesmo ano.

Os textos ficcionais e o nome do autor recebem notoriedade por esses prêmios tão importantes da literatura brasileira e chamam atenção da crítica literária, a qual tem se debruçado sobre os temas apresentados em suas obras, tais como a violência e a representação dos sujeitos marginalizados. O que, inclusive, fora o ponto inicial de interesse nas narrativas de Marcelino Freire para o surgimento deste trabalho.

Há que se considerar que o escritor é oriundo do sertão nordestino brasileiro e o povo dessa região encontra-se também representado nos seus textos. Entretanto, é preciso reconhecer que a produção do escritor ganha destaque e atinge o mercado editorial quando Marcelino Freire radica-se em São Paulo, grande centro cosmopolita do sudeste brasileiro, para trabalhar com e para a literatura. Dentre os feitos do escritor, além de sua produção literária, destaca-se a “Balada Literária”, projeto que começou reunindo escritores nacionais e internacionais na Vila Madalena, e, em 2017, expandiu-se por vários locais da capital paulista. O que mostra que a região nordeste do Brasil ainda que tenha apresentado alterações sociais positivas, as oportunidades e os locais de produção literária continuam concentrados, majoritariamente, na região sudeste. Desse modo, a literatura de Marcelino Freire, bem como sua postura como agitador cultural, mostra que essas pessoas, sejam escritores ou personagens, ao romperem esses limites geográficos, tornam-se exemplos ao dar visibilidade e se tornarem representativas, evidenciando que, ainda que se tenha talento, o mercado editorial centraliza seus esforços em espaços de produção limitados aos centros econômicos mais desenvolvidos do país.

Tais dados biográficos do autor, sucintos e preambulares, podem ser melhor conhecidos a partir da dissertação de Ana Paula Rodrigues da Silva, intitulada *Rasura, fragmento e utopia na literatura de Marcelino Freire: uma leitura de Rasif, mar que arrebenta*, que destaca a biografia do escritor pernambucano como uma “travessia pelo mar da produção literária brasileira contemporânea” (SILVA, 2011, p. 15), apresentando os aspectos biográficos do escritor, contando com uma das mais minuciosas descrições sobre o percurso literário de Marcelino Freire até o início de 2010. A pesquisadora ressalta a sua infância em Recife, o trabalho na dramaturgia ainda adolescente, a dedicação para redações publicitárias ao chegar a São Paulo e, posteriormente, o nascimento e a ascensão de sua produção literária.

Além de contribuir para que seu leitor conheça a biografia do escritor, ainda que de forma breve, a pesquisadora escolheu analisar em seu trabalho a obra *Rasif: mar que arrebenta*, constituída de contos e contemporânea ao seu estudo, produzido em 2011, e, ao dissertar sobre a fortuna crítica realizada na época, assinala:

A questão da violência é apontada [...] como tema recorrente em suas obras [...] Nos contos de Marcelino Freire, a violência não é só temática, não está apenas na descrição fria de cenas cruéis e nas personagens que habitam universos violentos. Pudemos observar desde a análise do primeiro conto que existe uma violência da e na linguagem, que se manifesta nas escolhas tanto vocabular quanto sintática e na opção pelo discurso em primeira pessoa, com um tom marcadamente oralizado. (SILVA, 2011, p. 55)

É notável essa violência enquanto tema apontada pela crítica quando se lê as obras de Marcelino Freire. Ele trata de várias questões sociais marginalizadas, como o racismo, o homoerotismo, a transexualidade, o sexo na terceira idade, dentre outras. Essa temática é ponto crucial para o surgimento desta pesquisa, pois a escolha de *Nossos Ossos* é motivada pelo interesse de analisar o narrador homoerótico e os sujeitos marginalizados como personagens da obra: os michês e a travesti.

Nossos Ossos, em 2017, já estava com sua primeira edição esgotada no Brasil e foi lançado em Portugal pela editora Nova Delphi com prefácio do escritor português Valter Hugo Mãe. Além disso, o romance possuía, nesta mesma data, duas traduções: para o castelhano, pela Editora Adriana Hidalgo, em 2014; e para o francês, pela Editora Anacaona, no mesmo ano. O prefácio de Valter Hugo Mãe à edição portuguesa é intitulado “O uso grato do coração”. Nele, o escritor português coloca em destaque o tema da narrativa, a intensidade das personagens e as nuances da contemporaneidade da obra:

Este livro, sem alarde, é sobre a contingência anónima da grande cidade. O amor como uma certa casualidade e sem possessão, apenas tesão e incapacidade de resistência. Um amor que já não discute solidões ou abandonos, já não discute posse. *Nossos Ossos* é sobre um uso algo desencantado, mas também grato do sexo e do coração. O pragmatismo para os afectos e a manutenção de uma ética, independentemente de qualquer desumanização, é o que sobra nesta narrativa de uma pós-sociedade, como se em causa estivesse um colectivo cuja funcionalidade se intensifica e alastra à dimensão mais imaterial, mais indefinível [...] As grandes ideias já não precisam de enfeite. Elas criam a ruptura só por si. (MÃE, 2017, p. 6)

Dentre tantas observações a serem feitas, Valter Hugo Mãe opta por destacar o sentimento de amor a partir de sua leitura de *Nossos Ossos*, tratando-o como não possessivo e afirmando ser este da ordem da gratidão, algo que não observamos na obra. Ainda que essa observação chame atenção e proponha uma leitura da contemporaneidade e da solidão dos indivíduos nas grandes cidades, deixa de considerar as armadilhas do texto e da artimanha do narrador em primeira pessoa, que usa e abusa da escrita de si e dos outros como lhe convém. O destaque do escritor português valoriza, sobretudo, a afetividade, ainda que Heleno se evidencie pela solidão, pela posse do ato da escrita, pelo abandono e pela desumanização dos outros. Há, perceptivelmente, um destaque maior para a questão afetiva que ele lê no texto de Marcelino Freire, o que pode ser comprovado pelo título do prefácio. Assim, percebemos, a partir das observações de Valter Hugo Mãe, que Heleno de Gusmão, o narrador-personagem, essa voz que se lança a montar a narrativa fazendo seus recortes e seleções, pode ser lido de diversas formas.

Alguns outros dados corroboram essa visão do escritor português no prefácio, como dados da reportagem do site português *Observador*, de Sara Otto Coelho (2017), dois dias após o lançamento do romance no Festival Literário de Madeira, em Portugal, em que Marcelino Freire é denominado “escritor marginal” e, pela voz de Valter Hugo Mãe, é apresentado ao leitor do site. Além disso, há a especulação dos traços da biografia do autor ficcionalizados na obra, não confirmados por ele. Marcelino Freire, em entrevista, afirma:

Foi difícil demais fazer esse primeiro romance. Eu sou conhecido no Brasil pelos meus contos, mas queria alongar o meu fôlego, que é muito curto. Eu fiz um roteirinho, uma história prévia, e a partir dela vou tirar o que é o livro. Mas eu chegava no romance gritando. *Os meus contos são gritos, em duas páginas eles fazem um escândalo, dão vexames líricos*. Quando eu chegava na página 70 eu estava cansado de gritar, já não sabia para onde eu ia mais. E quem grita não é ouvido. Tinha de encontrar um outro grito. Costumo dizer que quem escreveu os meus contos foi a minha mãe: ela gritava. Para escrever o romance, eu tive de me aproximar do silêncio do meu pai. Diminuí o tom e fui construindo a história nesse tom, nesse subgrito. *Nossos Ossos* é dedicado a ele, a meu pai [...] E dizer que faço literatura no Brasil também é estar à margem. Quando eu quis ser poeta, logo me falaram que isso não traz salvação financeira para uma família que precisava de dinheiro. Estou bem localizado quando escolho esses personagens. Não me interessa gente bem-sucedida, não escrevo livros empresariais. Mas eu vou descobrindo personagens a partir de frases que eu escrevo: é um travesti que está falando, é um velho, um gigolô.

A palavra é o meu personagem. (FREIRE, apud COELHO, 2017, s/n, grifo nosso)

Os contos de Marcelino Freire, em sua maioria, possuem poucas páginas. Destacamos a fala do próprio escritor que reconhece em sua produção tanto essa extensão quanto o impacto que seus textos se propõem a causar no leitor. Esse “escândalo” ou “vexame lírico” de que fala Marcelino Freire pode ser comparado ao que Ana Cecília Carvalho (1994) destaca como “elemento surpresa” nos desfechos de contos quando, na leitura, o leitor sente como se tivesse “levado um soco”.

Percebemos, ainda no texto de Sara Coelho, o quanto a reportagem dá liberdade à voz do próprio autor para falar de si mesmo. Apesar de “gritar” nos contos, Marcelino Freire afirma lançar mão do silêncio oriundo de seu pai na escrita do romance. Essa construção do romance com esses espaços permite ao leitor inferir acontecimentos e cria o efeito de superposição de narrativas que deixa o romance com uma leitura mais instigante. O trabalho de Marcelino Freire com a oralidade e com a palavra também está presente em *Nossos Ossos* e, segundo ele mesmo, a palavra é a sua personagem.

João Alexandre Barbosa, no Prefácio de *Angu de Sangue*, também destaca a questão da oralidade de Marcelino Freire:

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, estilizados pela forçada adaptação ao universo, também ele, estilizado e violento da existência urbana. (BARBOSA, 2000, p. 12)

Essa oralidade torna-se presente ainda em *Nossos Ossos*. Entretanto, difere a partir do momento em que a voz narrativa se considera mais madura e experiente no seu ofício de construir um texto, e leva o leitor a reconhecer os outros em sua subalternidade, pois parece não encarar a vida desses sujeitos que lhe são “estranhos”, assim como suas profissões, como a travesti e os michês, como seres dignos de humanidade.

Evidenciam-se, também, na produção do escritor pernambucano, as diversas ex-cêntricas das personagens de Marcelino Freire, o que pode dar destaque para

questões importantes na contemporaneidade no sentido de discussão sobre as opressões. Destacamos, ainda, o surgimento, recentemente, de algumas adaptações dos textos do escritor para o teatro, não obstante algumas sanções. Em 2017, “Bicha Oca”, espetáculo inspirado em uma série de contos homoeróticos de Marcelino Freire e interpretado pelos atores Hugo e Rodolfo Lima, teve estreia cancelada no Rio de Janeiro sob a justificativa de pane elétrica não comprovada pelo espaço. O espetáculo só aconteceu mediante oferta de espaço pela “Casa Nem”, local de acolhimento e apoio a travestis e transexuais na capital carioca, segundo reportagem de *O Globo*¹ por Luiz Felipe Reis. Dessa forma, os textos do escritor e as adaptações deles provocam esses deslocamentos que, nem sempre, estão alinhados aos ideais tradicionais da sociedade brasileira.

Em linhas gerais, *Nossos Ossos* é parte da história da vida de Heleno de Gusmão, o narrador-personagem, nascido em Sertânia, no estado de Pernambuco, contada por ele mesmo. Ele narra a organização do traslado do corpo do *boy* assassinado, Cícero, de volta para a cidade natal do garoto de programa, Poço do Boi, geograficamente próxima à cidade do narrador, para ser enterrado. De forma não linear, o narrador apresenta fragmentos de lembranças e digressões, explicando sua mudança para São Paulo, quando jovem, e o abandono do seu então namorado, Carlos. Heleno, então, torna-se dramaturgo por acaso, uma vez que sua intenção inicial era ser ator, como seu amado. Na primeira parte do livro, ou “Parte Um”, ocorre a narrativa das memórias de infância em consonância com a saga de organização do transporte de Cícero, encerrando na partida do rabeção; na outra parte, quando o livro recebe o título de “Parte outro”, narra o traslado do corpo pelo interior do Brasil, e também do seu próprio corpo para Sertânia, revelando ao final da história a sua condição de narrador póstumo, pois Heleno cometeu suicídio.

A autoficção² poderia ser uma vertente de análise por ser bastante acionada nos estudos contemporâneos. Há, obviamente, indícios dela na obra, uma vez que já foram apontadas referências da vida de Marcelino Freire ficcionalizadas em *Nossos Ossos* – a infância em Pernambuco, a mudança para São Paulo, as falas do escritor sobre sua mãe

¹ Fonte: REIS, Luiz Felipe. Após ter estreia cancelada pela Prefeitura, a peça “Bicha Oca” é remanejada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 out. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/apos-ter-estrea-cancelada-pela-prefeitura-peca-bicha-oca-remanejada-21937031>>. Acesso em: 11 out. 2017

² Teorias sobre autoficção: Diana Irene Klinger (2006), Serge Doubrovsky (1977) e Ilana Goldfeld Carvalho (2016).

em entrevistas, o trabalho com a dramaturgia –, entretanto, consideramos essas comparações já bastante evidentes em outras análises e privilegiamos, assim, a apreciação do romance no recorte estabelecido. Optamos por priorizar as seguintes questões na obra: a construção literária e uma leitura baseada nos gêneros literários e a constituição do romance; a composição da obra em *mise en abyme* e um excesso nessa construção; e as personagens construídas pela voz de Heleno como “estranhos”.

Algumas críticas sobre a obra de Marcelino Freire são importantes para compreendermos a diversidade de análises e a atratividade dos críticos em trabalhar obras do escritor. Ainda que Marcelino Freire tenha uma obra muito recente e passível de continuidade, muitos são os trabalhos acadêmicos sobre os textos do escritor que estabelecem parâmetros iniciais de observação e apresentação, além de servirem como provocações contumazes para outros trabalhos, inclusive este. As leituras que destacamos servem de preâmbulo para o nosso trabalho. Privilegiamos como margens essas leituras que circundam o percurso que faremos, trazendo a forma de percepção sobre o que dizem das temáticas de produção do autor, especialmente no tocante à temática do homoerotismo e demais análises conhecidas a respeito do romance *Nossos Ossos*.

Um primeiro destaque, então, fazemos a respeito da crítica de Liana Aragão Lira Vasconcelos, de 2007, em sua dissertação de mestrado *Estratégias de atuação no mercado editorial: Marcelino Freire e a geração de 90*. Ela analisa a inserção de Marcelino Freire no mercado editorial, destacando o diálogo de sua obra com a realidade social, partindo de uma apreciação do cenário literário brasileiro, passando pela profissionalização do escritor e chegando ao seu interesse: a geração de 90 e Marcelino Freire nesse contexto. Quando avalia o escritor, ela trata das temáticas presentes em suas obras e, dentre as personagens marginalizadas, destaca a travesti Beth Blanchet, de *BaléRalé*. Ao trazer essa personagem, a autora afirma:

Beth Blanchet, o travesti, é tratado como mulher (uso de artigos, substantivos e adjetivos femininos), algo que nos remete à ideia de que *homens que optam por esse estilo de vida* não se sentem plenos no corpo de homem. E também nos remete à ideia igualmente cruel de que os gays, por algum desvio físico (doença), buscam ser como mulheres. (VASCONCELOS, 2007, p. 96, grifo nosso)

Ainda que o foco da crítica seja para chegar aos aspectos que Liana Vasconcelos trata como humanizadores, o destaque no texto da autora diz respeito às atualizações

que a própria linguagem e o contexto social produzem ao longo do tempo. Onze anos depois de concluído esse estudo, muito já se ampliou nos debates sobre as pessoas *trans*, incluindo as travestis – agora tratadas no gênero feminino e reivindicado, dessa forma, pela maioria dessas pessoas –, deixando de lado a visão e o equívoco do tratamento dessa identidade baseado apenas no sexo biológico³.

Liana Vasconcelos, ainda em sua análise, denomina o texto como pertencente a uma “temática *gay*” (VASCONCELOS, 2007, p. 95) ao discorrer sobre os textos que tratam de outras identidades sexuais que não as heteronormativas. Nomear dessa forma a temática denota o silenciamento de outras questões, por exemplo, a lesbianidade ou bissexualidade, que podem ser lidas em “Minha flor”, conto de *BaléRalé*, de 2003. Tratar as diversidades sexuais das personagens de Marcelino Freire somente por uma “temática *gay*” é reducionista, pois o termo é comumente atribuído aos homens ou sugere, por sua semântica, pessoas do sexo masculino. Isso não se dá apenas no contexto da escrita, mas também no social, por exemplo, quando vimos a evolução da sigla GLS (Gays, lésbicas e simpatizantes) para LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais) pelos movimentos sociais, que continua considerando constantes propostas de mudanças e reivindicações por identidades invisíveis no universo da sexualidade na cultura.

Vários estudos, no Brasil, vieram ressignificando o olhar para as diversidades sexuais e sua representação social e na literatura, como os de Mára Faury (1983), João Silvério Trevisan (1986) e Jurandir Freire Costa (1992). Após o início do século XXI, esses estudos tornaram-se mais presentes na academia, motivados, principalmente, pelos membros do grupo *Homocultura e Linguagens*, da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), inseridos nas universidades, criando perspectivas de estudo como orientações de pesquisas, grupos de estudo e eventos relacionados à temática. Estudos como os de José Carlos Barcellos (2002), Denilson Lopes (2002), Mário Cesar Lugarinho (2012), Paulo César Souza García (2013), Emerson da Cruz Inácio (2013), Jorge Vicente Valentim (2016), Fábio Figueiredo Camargo (2017) e outros pesquisadores contribuem para pesquisas e novas análises nesse campo.

³ Etnografias sobre travestis no Brasil: *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*, de Marcos Benedetti (2005); *Travestis: entre o espelho e a rua*, de Hélio Raymundo Santos Silva (2007); *Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*, de Don Kulick (2008).

A partir da bibliografia desses estudos e outros mais, optamos pelo termo *homoerotismo*, cunhado no Brasil pelo psicanalista e escritor Jurandir Freire Costa, em *A inocência e o vício*, preferindo falar sobre literatura de temática *homoerótica* e não literatura de temática *gay*. Toma-se a expressão *homoerotismo* como aquela que vai de encontro ao termo “homossexualismo”, que representaria a homossexualidade como patologia:

Prefiro a noção de “homoerotismo” à de “homossexualismo” por três principais razões. A primeira é de ordem teórica. Diz respeito à maior clareza que proporciona o uso do primeiro termo e não dos termos convencionais de “homossexualismo” e “homossexualidade”. [...] interpretar a ideia de “homossexualidade” como uma essência, uma estrutura ou denominador sexual comum a todos os homens com tendências homoeróticas é incorrer num grande erro etnocêntrico. *Homoerotismo* é uma noção mais flexível e que descreve melhor a pluralidade das práticas ou desejos dos homens *same-sex oriented*. [...] Penso que a noção de “homoerotismo” tem a vantagem de tentar afastar-se tanto quanto possível desse engano. Primeiro, porque exclui toda e qualquer alusão a doença, desvio, anormalidade, perversão, etc. [...] Segundo, porque nega a ideia de que existe algo como “uma substância homossexual” orgânica ou psíquica comum a todos os homens com tendências homoeróticas. Terceiro, enfim, porque o termo não possui a forma substantiva que indica identidade, como no caso do “homossexualismo” de onde derivou o substantivo “homossexual”. (COSTA, 1992, p. 21-22)

Tratamos como fundamentais as razões de Jurandir Freire Costa para cunhar o termo *homoerotismo*, bem como o fato de ele ser apropriado para os estudos de literatura que tragam, em seu bojo, essa temática. A diversidade de desejos representada na literatura deve receber visibilidade não apenas por tratar desses sujeitos, mas por deixar livre tanto a questão do desejo quanto da forma de representá-lo na ficção. A questão da temática homoerótica também nos é cara ao analisar *Nossos Ossos*, de modo que consideramos a construção do narrador *gay*, que identifica e narra sua vida, além de criar uma visão particular – ou geracional e econômica – sobre os demais corpos da trama, principalmente o *boy* Cícero e demais “michês”, assim nomeados por Heleno, uma vez que se coloca em posição distante daqueles.

João Silvério Trevisan em um dos ensaios de *Pedaço de mim*, partindo do conceito de literatura de temática homoerótica, ressalta que os ideais estéticos são parâmetros para legitimar ou deslegitimar alguns textos literários, ou regras e restrições impostas aos textos, e afirma:

[...] haveria regras diferenciadas e padrões específicos para representar a vivência homossexual nas artes? Alguns estudiosos acreditam que sim: a arte homoerótica teria características esteticamente peculiares, de modo que quem for homossexual tende a escrever de um jeito parecido. Eu tendo a achar isso uma bobagem, pelo simples fato de que se estaria tentando impor uma “genética erótica”, tanto quanto certos cientistas tentam encontrar traços de homossexualidade até no tamanho dos dedos e nas impressões digitais. [...] Assim como nunca vi cientistas buscando “provas” da heterossexualidade genética nas pessoas, também nunca ouvi ninguém procurar definir o que seria uma literatura masculina, branca e heterossexual. Simplesmente porque se pensa sempre do ponto de vista hegemonicamente masculino, branco, heterossexual, diante do qual o diferente é ser feminino, negro e homossexual. [...]

O que me parece viável sim é falar de uma literatura homoerótica enquanto nascida do ponto de vista da temática homossexual. Ou, mais precisamente, uma literatura de temática homoerótica. (TREVISAN, 2002, p. 164-165)

Assim, partilhando das observações do autor a respeito da temática homoerótica e respeitando a diversidade das estéticas que podem ser encontradas nos textos literários, identificamos que, em *Nossos Ossos*, além do seu narrador assumidamente *gay*, a morte é crucial: desde os ossos do quintal da infância de Heleno até seu suicídio, a morte permeia sua existência. Temos então a criação de uma narrativa circular, a partir de um emaranhado de histórias, tendo como resultado um texto que surge da montagem e da encenação produzidas pela voz narrativa. A montagem e o excesso da escrita fazem com que a construção desse texto seja como uma morte que emana das palavras ou as permeia. Heleno de Gusmão, o narrador-personagem, não só faz questão de ressaltar a presença constante da morte, representada pelos ossos, mas, como suicida e escritor póstumo, ressalta ser a partir dela a origem de toda sua dramaturgia, como no excerto que segue:

Minha dramaturgia veio daí [deserto da infância do narrador], hoje eu entendo, desses falecimentos construí meus personagens errantes, desgraçados, mas confiantes, touros brabos, povo que se põe ereto e ressuscitado, uma galeria teimosa de almas que moram entre a graça e a desgraça. (FREIRE, 2013, p. 27)

A errância dos humanos entre vida e morte, graça e desgraça, volta como temática também considerada no estudo de Natália Oliveira Moura, de 2016, intitulado *Estética e sombra: margens, imagens e corpo em improvisos de BaléRalé, de Marcelino Freire*,

ressaltando a trajetória errática e a improvisação do corpo a partir da obra escolhida por ela. A pesquisadora apresenta a questão da maquinaria do escritor pernambucano em produzir expressões repetidas, reiterando as demais críticas que falam sobre a oralidade presente na obra do autor, conforme ela afirma:

A escrita freiriana é pornográfica, sobretudo, pelo desdobramento dos corpos nos improvisos enquanto instâncias fundamentais às temáticas trabalhadas – de maneira explícita e crua – pelo autor em *BaléRalé*: o sexo, a prostituição, o incesto, o abuso sexual, o travestimento e até mesmo a dança, enquanto manifestação erótica dos excessos do corpo. (MOURA, 2016, p. 90)

Em *Nossos Ossos*, a prostituição, sobretudo a masculina, e a travestilidade são formas repetidas pelo autor. Entretanto, enquanto o corpo se inscreve como instância fundamental na contística, a partir da análise de Natália Moura, o mesmo não ocorre no romance. O corpo, na narrativa que tratamos, está em constante decomposição, fragmentação e suscetível à perecibilidade. O leitor não toma conhecimento do corpo do narrador, apenas da voz e indícios de sua idade. Já os corpos das outras personagens, por vezes, são objetos de observação de Heleno, na maior parte objetificados e estereotipados. Motivados por todas essas questões, construímos três percursos, capítulos ou travessias que completam entre si e constituem a unidade desse trabalho.

No Capítulo 1, intitulado “Uma travessia: o narrador-personagem e a helenização em *Nossos Ossos*”, traçamos considerações a respeito do narrador de *Nossos Ossos*. Analisamos Heleno de Gusmão como narrador-personagem, falando demais sobre si e buscando um aspecto helenizador de seu texto tratado por “helenização”. Além disso, reconhecemos ainda uma instância que tratamos como “narrador-operador”, a partir de Fábio Figueiredo Camargo (2005), tratando da questão da montagem, dos recortes e da construção textual.

Outra consideração, ainda no primeiro capítulo, diz respeito às heranças não tão legítimas ou reconhecíveis do romance em relação aos gêneros literários. Raimundo Carrero, em “*Nossos ossos* agora estão nus e expostos”, publicado no *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, em 2014, destaca:

É uma epopeia? É um romance? Uma novela? Um conto? Não, não é nada disso, é apenas um texto longo, conforme classificação do próprio autor, o escritor Marcelino Freire. Assim é *Nossos ossos*, livro que chega ao leitor com a marca de uma prosa vigorosa, com sintomas

de escândalo, embora no nosso tempo nada seja escandaloso, uma linguagem apurada, limpa, serena, harmônica. Uma prosa longa não porque fuja da técnica do romance, mas porque o autor prefere assim. O que seria mesmo um romance? Os conceitos são tantos e tão amplos que não vale a pena procurar uma definição absoluta. (CARRERO, 2014, p. 8)

O crítico não se arrisca a definir o gênero ao qual pertence o romance de Marcelino Freire, optando por tratar apenas como prosa longa e destacando a maturidade do escritor nessa obra. Provocados pela questão dos gêneros literários, discutimos o quanto a “errância” do narrador-personagem, das demais personagens e das diversas leituras que os nomes, o ofício de dramaturgo de Heleno e a montagem tornam possível o reconhecimento do romance enquanto tal e das diversas ligações com os gêneros dramático, épico e lírico, enfatizando a retomada do fenômeno trágico a partir das considerações de Gerd Bornheim (1975).

O capítulo 2, intitulado “Outra travessia: a narrativa em abismo e o excesso”, trata dos jogos de espelhos, ou narrativa em abismo (*mise en abyme*) a partir de Lucien Dällenbach (1977). Identificamos as histórias encaixadas e uma estrutura que provoca um excesso de montagem, própria da literatura tratada como dispêndio simbólico a partir da crítica de Georges Bataille, em “A noção de dispêndio”, de 1933.

Esse jogo de espelhos nos permitiu refletir sobre o Barroco e o Neobarroco, a partir de Irlemar Chiampi (1998), Ferreira Gullar (1988) e Severo Sarduy (1979), como um olhar possível para a leitura de *Nossos Ossos*, ao criar uma ilusão de ótica provocada por essa montagem em abismo, destacando ainda mais a artificialidade, a ficcionalidade e o exercício da escrita. Com esses elementos montados, observamos o jogo de palavras e de ideias empregados nessa organização textual.

Por fim, o capítulo 3, intitulado “Aquela travessia: a travesti e os michês, ou os ‘estranhos’ de Heleno”, aborda a construção do narrador-personagem como uma identidade próxima ao ideal hegemônico, ou que pelo menos assim deseja estar, que se esforça para se construir e, por isso, passa a escrever motivado pela ficção de sua morte. Essa visão de si, ao colocar-se em posição de uma dominação masculina simbólica, a partir de Pierre Bourdieu (2017), entende-se a convicção de que Heleno se considera diferente e passa a construir a travesti e os michês de forma diferente. Assim, o

narrador-personagem está impregnado pela sua posição masculina, cisgênero⁴ e rico, principalmente, construindo os outros como “estranhos”, conforme Zygmunt Bauman (1998), ou “abjetos”, de acordo com Judith Butler (2000).

Damos destaque à personagem travesti, Estrela, narrada sob a ótica de Heleno a partir da perspectiva de sua objetificação, tratando-a como mercenária. Tal representação reforça o quanto a questão de gênero baseada na biologia ainda é forte na geração do narrador ao hierarquizar essas pessoas na visão de um gay que alcança privilégios sociais naquele lugar. Não obstante, os michês também são objetificados e reforçados como incapazes de serem assimilados, devendo ser “estranhos” dignos de exclusão da engrenagem social.

Jorge Vicente Valentim, em *“Corpo no outro corpo”: homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea*, de 2016, ao pesquisar sobre o homoerotismo no universo ensaístico e literário português, reconhece o silenciamento da crítica sobre esses textos de temática homoerótica. Na crítica literária brasileira, apesar da tentativa de dar força a essas análises, a maioria dos livros de ficção que trata dessa temática aparentemente não é reeditada, salvaguardadas as obras de autores aclamados como Hilda Hilst, Caio Fernando Abreu, dentre outros, o que pode gerar um silenciamento futuro desse tipo de produção. Nossa motivação em jogar luz sobre essas ficções é evitar que isso aconteça e, fazendo uso das palavras de Valentim: “As imagens dos encontros desses corpos, bem como os seus desejos, sonhos, anseios e afetividades podem reiterar a necessária visibilidade que o tema requer, independentemente dos sistemas literários de onde os objetos de estudos advêm.” (VALENTIM, 2016, p. 290).

Portanto, desejamos que os ossos do texto e dos corpos homoeróticos não estejam montados em vão.

⁴ Segundo Brune Camillo Bonassi, em sua dissertação de mestrado intitulada *Cisnorma: acordos societários sobre o sexo binário e cisgênero*, de 2017, o termo “cisgênero” surge no ativismo virtual juntamente com “cissexual”, expressões utilizadas para denunciar as opressões sexuais. A pesquisadora ressalta que o “cis”, do latim, refere-se ao lugar mais próximo ou mesmo lado. Logo, ao ser utilizado como preposição nessas palavras, cumpre o papel de designar o mesmo gênero ou mesmo sexo. De modo que não se trata de uma questão identitária, mas de uma condição sócio-política (BONASSI, 2017, p. 23-24).

CAPÍTULO 1

UMA TRAVESSIA: O NARRADOR-PERSONAGEM E A HELENIZAÇÃO EM *NOSSOS OSSOS*

*“E nessa Saga venho com pedras e brasa
Venho com força, mas sem nunca me esquecer
Que era fácil se perder por entre sonhos
E deixar o coração sangrando até enlouquecer”*
Filipe Catto

Os versos de “Saga”, de Filipe Catto (2011), descrevem a jornada de um eu-lírico que, ao olhar para as aventuras amorosas de sua vida, sente a agudez do amor, das dores e sabores que é capaz de provocar, além de não ver outra razão para sua existência a não ser versificar os paradoxos que esse sentimento provoca. Dentre as suas definições para o amor, encontram-se “coisa aguda” e “brutal”, entretanto, as memórias o fazem se “encharcar de estrelas” e amanhecer embriagado da sua própria jornada, percorrida por apenas uma noite, e marcada por vários percalços que o atravessaram. Dentre os incidentes provocados, essa voz acaba “viciando em cada verso que o amor veio trovar” (CATTO, 2011).

Mediante esse sentimento capaz de ser responsável pela composição dos versos, o eu-lírico goza do sabor das lembranças e se permite versificar e trovar, ecoando o seu grito de dor causado pela experiência que provoca seu devaneio e canto a noite inteira, buscando certo remédio para esse amor. Para construir o poema que intitula de “Saga”, essa voz conclui os versos armada de “pedras e brasas”, só que sem perder de vista os sonhos que provocaram essa sensação e deixaram o coração “sangrando até enlouquecer”, machucado pela rigidez do sentimento.

Harry Shaw, em *Dicionário de Termos Literários*, de 1978, registra que a palavra *saga* “[...] reporta-se a qualquer história escandinava dos tempos medievais que trata das aventuras de pessoas de elevada hierarquia” (SHAW, 1982, p. 409). Então, os versos da canção que remetem a esse termo podem ser entendidos como a saga de um ser superior e de elevada estirpe, em busca de si e do amor, tanto quanto Heleno de Gusmão, narrador-personagem de *Nossos Ossos* tenta apresentar com sua história.

As poesias épicas, ou sagas, que narram guerras e navegações gregas, são, grosso modo, as antecessoras das narrativas em prosa e precursoras do que hoje se denomina *romance*. Não muito distante de se propor a narrar uma saga, tão lancinante quanto os versos de Filipe Catto, e na intenção de ser tão épico, ou heroico, quanto as poesias épicas de Homero, Heleno constrói, em forma de romance, uma narrativa que trata dos

infortúnios de sua vida, a partir do ponto de vista sobre si. Dramaturgo por profissão e acostumado a criar cenas por ofício, não vê outra razão após sua morte a não ser propor uma saga, ou uma versão criada a partir dos fatos que o marcaram: o amor que o machucou, a morte que sempre o atravessa, e os ossos que insistem em aparecer encaixados naquilo que um dia passa a ser um corpo em decomposição, retornando ao pó e à sua terra de origem, lugar destinado ao descanso final daqueles que morrem. Como a própria tradição cristã prevê: tudo vem do pó e ao pó retorna.

Absorto em sua própria voz e nos ecos de uma suposta memória, Heleno constitui-se um narrador que provoca o leitor, armado de memórias presentificadas, retomando várias referências da dramaturgia e da ficção, tão presentes e vivos na experiência desse sujeito. Assim, nesta travessia, propomos a leitura de uma helenização de *Nossos Ossos* e das inúmeras retomadas que esse processo provocou em nossa leitura. Para realizar esse trajeto, entretanto, tenhamos o cuidado de não nos perder nos devaneios dessa voz que, ora armada de pedras, ora de ossos, insiste em provocar o leitor em sua subjetividade inebriada por beber infinitamente suas memórias.

1.1 Heleno de Gusmão e o narrador-operador

Heleno de Gusmão, pelo viés de manuais que tratam sobre o narrador nas produções literárias como *O foco narrativo ou a polêmica em torno da ilusão*, de Lígia Chiappini Moraes Leite, de 1985, e a partir da tipologia do narrador de Norman Friedman, pode ser categorizado enquanto narrador-protagonista, ou “[...] personagem central, [que] não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos.” (LEITE, 1985, p. 43). Tal tipologia, ainda que válida, será base de reflexão junto a outros teóricos que trazem questões relevantes para a discussão dos narradores na contemporaneidade, de modo a problematizarmos os efeitos causados pelo narrador de *Nossos Ossos*. Heleno não demonstra ter acesso ao estado mental das personagens, o que já o coloca sob a lógica de que a voz narrativa expressa, sumariamente, e de forma subjetiva, sua percepção sobre seu próprio exercício ficcional. Importa salientar que Heleno, por ser um narrador póstumo, adquire uma onisciência pouco comum ao narrador-protagonista, o que o aproximaria de um narrador

que possui uma onisciência seletiva, pois ele escolhe o que quer fazer ver o seu leitor, não buscando ser onisciente intruso e muito menos neutro. Desse modo, optamos por denominar Heleno como “narrador-personagem”, pois ainda que não demonstre conhecer a psicologia das personagens, Heleno tem livre exercício para registrá-las, na diegese, à sua maneira.

Um ponto importante para pensarmos a construção desse narrador de Marcelino Freire, tratado em outros trabalhos, como o de Taysa Cristina da Silva, em *Deslocamentos discursivos na contística de Marcelino Freire*, de 2016, é a oralidade, que culmina, segundo ela, na hibridização dos gêneros, resultando em uma escrita performática. Para a pesquisadora, a oralidade contribui para que se possa chegar ao que nomeia como “retorno do trágico na urbe contemporânea” (SILVA, 2016, p. 98). Valendo-se de teorias sobre os gêneros literários, ela analisa traços estilísticos pertencentes à épica, concluindo que: “[...] podemos inferir que, além de mobilizar peculiaridades dos textos dramáticos, as narrativas de Marcelino Freire são dotadas de agilidade, mobilidade e desenvoltura.” (SILVA, 2016, p. 114).

Provocados por essa observação, que põe luz nestas relações com outros gêneros literários, notamos, em *Nossos Ossos*, tal hibridização ao constatar as relações existentes entre o texto de Freire, os textos dramáticos e a forma romanesca, bem como o narrador em primeira pessoa que se assume dramaturgo, de modo a materializar, no romance, características teatrais. Esse efeito de construção pode ser elucidado a partir das conferências de Ítalo Calvino, reunidas em *Seis propostas para o próximo milênio*, publicadas originalmente em 1988, dentre as quais, em “Multiplicidade”, o escritor afirma que essa é uma característica do romance como uma “rede” que aciona diversas experiências de leitura:

[...] os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrelaçamento de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão. Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial. (CALVINO, 1991, p. 130)

Essa multiplicidade comparada a uma centrífuga que libera uma pluralidade de linguagens reflete-se sobre a obra de Marcelino Freire: esse estado de um romance múltiplo que, ainda que traga relações com a vida do escritor, propõe, no contato com o

leitor, novas possibilidades “[...] onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.” (CALVINO, 1991, p. 138). Nas análises realizadas sobre o romance de Marcelino Freire que precedem este trabalho, encontramos pontos que se relacionam com o que trataremos como helenização. Um desses pontos diz respeito àquelas análises que consideram a personagem Heleno muito próxima aos heróis épicos, como Aquiles na *Iliada*, de Homero, ou mesmo a personagem título da notória tragédia grega *Antígona*, de Sófocles.

Caso optássemos por realizar uma comparação dos heróis gregos com Heleno, por exemplo, isso seria viável, levando-se em consideração as características da personagem. Entretanto, Heleno também é narrador, ou seja, no ofício de dramaturgo, ele se inspira nesses heróis clássicos gregos para se construir no romance. Alguns atributos dos heróis trágicos são facilmente identificados e dialogam com essa comparação: a *hamartia* de Heleno, erro que o leva à queda, pode ser sua decisão de ir atrás de Carlos resultando em “abandono”; seu infortúnio, a solidão, não ocorre por vício, mas por errar no julgamento de ter tomado a decisão de se mudar de Pernambuco; ele tenta demonstrar que aprende com o erro e permanecer solteiro seria uma solução; Heleno tem que tomar uma decisão séria frente à questão do corpo do michê, por quem diz ter afeição. Entretanto, também carrega algumas características de herói épico: é um humano que transcende, escrevendo após sua própria morte; tem ideias nobres, como dar destino justo ao corpo de Cícero; tenta construir uma bela morte para si a partir de sua narração.

Ainda que não tratem especificamente da denominação de Heleno como herói trágico, Jéssica Domingues Angeli e Guacira Marcondes Machado, no artigo *O poeta enrustido: narrativa e poesia em Nossos Ossos, de Marcelino Freire*, publicado em 2017, analisam a constituição de Heleno próxima a um eu-lírico, afirmando que:

O personagem Heleno, porém, assemelha-se mais ao herói trágico: embora seja um bom homem, foi ingenuamente conduzido para longe de seu lar e, uma vez em São Paulo, que se mostra, aos olhos dele, tão maligna e envolvente, sua desgraça é inevitável, e ela tem início, de acordo com nossa interpretação, no momento em que ele começa a se envolver com michês. A *hamartia* (*sic*) – falta cometida pelo herói em algum momento –, então, condiciona Heleno às punições decorrentes de seu erro, embora ele, bem como o herói trágico, erre não por maldade, mas por descuido [...] (ANGELI; MACHADO, 2017, p. 233)

Deste modo, embora discutam e tragam as questões da aproximação da narração de Heleno com a escrita poética, as pesquisadoras ainda aproximam-se de uma leitura que assemelha Heleno ao herói trágico. Além disso, essa *hamartía* identificada pelas autoras trata de forma muito arbitrária o relacionamento do narrador com os michês, de forma a entendê-lo como o início dos infortúnios de Heleno e tratando as identidades desses garotos como nocivas, deixando-se levar pela voz narrativa que procura condescendência do leitor. Ao articular esses relacionamentos como um “descuido”, deixam de perceber o narrador construindo essa história.

Mais do que destacar as características que servem aos modelos clássicos de tragédia, é preciso pensar o trágico na literatura contemporânea. Esse tipo de reflexão pode ser encontrada na crítica de Gerd Bornheim em *O sentido e a máscara*, de 1975, mais especificamente no capítulo intitulado “Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico”. O autor explica que, no sentido inicial da tragédia grega, havia um conflito que nascia a partir da existência, o qual seria a vivência do trágico por alguém, geralmente, o herói trágico, e a realidade, que permite o advento desse herói enquanto tal (BORNHEIM, 1975, p. 73). A conciliação desses dois polos seria, portanto, a expressão do trágico. Entretanto, a partir da subjetividade imanente do homem e da percepção sobre as situações enquanto realidade, ele afirma que há certa evolução nesse fenômeno:

Resumindo a nossa análise: a natureza híbrida do homem se debate entre aqueles dois polos aos quais nos referimos e que são os pressupostos últimos do trágico: o homem e o mundo dos valores que constitui seu horizonte de vida. Ou melhor: o trágico reside no modo como a verdade (ou a mentira) do homem é desvelada. E o que vale para a tragédia grega vale também para o fenômeno trágico como tal. Queremos dizer que naqueles dois pressupostos se encontram os critérios que permitem avaliar o sentido da evolução no fenômeno do trágico. Evidentemente, não se trata de essências permanentes, mas de realidades históricas. (BORNHEIM, 1975, p. 80)

Assim, a partir da multiplicidade proposta por Calvino para a produção literária do atual milênio e da consideração de Bornheim sobre o efeito do trágico, reconhecemos esse fenômeno em Heleno de Gusmão, pois há uma incompletude enquanto humano expressada na forma com que o narrador-personagem constrói a sua verdade. Esta é representada na medida em que o narrador vai dando ao leitor indícios de que o seu infortúnio, a solidão, era compensada pela disponibilidade de garotos de

programa que a cidade ofereceu, ou seja, uma condição mundana, volúvel e efêmera. Tal incompletude seria representada tanto na escrita, que cria parâmetros tênues de interpretações, recortes e seleções por parte do narrador, quanto pelo fato de Heleno ser personagem de si mesmo e representado por uma errância constante.

Respeitadas as posições dos estudos sobre a identidade de Heleno personagem e das aproximações feitas com os heróis trágicos, ressaltamos o Heleno narrador-personagem e *Nossos Ossos* enquanto um romance narrado em primeira pessoa, conforme citamos a tipologia do narrador. Assim, os fatos apresentados seguem a visão dessa voz, bem como as seleções das ações, as supressões, as omissões e as inúmeras coisas que possam ter sido criadas apenas na intenção dessa produção romanesca. Isto porque embora as aproximações dos acontecimentos com os clássicos gregos sejam plausíveis, tratá-las apenas como espelhamento de obras clássicas deixa de considerar as singularidades da narrativa de Freire, tratando-a de forma maniqueísta, ao abordar, por exemplo, o narrador de *Nossos Ossos* apenas como “bom homem”, como fazem Jéssica Angeli e Guacira Machado.

Esse caráter de “bom homem” pode ser atribuído a Aristóteles, em sua *Poética*, na qual tal modelo deve ser visado, de modo que as personagens das tragédias devem ser boas, adequadas, semelhantes à tradição e constantes (ARISTÓTELES, 1996, p. 44-45). Temos então que Heleno de Gusmão, personagem de si mesmo, mostra-se bastante aristotélico na sua construção narrativa e, no intuito de sua composição revelar os aspectos bons de sua personagem, revela ao leitor reflexões sobre o seu ato narrativo:

Se eu um dia tivesse imaginado essa história, diriam que não é verdade, toda peça de teatro, é bom que se fale, tem de prezar por uma coerência interna, uma obediência a regras específicas, respeitar, sem vacilar, a verossimilhança. Mesmo que a nossa realidade seja esta, absurda, há limites muito claros para a criação, cheguei até a duvidar se não estou maluco, se isto tudo não passa de invenção da minha cabeça, faz um tempão que eu não escrevo uma linha [...] (FREIRE, 2013, p. 51)

A narrativa é fruto de sua imaginação, mas Heleno de Gusmão se preocupa em demonstrar uma verdade para que o leitor tenha acesso, inclusive, a reflexões teóricas, como a do excerto, sobre seu ato de composição. Ou seja, ele coloca sua narrativa como absurda e, ao mesmo tempo, tenta um pacto com o leitor para mantê-lo atento em sua história, ainda que o próprio narrador duvide de sua sanidade. Assim, Heleno de

Gusmão, enquanto voz narrativa, coloca-se como onipotente, tentando criar um percurso que encaminhe a leitura para os indícios e motivações de seus atos. Em outro momento, por exemplo, ele novamente volta a refletir sobre a composição, afirmando que a viagem para levar os corpos “[...] daria um bom filme, se não fosse ela, em vez de ficção, a mais pura verdade.” (FREIRE, 2013, p. 76).

A voz que narra demais⁵, e, por vezes, revela traços de sua composição ficcional, é operada em outro nível de construção, que joga com o leitor nessa relação entre real e ficcional. Por mais que a história não passe de invenção do próprio narrador, o leitor tem de lidar com um texto articulado pelo narrador-operador, que leva Heleno a afirmar, inclusive, sua fragilidade como escritor por não escrever uma linha há muito tempo (FREIRE, 2013, p. 31). Entendemos que esse narrador se revela um dramaturgo aristotélico, remetendo a teorias sobre sua narrativa, e, ao mesmo tempo, encenando a história de sua própria vida. Há, então, um desejo de ser reconhecido e de se mostrar verossímil para o leitor. Entretanto, essa performance no uso da linguagem ressalta um texto escrito como artifício desse narrador, que tem como base o que entendemos como *narrador-operador*, provocando o que nomeamos como *helenização*.

Helenização, segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, é o termo que remete ao ato de helenizar-se, ou seja, produzir-se com vistas a se aproximar dos modos de vida da antiga civilização grega. (HOUAISS, 2009, p. 1008). Heleno, além de seu próprio nome remeter ao substantivo que nomeia a ação, faz um romance com nuances de reflexões teóricas apuradas e intertextuais à *Poética* de Aristóteles, que constitui as bases de interpretações sobre os gêneros literários ou a arte da representação.

Trataremos, então, como *helenização*, esse artifício da narrativa de Heleno de Gusmão, que narra essa saga em que o narrador-personagem – ele mesmo – quer se construir enquanto um “bom homem”, ou seja, ser reconhecido por seus feitos heroicos ao proporcionar um destino justo e as honras fúnebres ao corpo de Cícero a qualquer custo, inclusive fazendo uso de artifícios de enganação, interpretação e articulação, valendo-se de seus dons enquanto dramaturgo. Para tanto, propomos que Marcelino Freire opta por um narrador-operador, articulando o narrador-personagem, o qual produz uma escrita que se presta a ser sobre seu grande feito, com intertextualidade de

⁵ Todas as vezes em que optamos por referir ao narrador-personagem “narrando demais” é sobre Heleno envaidecer-se de sua vida, de sua composição, e não no sentido de ser um trecho excessivo, que seja desnecessário ou supérfluo.

heróis gregos clássicos, mas que, sendo sujeito, não dá conta de limitar a própria linguagem, por vezes se tornando contraditório e caindo na armadilha de sua própria construção diegética.

O termo “narrador-operador” é cunhado por Fábio Figueiredo Camargo a partir da sua leitura de Machado de Assis, em *A escrita dissimulada - Um estudo de Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó, de Machado de Assis*, publicada em 2005. Em sua definição, temos, por um lado, o narrador-personagem que, em tese, tem ciência de toda a sequência de sucessão dos fatos, afinal ele os viveu de forma diacrônica na medida em que aconteceram. Por outro lado, temos um narrador-operador que pode ser visto como essa voz autoral, que assume diversas faces em virtude do ato de criação ficcional, sendo nomeado dessa forma e não personalizado apenas na figura do autor, pois ele é quem tem o poder da construção narrativa, deixando o narrador-personagem pensar que tem controle sobre sua criação.

Em *Nossos Ossos*, Heleno de Gusmão pode ser compreendido como esse narrador-personagem, que premedita as ações para dar um destino ao corpo de Cícero e ao seu. Entretanto, após a morte, temos o Heleno narrador manipulado pelo narrador-operador, que organiza a montagem de um livro, ou romance, em capítulos curtos, propõe uma voz dramática experiente e encena a narrativa, apresentando-a ao seu leitor como um espetáculo teatral com vistas a construir um caráter de bom homem que convença com uma boa história.

Consideramos pertinente para *Nossos Ossos* tanto o privilégio à enunciação quanto as armadilhas que Marcelino Freire provoca a partir de Heleno. Em primeiro lugar, o narrador sabe-se morto desde o início do livro e, enquanto voz, coloca-se a serviço desse narrador-operador, ou a própria figura do autor, que monta um livro, uma obra que faça valer a “vida” desse ser ficcional. Entretanto, à medida que o leitor vai montando os ossos narrados por Heleno, reconhece várias edições, recortes e lacunas. Por isso, trataremos o “narrador-operador” sem descolá-lo da figura autoral de Marcelino Freire, entendendo que esse mecanismo pode ser utilizado pelo escritor de diversas formas, mas, em especial, no romance em questão, não há um desejo de esconder, mas de expor tal artificialidade.

Além das montagens e recortes, em alguns trechos da narrativa, percebemos a interferência desse narrador-operador nas quebras do texto. Heleno de Gusmão surge

com sua vaidade e se engrandece ao mesmo tempo em que já emerge uma posição contrária, como em:

Aí eu fui morar na Alemanha uma temporada, minhas peças estavam sendo encenadas em várias línguas, texto que não é fácil traduzir mas tem quem faça, que me deram uma bolsa para residência em Lisboa, Praga, estive na França, Paris, em palcos experimentais, italianos [...] Saí do IML em pedacinhos, sem chão, rodei sem rumo, resolvi ir à Estação da Luz [...] decido ir atrás daquele michê melodramático, só ele poderá me trazer mais notícias da morte do boy, qualquer coisa que valha, quem foi o filho da puta que o matou [...] (FREIRE, 2013, p. 34-35)

No trecho, percebemos Heleno de Gusmão se gabando, contando suas viagens, notória posição enquanto dramaturgo e com suas peças sendo traduzidas para várias outras línguas. De forma brusca, há uma troca de ação e Heleno passa a narrar de volta a história do traslado do corpo de Cícero para Poço do Boi, a narrativa principal. Nesse efeito, consideramos a aparição do narrador-operador, o qual encaminha a leitura a serviço da história, trazendo o leitor de volta para o romance no momento em que o narrador-personagem se desvia, narrando demais. O texto, então, quando lido mais de uma vez, mostra-se bastante articulado por essa instância construtora, denotando o sofrimento e os tantos infortúnios que acometeram Heleno, mais especificamente a morte de Cícero e o traslado do corpo do *boy* assassinado. Esse ato heroico, o de dar um destino justo ao corpo do garoto, provocará uma boa imagem ao narrador-personagem.

Em oposição, e de uma forma muito maniqueísta, poderíamos definir Heleno como uma representação do que a nossa cultura nega ser digno de um “bom homem”: ele paga por garotos de programa, geralmente muito mais novos; é *gay*; possui uma doença sexualmente transmissível (AIDS); é vingativo, manipulador e suicida. Entretanto, tais características de Heleno são atenuadas por ele mesmo, convencendo o leitor de que ele é virtuoso.

Aparentemente, as quebras não são óbvias, mas, se lidas mais de uma vez, é possível perceber que Heleno entrega sua condição de narrador póstumo. O que ocorre ao mesmo tempo em que ele se assume morto, jogando com uma dupla possibilidade que o próprio texto e a linguagem permitem, de modo a construir trechos refletindo sobre seu ofício narrativo e de dramaturgo experiente. Mais adiante, ainda, logo após a partida do rabeção, Heleno também afirma estar vivo: “[...] hoje, juro, eu me sinto vingado, os cinemas, todos morreram, eu continuo *vivo*, e rio.” (FREIRE, 2013, p. 89,

grifo nosso). Indicamos a contradição de Heleno nos momentos nos quais ele se envaidece e o narrador-operador traz de volta a dramatização, na intenção de dissuadir o leitor de que Heleno está vivo, mas, mais uma vez, Heleno se expõe demais e gera contradições. Então, como o dono de toda a história, esse narrador-operador faz de seu narrador-personagem fantoche para entregar uma história montada que será tratada no próximo capítulo.

Ainda a respeito de críticas sobre o narrador, de um modo geral, Anatol Rosenfeld, em “Reflexões sobre o romance moderno”, dialogou com as hipóteses sobre as transformações pelas quais o romance vinha passando durante o advento do Modernismo, dentre elas, o fato de o narrador moderno ser alguém completamente envolvido pelo que narra:

[...] o romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade. Como o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela não há a distância que produz a visão perspectivica. Quanto mais o narrador se envolve na situação, através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem; o mundo narrado se torna opaco e caótico. (ROSENFELD, 1996, p. 92)

Sem dúvida alguma, a partir destas considerações, reconhecemos em Heleno de Gusmão duas questões principais que corroboram essa posição assumida pelo narrador-operador. Heleno dissuade seu leitor de sua condição póstuma e presentifica a narrativa para convencer sobre sua posição de herói: o passado como atualidade, dando a noção de voz do presente; e o mundo narrado opaco e caótico.

Heleno representa, assim, um narrador que rompe com a verdade absoluta de sua história e volta-se para a forma. Esse tipo de narrador é apresentado por Theodor W. Adorno (2003) em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, em que discorre sobre as diferenças entre o narrador do romance tradicional e o do seu contemporâneo. Segundo o teórico, o narrador do romance tradicional era comprometido com um ideal de aparência com o real e cria uma metáfora dele com o palco italiano burguês: “O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente de carne e osso.” (ADORNO, 2003, p. 60). Nas produções literárias que subvertem essa estrutura do palco, ou que Adorno considera como contemporâneas, entretanto, essa pretensão é quebrada na medida em que o narrador, inevitavelmente,

toma partido de sua perspectiva em contraste ao trabalho moral operado pelos narradores dos romances tradicionais:

A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente ao seu próprio sentido. (ADORNO, 2003, p. 60)

A partir desse excerto, podemos compreender Heleno de Gusmão, então, como esse narrador contemporâneo que não abdica de sua própria verdade e que, por isso, tem uma postura subjetiva, extrapolando os limites de “verdade”, sendo declaradamente ficcional, ainda que buscando reconhecimento como escritor e sendo fiel à verdade do narrado e da história. A confluência de narradores, o narrador-personagem e o narrador-operador, cria, no romance, um palco para Heleno. Enquanto o narrador-operador trabalha na articulação e nos bastidores, o narrador-personagem pode extrapolar no ato de se construir e narrar, revelando-se aristotélico ao expor uma lógica sobre os critérios que ele mesmo estabelece para sua criação. O narrador-personagem está morto, mas, por ser voz narrativa, está ao mesmo tempo vivo, criando uma ilusão de palco italiano burguês.

Heleno, ainda em uma lógica estabelecida por si mesmo sobre si e sobre os outros, escreve os personagens (ou atores) de sua vida de forma duplicada com o ideal hegemônico do homem aburguesado; enquanto o narrador-operador recorta as ações, capitula, intervém e auxilia na encenação para ironizar Heleno. Há, por parte de Heleno de Gusmão, essa espetacularização articulada ao ato de escrever e produzir ficção, inclusive relacionada intrinsecamente ao seu fazer teatral. Esse espetáculo, que articula cenas e se coloca no palco para representar a vida, é resultado dessa junção das instâncias narrativas que induz o narrador-personagem, por vezes, a expor reflexões sobre sua posição:

[...] mesmo quando escrevi o meu teatro, é da falta de vida que ele se alimenta, meus textos, dramáticos, só foram possíveis porque estão impregnados desta minha morte, um autor só é autor, digamos, quando é vítima de um crime, de um atentado, um desprezo, um exílio, um corte, um esquecimento. (FREIRE, 2013, p. 118)

Nesse trecho, logo após Heleno informar ao seu leitor que se suicidou, há a revelação de que esse romance só foi possível a partir dessas mortes, da sua própria e de

Cícero, ou do fenômeno trágico que sua construção revela. Entretanto, isso só pode ser inferido quando ele afirma que até mesmo seu teatro alimentou-se dessas mortes, desde sua infância, catando ossos de bichos mortos no quintal, até o momento escolhido para partir.

Desse modo, constatamos o narrador-personagem que, marcado pelo trágico e articulado pelo narrador-operador, expõe-se demais e cria nuances de sua posição de escritor, produzindo-se como fruto desses infortúnios da vida registrados por sua escrita. Esses infortúnios constituem-se pelo encontro entre sua essência e os caminhos da vida que ele constrói, ressaltando o trágico: o crime contra Cícero e o de ser sempre abandonado pelas pessoas que amou; exilado de sua própria terra para tentar a vida em São Paulo, mas ainda assim errante e sem lar; sujeito sempre a rupturas dos relacionamentos frívolos. A história de Heleno de Gusmão, segundo ele mesmo, “[...] estará escrita em meus ossos, eles saberão de mim.” (FREIRE, 2013, p. 120)

Na tentativa de dar o efeito de vida desse narrador e presentificar a narrativa, é observada em *Nossos Ossos* a irregularidade no uso dos tempos verbais. Na primeira parte, Heleno de Gusmão traz histórias de sua infância e de sua mudança para São Paulo na adolescência, intercaladas com a organização do traslado do corpo de Cícero de volta para Pernambuco. Entretanto, em alguns momentos da narrativa, o tempo verbal é o presente, como o trecho a seguir:

Minha cama fica no centro do quarto e, em cima de mim, no escuro, um foco não me deixa pregar os olhos, é quente e intenso, como se uma plateia toda esperasse eu me levantar e fazer algo, rápido, essa tragédia não poderia ficar como está. Eu sei que *se eu vestir* a roupa, colocar o blazer, usar as palavras certas, eu consigo o que quero, sim, saber notícias do menino assassinado, dar um jeito de avisar seus pais, *arranjarei* o endereço, *aliviarei* esse puxão de unha no peito, meu gato, Picasso, me alerta que eu esqueci, mais uma vez, de tomar os remédios. (FREIRE, 2013, p. 24, grifo nosso)

Nesse excerto, retirado do capítulo “As mãos”, o leitor se depara com a decisão do narrador de ir ao IML tentar resgatar o corpo de Cícero, colocada no presente do subjuntivo, tempo usado para indicar possibilidade, e, logo na sequência, no futuro do presente, apontando que a ação acontecerá em momento posterior à enunciação. Assim, Heleno dá a entender que o fato acontece no tempo da escrita, ou seja, o desdobramento dessa história ainda está por vir. Porém, o tempo presente não é empregado com

regularidade só nos momentos que aparentam uma confluência com o tempo narrado. Como a narrativa traz algumas memórias do narrador, outras lembranças também são narradas indicando ocorrer no tempo da enunciação, como se lê no seguinte excerto:

Na rodoviária Carlos não está, no único telefonema que demos nós combinamos, você me aguarda perto da saída do banheiro no primeiro andar, e já faz umas três horas que eu espero, ao lado de uma caixa de livros, pesada, maletas de roupas, o presente eu trouxe, que ele tanto gosta, queijo coalho, sapoti e graviola. (FREIRE, 2013, p. 36)

O narrador-personagem, portanto, imerso e atento aos recortes que ele mesmo faz sobre seu passado mais distante, o passado mais recente e o tempo presente da narrativa, por vezes, busca registros temporais que deem vazão à situação temporal da narrativa, tornando a narração caótica e opaca, conforme apontou Anatol Rosenfeld em trecho citado anteriormente. Na segunda parte da narrativa, quando o rabeção dirigido por Seu Lourenço parte pelo interior do Brasil para trasladar o corpo, há a noção de que a narrativa é simultânea ao tempo narrado, ainda que os verbos que indiquem ação estejam todos no passado e, no presente, apenas algumas memórias. Na cena em que Heleno de Gusmão revela sua morte, os verbos aparecem em tempos distintos, conforme se lê no trecho a seguir:

Demorarão a encontrar meu corpo na cama, no quarto 48, eu creio, talvez, apenas no final desta noite de quarta-feira, as pílulas *espumarão*, *farão* efeito rápido, certo, não há como falhar, na plaquetinha à porta *está* escrito, favor não perturbar um homem que dorme, cheio de cansaço, a funerária já sabe o que fazer com o boy morto, para onde levar, deixarei, por escrito, igualmente, todas as instruções para meu sepultamento, depois do suicídio, *aviso*, *quero* ser enterrado no quintal de minha antiga casa, no sertão de Pernambuco, procurar, por favor, pela funerária Novo Horizonte, [...] (FREIRE, 2013, p. 117, grifos nossos)

Heleno parece narrar ao leitor no momento da leitura, usando verbos no futuro do presente, porém, como os fatos já aconteceram, essa passagem é uma armadilha. Assim, conseguimos entender que o tempo verbal é aplicado na obra com regularidade apenas após Heleno revelar ao leitor sua condição póstuma, ou seja, no último capítulo, em que todos os verbos aparecem no pretérito perfeito. O narrador obliterou os usos dos verbos, não só como manutenção da revelação de sua condição póstuma, mas garantindo um pacto com o leitor de simultaneidade das ações e do tempo narrado, produzindo, dessa

forma, uma ilusão, de modo que o leitor só reconhece Heleno como morto no fim do livro.

Essa dissonância temporal dos verbos também corrobora a articulação produzida pelo narrador-operador: ainda que Heleno se esforce, ele só construirá um romance a partir da interferência na montagem. Nessa realização temporal, materializada nos tempos verbais, reconhecemos, em *Nossos Ossos*, a escrita de um narrador póstumo contando sobre vários fatos já ocorridos e, por vezes, falando demais quando se envaidece. Porém, na primeira parte, acredita-se que o tempo é próximo ao narrado; na segunda parte, verifica-se que o tempo da primeira parte já está mais distante e anterior à segunda; e, no final, confirma-se que toda a história ocorreu anterior à narrativa, sem tempo determinado, e foi montada com Heleno morto, como efeito realizado pelo narrador-operador.

Fábio Figueiredo Camargo apresenta em seu artigo “Três personagens femininas e um defunto autor”, a personagem Brás Cubas enquanto um narrador-personagem que se torna “um mero fantoche nas mãos do narrador-operador” (CAMARGO, 1998, p. 187). Mais especificamente, o crítico aponta:

O estado de defunto de Brás Cubas lhe dá a tão sonhada onipotência, que o iguala a Deus. Essa onipotência é uma armadilha do narrador-operador para seu narrador-personagem. Esse outro que dirige as regras do espetáculo trapaceia com Brás Cubas. [...] O narrador machadiano se confunde e confunde o leitor, que é jogado em meio à encenação dos universos postos em movimento pelos dois narradores. Brás Cubas escreve de um lugar em suspensão: a morte. Na produção do texto temos um narrador-operador que trama, trapaceia, não só com seu personagem, mas com seu leitor também. (CAMARGO, 1998, p. 187-8)

A partir dessa análise, conseguimos apontar algumas semelhanças entre a construção de Brás Cubas e a de Heleno de Gusmão. Em primeiro lugar, a onipotência do narrador para reconstruir a história de sua vida e o narrador-operador articulando e guardando o desfecho: o suicídio de Heleno. Além disso, o leitor também se vê imerso em tantas histórias intercaladas e tenta construir uma linha de raciocínio que lhe permita criar relações das ações decorrentes das atitudes do narrador e de seu destino.

Entretanto, por vezes, o narrador de Marcelino Freire se contradiz, de modo que não há como identificar qual é o nível de interferência do narrador-operador devido à

sua constância em intervir na narrativa. Como no segundo capítulo, ao descobrir a morte de Cícero, outro michê conta a respeito da morte do garoto, segundo as palavras de Heleno:

Cinco facadas, um corte foi bem na altura do peito, o garoto perdeu três dentes, bateu com a cabeça à beira de um banco de madeira, tremelicou perto de onde vivem os ambulantes, ao lado do quiosque de cosméticos, sabe? [...]
E me diga, quem matou o coitado, cá para nós, ele me disse, acho que mandaram matar, [...] faz quinze dias, eu acho, do acontecido. (FREIRE, 2013, p. 18-19)

Heleno diz que ficou sabendo por outro michê sobre a morte de Cícero. Nessa primeira versão, conforme aparece na ordem narrativa, destaca-se a questão de que há a suposição de que mandaram matar o garoto. Mais adiante, Heleno narra de outra forma, construindo um capítulo focado no assassinato de Cícero. Ainda que ele não o tenha presenciado, o fato é detalhado com tom bastante melancólico e dramático. O leitor não toma conhecimento sobre a forma pela qual Heleno teve acesso a tais detalhes a não ser a história em si. As versões do michê e do capítulo registrado no romance entram em contradição. Na primeira, a morte do *boy* é resultado de um crime encomendado; na segunda, não passa do resultado de uma briga:

Aí o boy armou de pedras soltas, o carro do freguês disparou do lugar, lascas de PVC o boy até pegou, o que mais coubesse dentro de seu ódio, o que não posso é dar uma de mariquinha, vem e desce daí, otário, os dois motoqueiros largaram a lambreta e vieram para cima, os outros boys demoravam a chegar, na trincheira distante, feito cachorros, indecisos, vinham mas não vinham, pera lá, e se for treta antiga, pode sobrar pra gente. (FREIRE, 2013, p. 56)

Heleno não se preocupa em dar ao leitor as informações que o levaram a construir a morte de Cícero dessa forma, portanto, entendemos que há, novamente, a interferência do narrador-operador nessa construção. Quer seja uma descoberta da versão real do assassinato, quer seja uma invenção, o leitor acessa apenas as informações tais quais estão representadas. Essa seleção faz parte do trabalho de edição que ressalta as contradições constantes e a incerteza sobre a verossimilhança dos fatos narrados com a história que se pretende contar. Entretanto, não nos interessa saber a relação de um fato com uma suposta realidade, apenas ressaltar que essas quebras no texto evidenciam o

modo de dramatizar e criar o efeito pretendido, trabalho esse do narrador-operador em maquinar formas mais convincentes e encenadas para um romance.

Outro ponto que corrobora essa presença do narrador-operador é o fato de, na segunda parte do livro, a história se apresentar mais manejada a partir dos devaneios do narrador. Temos então que, na primeira parte, as cenas são mais próximas de uma realidade proposta na narrativa. Já na segunda parte, quando a história passa a tratar dos fatos ocorridos após o suicídio – ainda que o leitor não saiba, Heleno conversa com Seu Lourenço, liga para saber sobre seu gato e vai realizando contato com o mundo dos vivos e dos mortos concomitantemente. Mais uma vez, o narrador-personagem fala demais enquanto o narrador-operador mantém o suspense. Isso pode ser percebido, por exemplo, quando Heleno faz contato com o índio morto, cena que será tratada no Capítulo 3 quando analisaremos a construção dessa personagem. Esse contato entre o mundo dos vivos e dos mortos nos encaminha para a cena da ida do narrador ao hotel, no qual tomará várias pílulas para se matar, após já ter organizado tudo para que o seu corpo e o de Cícero retornassem a Pernambuco.

Desta forma, observamos o narrador-operador mantendo um projeto de livro, montado e organizado com uma ordem pré-estabelecida que suscita um efeito de real, de simultaneidade do tempo narrado e dos acontecimentos, propondo proximidade com o leitor, enquanto Heleno de Gusmão se envaidece, engrandece-se e tenta, dramaticamente, como costumava construir suas personagens, pintar-se como um “bom homem”, que merece ser reconhecido por seus feitos. Percebe-se, assim, que esse narrador-personagem é criado em meio a uma espécie de hibridização na própria constituição do romance, enquanto gênero, atravessado pelo cruzamento dos gêneros épicos, líricos e dramáticos, sobre o qual trataremos.

Heleno de Gusmão é um narrador que articula a obra, demonstra-se aristotélico, mas não sabe de sua manipulação pelo narrador-operador. Assim, na sequência, identificamos traços da helenização em *Nossos Ossos*, analisando os indícios de hibridização da obra e de sua constituição enquanto romance.

1.2 *Nossos Ossos* e as relações com os gêneros literários

Heleno de Gusmão usa Cícero como quer, utilizando-o para aparecer com um garoto mais novo no encontro com seu ex-namorado Carlos, com o intuito de vingar-se pelo fato de Carlos tê-lo abandonado quando os dois eram jovens. Heleno deseja provocar ciúmes ou se mostrar melhor por conseguir relacionar-se com garotos mais novos. Na cena em que Heleno narra a primeira visita de Cícero, constrói uma relação afetiva que os aproxima: ambos nasceram em Pernambuco e foram para São Paulo em busca de uma vida melhor. De acordo com o próprio narrador:

A gente se uniu na saudade, no sotaque semelhante, no interesse mútuo, eu querendo saber de sua história de prostituto, ele, curioso, como é que eu consegui ficar famoso, se foi fácil, por acaso teatro dá dinheiro? Bebemos vinho olhando para o teto, ele perguntou sobre a foto de meu pai, no criado-mudo, é que meu pai virou um amuleto de sorte, eu expliquei, ele montava em cavalos, morreu com exatos noventa anos, eu herdei dele essa coragem, determinação, São Paulo me expulsou e me acolheu assim que eu cheguei, o que enfrentei não dá nem pra contar, e a sua mãe, ele procurou foto de minha mãe pelo quarto, pela sala [...] (FREIRE, 2013, p. 46, grifo nosso)

Na passagem destacada acima, há uma aproximação dessas personagens para além de uma relação comercial, conforme Heleno reconhece como união. O narrador-personagem trata de construir uma cena em que, apesar da relação de cliente em um primeiro encontro com o garoto de programa, a memória afetiva os une. Há um interesse mútuo, de acordo com Heleno, em se conhecerem e não apenas de realização do ato sexual, inclusive não sabemos se o ato ocorreu antes da cena descrita, após ou sequer tenha ocorrido, pois a única descrição que pode sugerir algo é a posição descrita do ato de beber vinho e olhar para o teto, o que dá a entender que ambos estivessem deitados.

O destaque realizado no trecho é justamente por Heleno fazer menção a uma união baseada no que remeteu à sua família: o sotaque e a saudade. É importante sempre ressaltar que Heleno constrói a própria história, ainda que, não necessariamente, Cícero estivesse interessado em saber sobre sua família. Heleno dá isso ao seu leitor, de modo que interessa ao narrador se afirmar e narrar sobre si, ressaltar a proximidade que ele quer que identifiquemos. Essa proximidade entre as personagens dá condições para compreender as atitudes que ele seleciona para narrar em *Nossos Ossos*, pois justamente

o fato de dar um destino justo e honroso ao corpo de Cícero associa-se a essa errância, esse não pertencimento a São Paulo, à falta de elo que a solidão do corpo deixado no IML poderia causar sem o último adeus da família.

A palavra *errância*, segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, denota a propriedade do que é errante, que vive como nômade, sem residência fixa (HOUAISS, 2009, p. 790). Heleno e Cícero, por mais que tenham se estabelecido em São Paulo, não pertencem, de fato, à cidade. Ou, pelo menos, é o que Heleno constrói. Esse “casal” não é, portanto, tutelado por um casamento, e a morte não os separou; na verdade, ela os uniu e permitiu que Heleno contasse e remontasse essa história como quis para o seu leitor. Temos, então, um par que difere muito do ideal de casal construído socialmente, pois o que seria apenas uma relação comercial, passa a parecer para o leitor uma construção afetiva, além de se tratar de uma relação homoerótica.

Os nomes *Heleno* e *Cícero* também são instigantes. Recorremos ao *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*, de 1937, para identificar os significados dos nomes. Heleno, grafado no plural Helenos, vindo da mitologia grega, era filho de Príamo e Hécuba e teria recebido o dom da profecia (HARVEY, 1987, p. 262). Já no romance de Marcelino Freire, enquanto narrador-personagem, aproxima-se da mitologia, de profeta, como é possível notar em outra cena, na qual Heleno está em casa com Cícero e, ao lembrar-se de sua infância, conta: “[...] eu passava a impressão que era forte, dos irmãos o mais consciente, quase um profeta, um santo, uma entidade, entende?” (FREIRE, 2013, p. 54). O narrador-personagem vai se construindo enquanto esse profeta, ou seja, dotado da capacidade de prever e interferir no destino tanto seu quanto de suas personagens.

Há ainda outra explicação de Pierre Grimal, em *A mitologia grega*, de 1953, em que a mitologia de Helenos nasce para explicar que teria sido essa figura a responsável pela traição, ao revelar aos aqueus sobre como triunfar contra os troianos, ou seja, a ideia do cavalo de Troia, motivada pela decepção com a impossibilidade de se casar com Helena, a mais bela (GRIMAL, 1985, p. 99). Paralelamente a essa mitologia, Heleno de Gusmão também se vê impossibilitado de casar-se com Carlos, entretanto, apenas seu suicídio é capaz de dar conta do desfecho trágico de sua história de amor.

Ainda sobre a mitologia associada ao nome, Heleno de Gusmão pretende ser esse profeta que leva luz ao seu leitor a partir de suas palavras, pois cria um encadeamento

de acontecimentos para guardar o desfecho da história, de modo a direcionar o leitor para essa descoberta. Mais do que qualquer pessoa, o narrador-personagem conhece a sua própria história, desde a reconstrução dos rastros de sua vida até a sua morte. Essa construção, inclusive pela narrativa, passa por uma ideia de superioridade e sublimidade, tanto que ele consegue produzir uma cena de morte sem estar presente, narrando-a minuciosamente.

Já o sobrenome do narrador, *Gusmão*, pode remeter à personagem histórica, o Padre Bartolomeu de Gusmão, considerado o “padre voador” segundo o portal *Ciência em Portugal: Personagens e Episódios* (2003, s/n), do Centro Virtual Camões. Esse padre nasceu no Brasil e radicou-se em Portugal para dedicar-se a estudos de Física e Matemática, sendo um dos precursores da aeronáutica, recebendo esse reconhecimento devido à sua gravura de uma “passarola” mecânica. A personagem histórica traz semelhança com o narrador de *Nossos Ossos* na medida em que seus feitos são reconhecidos fora de sua terra. Entretanto, o Padre Bartolomeu de Gusmão fica em constante deslocamento (em vida, o padre transita por Santos, Belém, Coimbra, Holanda, Porto e Espanha), enquanto o narrador-personagem de Freire, embora fosse seu desejo ser da mesma forma, estabeleceu-se em São Paulo e de lá só percorre o caminho de volta ao nordeste brasileiro após suicidar-se. Da mesma maneira que o padre, Heleno também viaja bastante em sua jornada enquanto dramaturgo, pois várias de suas peças são traduzidas e interpretadas em outros países conforme trecho citado à página 36 deste trabalho.

Já *Cícero*, nome de origem latina, representa o nome do orador e estadista romano Marcus Tullius Cicero. Segundo o *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*, esse orador foi considerado um bom poeta, produtor de discursos forenses “exibindo todas as formas de arte retórica [...] seu maior serviço à literatura foi o desenvolvimento da prosa latina até levá-la à sua perfeição tornando-a dessa maneira a base da expressão literária nas línguas da Europa moderna”. (HARVEY, 1987, p. 118) Ainda que Cícero, personagem de *Nossos Ossos*, não tenha relação direta com a importância do orador, sugere uma grande influência no pensamento e na produção literária proposta.

Da conexão entre dois grandes nomes importantes para a história clássica greco-latina, surgem os símbolos dos nomes dados a esses personagens. De um lado, Heleno,

da mitologia grega e com toda sua simbologia, remetendo a uma grandiosidade, às bases do povo grego, modelo responsável por grande parte da cultura, política e arte ocidentais, inclusive o teatro. Do outro lado, Cícero, a influência literária da cultura europeia moderna, grande orador latino, além de ser o nome do notório cristão popular do nordeste brasileiro, Padre Cícero.

Heleno de Gusmão, nos primeiros capítulos, faz questão de afirmar sua grandiosidade e o seu ofício que resulta na construção da história de sua morte e de sua memória. Enquanto, aparentemente, querendo ser reconhecido por dar um destino honroso a Cícero, de modo que importa também a sua posição. O narrador-personagem destaca sempre esse seu lugar em pequenos trechos em que afirma sua existência ser dedicada aos palcos, seus textos serem traduzidos e interpretados em diversos países, suas glórias e premiações, demonstrando ao leitor a sua perspicácia para construção não só do que ele diz ser sua vida, mas com o próprio texto que o leitor está em contato.

Heleno de Gusmão faz de sua história um espetáculo. Ora, uma das definições de *espetáculo* é, segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, “apresentação pública de teatro, canto ou dança, num palco, em praça pública etc.” (HOUAISS et al., 2009, p. 816). Esse espetáculo, em *Nossos Ossos*, está garantido: o diretor e dramaturgo Heleno de Gusmão se vale do seu ofício para compor as ações, recortando, colando cenas do passado e do futuro para que sua encenação seja exitosa. Essa forma de construção narrativa faz com que ela se torne incerta quanto aos tempos narrados conforme apontamos no tópico anterior. Em alguns momentos, Heleno assegura ao seu leitor que está morto, só que, imerso na quantidade de acontecimentos e nos recortes de cena, pode ser que o leitor não perceba a morte do narrador-personagem pelo fato de não ser enunciada abertamente. Heleno de Gusmão narra, por exemplo, logo no primeiro capítulo: “[...] me despedi dele, em silêncio, dizendo que a viagem seria longa, sem data para voltar.” (FREIRE, 2013, p. 16). E mais adiante:

[...] estou indo de volta para o Nordeste, a minha terra, você sabe, aqui eu não piso mais, é de vez, nem a passeio, quis ele saber, e se um dia eu resolver fazer uma visita lá, em Pernambuco, tem tanta praia bonita, talvez eu não esteja mais vivo, ora, deixe disso, o senhor nem parece a idade que tem, soltou um sorriso, um sorriso do bem, pedi que ele fosse para casa, já era tarde, minha viagem seria longa, qualquer dia, então, a gente se reencontra. [...] nunca pensei que ia encerrar desse jeito minha história em São Paulo (FREIRE, 2013, p. 75)

Os trechos não fazem alusão direta a um suicídio ou sequer à morte do narrador-personagem, entretanto, logo após dialogar com outro garoto de programa que conhece, Heleno vai para o quarto de hotel e comete o suicídio de fato. Para o leitor, afirma que voltará para sua terra, que não retornará a São Paulo, pois está encerrando sua história, assim como reconhece que a viagem será longa. Esse duplo sentido das sentenças garante ao narrador um jogo com seu leitor e isso ainda em contraste com a presentificação proposta no tempo narrado.

Esse jogo é estabelecido desde o momento em que o leitor trava contato com a narrativa. No primeiro capítulo, Heleno apresenta a trama em três páginas. Conta primeiro do saque de todo dinheiro no banco, que seria utilizado para pagar a travesti Estrela pela informação sobre os pais de Cícero, a funerária e o resto seria doado para a família do *boy*. Na sequência, vai para casa e narra que passou a noite organizando papeis e jogando as coisas fora. Em seguida, conta que entra no mesmo táxi que o levou a tantos lugares, entre eles a funerária e o IML. Por fim, desce no hotel, entra no quarto e confirma com a funerária o traslado do corpo no dia seguinte. Ele apenas omite que logo após suicidou-se e passa a montar as suas memórias. Porém, se o leitor tem acesso à notícia do suicídio, a leitura muda completamente.

Pensar *Heleno* como um nome que vem do grego e a palavra *espetáculo* como alicerce no teatro, torna possível uma reflexão sobre o hibridismo entre os gêneros épico e dramático que dão as bases do romance como gênero. Para discutir a formação do romance, recorreremos, inicialmente, ao ensaio de Georg Lukács, *A teoria do romance*, publicado em 1916, e escrito no inverno de 1914-15, em que afirma:

Ética e estética, em cada uma das demais formas, davam as mãos para abonar o êxito do gênero *antes* de iniciada a configuração. Nelas, à diferença da forma romanesca, a ética é “um pressuposto puramente formal”, responsável por calibrar a sintonia do gênero segundo as leis que lhe são próprias e aterrar previamente o solo sobre o qual se erguerá a obra específica (no drama, ela garante a profundidade para alcançar a essência; na epopeia, a extensão que possibilita a totalidade; nos outros gêneros, a amplitude para equilibrar as partes integrantes, como tivemos ocasião de ver) [...] Portanto, a existência dos demais gêneros repousa numa forma já consumada, cuja perfeição e arremate dependem somente da aplicação judiciosa dos preceitos formais inferidos, por assim dizer, na antecedência da configuração propriamente dita; já no romance, o que era franquia da forma transitava para o conteúdo configurado e força as leis tutelares do gênero a se

constituírem no *processo* de criação. (LUKÁCS, 2000, p. 219-220, grifos do autor)

Ainda que o contexto de produção desse ensaio não abarque a forma literária do romance como conhecida atualmente, pois, na contemporaneidade, essa forma é ainda mais diversa, a teoria de Lukács permite o início dessa reflexão, como se lê no trecho, de que, ainda que se filie aos gêneros que o antecedem, o romance transita fora das leis que o regularam, partindo para um foco no processo criativo que, conseqüentemente, traz novas formas que misturam o épico, o dramático e o lírico. Não há como não considerar que o romance, enquanto forma literária, já surgia do século XVIII para o século XIX, conforme nos assinala Donald Schüller, em *Teoria do Romance*, de 1989. Ele ressalta que *Dom Quixote de la Mancha*, considerado o primeiro romance de envergadura, já tinha sido produzido no século XVII, mas, com o advento do Século das Luzes, ampliou-se o rigor da escrita, bem como popularizou-se a produção de impressos, deixando de ser privilégio da burguesia o acesso a esse tipo de leitura:

A nova geração de leitores, ampliada pela vulgarização do ensino, exigia textos diferentes dos que tinham servido de edificação piedosa a seus pais. O romance, que nos seus primórdios contava histórias de cavaleiros em luta com feiticeiros, gigantes e dragões, passou a narrar, depois da pena de Cervantes, conflitos amorosos de pastores e pastoras em paragens amenas. Situações e ambiente estereotipados mas simples forneciam ilusão de realidade. [...]

Com o barateamento do livro, ler deixou de ser privilégio de nobres e burgueses. O romance, valendo-se da vulgarização da página impressa, arrebatou a preferência de ampla faixa populacional. A fome de ficção passou a ser saciada pelo romance-folhetim, oferecido em série na imprensa diária. A ampliação dos leitores determinou a diversificação temática da produção romanesca. (SCHÜLLER, 1989, p. 7)

Esse percurso teórico apresentado pelo crítico brasileiro dá as bases de transformação que a impressão das narrativas gerou, ampliando a necessidade de diversificação das formas e dos meios de publicação. Ian Watt, em *A ascensão do romance*, também ressalta o romance fazendo parte da sociedade burguesa, principalmente para o público feminino, como passatempo, que, mais adiante, consolidará um público leitor desse gênero. O autor, usando como base os dados registrados na história da literatura que leva à produção de romances ingleses, parte do contexto social de produção das histórias, considerando o objeto “livro” enquanto

religioso, mas que, por exigência dos leitores e, em menor importância, dos livreiros, passa a produzir o romance em livros de ficção. O autor afirma:

Em meados do século XVIII havia plena consciência da maneira pela qual o novo equilíbrio de forças revolucionara o recrutamento de críticos e autores. Um ano depois o Dr. Johnson insinuou no *Adventurer* que esses irregulares também estavam instalados entre os autores: “A época atual [o século XVIII] pode ser denominada, com grande propriedade, a era dos autores; pois talvez nunca tenha havido uma época em que homens de todos os níveis de capacidade, todo tipo de instrução, toda profissão e emprego se dedicaram com tamanho ardor à palavra impressa”. (WATT, 1990, p. 53, grifo do autor)

Após essa ascensão identificada por Watt em sua pesquisa, e a Revolução Industrial, no século XIX, além de todo resultado do Iluminismo, retomamos a questão tratada por Georg Lukács de como o romance se ressignificou ao passar dos anos. Segundo esse autor, o romance passa a refletir uma cultura que cria indivíduos ensimesmados. Na criação literária, a representação desses indivíduos resulta em estruturas literárias que apresentam, de forma subjetiva, histórias que compartilhem os gêneros literários cada vez mais de forma variada, conforme ele afirma:

Eis a razão formal e justificação literária da exigência romântica de que o romance, reunindo em si todas as formas, assimile em sua estrutura a pura lírica e o puro pensamento. O caráter descontínuo dessa realidade requer, paradoxalmente, no interesse da própria significação épica e da valência sensível, essa inclusão de elementos cuja essência é de fato alheia ora à épica, ora à composição literária em geral. E o seu papel não se esgota na atmosfera lírica ou na significação intelectual que emprestam a acontecimentos de outro modo prosaicos, isolados e inessenciais; é somente neles que a base última do todo, a base que a tudo confere coesão, torna-se visível: o sistema de ideias regulativas que constitui a totalidade. (LUKÁCS, 2000, p. 80-81)

Assim, o romance se torna uma marca da modernidade do mundo ocidental, priorizando o indivíduo ao se aproximar dele e ao representá-lo de forma descontínua da realidade. Não obstante essa visão, Yves Stalloni (2001), em “O romance e o gênero narrativo”, apresenta dados menos filosóficos e ensaísticos do que Lukács, ampliando a visão e mostrando que o romance moderno tal como conhecemos, na sua origem, não se desvinculava da forma literária vigente, como é o caso de epopeias escritas em versos, e, com o surgimento da prosa, não modifica a sua natureza.

Segundo o crítico francês, o romance cria uma retórica baseada em alguns critérios: “[...] recursos a situações quotidianas, cuidado com a verossimilhança, prioridade ao individual em detrimento do coletivo, rapidez da narração, gosto pela amplificação.” (STALLONI, 2001, p. 93). Contudo, compreendemos que tais critérios definidos por Yves Stalloni são ainda mais frágeis na contemporaneidade, uma vez que a formação de um romance pode ser muito diversa, como é o caso de romances históricos, romances que reproduzam diários, romances epistolares, dentre outros. Ainda que os temas sejam diversos, os recortes temporais mais ou menos instáveis em alguns casos, permanecem, principalmente o cuidado com a verossimilhança, sustentando o que propôs Aristóteles na *Poética*. Ainda segundo Yves Stalloni, o romance possui sua origem “[...] nas vizinhanças da epopeia e das outras formas de narrativas primitivas” (STALLONI, 2001, p. 91), sendo assim um incômodo para sua definição enquanto forma e gênero, conforme ele afirma:

O romance é incômodo de duas maneiras. Primeiramente, enquanto parasita, dado que seu lugar na tipologia dos gêneros não é originalmente reconhecido e só é ganho pelo benefício de uma filiação complexa, de heranças nem sempre legítimas. Depois, enquanto parente invasor, posto que se tornou, na família literária dos gêneros (na qual ele entrou por força), o gênero dominante, hegemônico, que esmaga quantitativa e qualitativamente todos os outros. (STALLONI, 2001, p. 100)

O excerto demonstra que esse gênero foi consolidando-se como hegemônico a partir do século XIX. Esses e os demais referenciais teóricos vão ao encontro de algo comum: demonstrar como o romance foi se transformando em uma forma que passou por alterações motivadas pelas modificações do perfil do leitor, da ampliação dos modos de produção de impressos e reforçar a filiação do romance a heranças diversas. Donald Schüller, concluindo sua introdução, afirma:

O romance está morrendo? Morto estão não o romance, mas a forma burguesa de narrar, responde Carlos Fuentes: o realismo que prescreve o descritivismo, a análise individual e social. Essa morte propiciou a revitalização de mitos, o cuidado com a escrita, a criação de mundos inteiramente verbais.

O romance está morrendo e deve continuar a morrer. Um gênero que perdeu a possibilidade de morrer é que realmente está morto. A epopeia não pode morrer porque já há muitos séculos a morte silenciou a voz que lhe animava o ritmo. Morta, a epopeia se

eternizou. Alimentando-se de suas muitas mortes, é que o romance se mantém vivo. (SCHÜLLER, 1989, p. 9)

Discutimos a adequação genealógica do texto pelo fato de ter na edição brasileira de *Nossos Ossos* a catalogação como “romance brasileiro”. Na edição portuguesa, inclusive, a Nova Delphi registra a obra de Marcelino Freire como “prosa longa”. Se são estudadas formas literárias diversas, haveria algum registro mais adequado para definição dessa obra? O texto em si não precisa declarar a sua filiação genealógica, pois isso pouco importa.

Entretanto, é inegável, em *Nossos Ossos*, a hibridização de gêneros, a qual podemos constatar a partir dos estudiosos aos quais recorremos. Embora essa questão de catalogação seja mais mercadológica e prescritiva por parte das editoras, ressaltar a identificação de formas cada vez mais híbridas e que constatem, no romance, essas filiações históricas, mostra que a literatura, ainda que se valha de textos clássicos enquanto intertextos, ao retomá-los, continua recriando e fazendo o trabalho com a palavra ser algo inédito, ainda que remeta o leitor a várias outras obras que possa ter lido, ou mesmo provocá-lo a ler outras que ainda não conheça.

Para exemplificar os trabalhos críticos que tratam de forma mais híbrida e menos restrita os gêneros literários, recorremos a Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética*. Ainda que ele trate da gênese dos gêneros literários tripartidos e classifique-os – o Estilo Lírico como “Recordação”, o Estilo Épico como “Apresentação” e o Estilo Dramático como “Tensão” –, há uma tendência a não abordar de forma estanque tais conceitos ou composições literárias, pois “[...] toda obra poética participa em maior ou menor escala de todos os gêneros e apenas em função de sua maior ou menor participação, designamo-la lírica, épica ou dramática.” (STAIGER, 1975, p. 190). Essa abordagem avalia justamente que, em maior ou menor participação, há um entrecruzamento que historicamente serve de fundamento para catalogar obras como pertencentes a um gênero ou outro.

Diante disso, assumimos essa perspectiva mais viável para *Nossos Ossos*, uma vez que a narrativa se demonstra menos restritiva, pois não apenas se debruça sobre o que se diz, mas também no como dizer ou produzir o texto literário. Verificamos, portanto, em consonância a todo percurso de que viemos tratando a respeito da forma romanesca

organizada em *Nossos ossos*, várias leituras de traços que exemplificam essa produção teórica de Staiger.

Essa nomenclatura com a qual estudiosos de literatura estão acostumados a lidar, como gêneros literários, surge na filosofia antiga em um estudo sobre o método do discurso até então compreendido como expressão poética. Aristóteles, na *Poética*, define *drama* como a arte de imitação da ação dos homens, a partir de sua experiência da leitura de criações literárias de sua época. Ele funda o conceito de *mimese*, ou *mimesis*, a arte da imitação. Aristóteles registra, principalmente, a criação poética em alguns tipos, de acordo com as produções conhecidas em sua época: a epopeia, a comédia e a tragédia. A comédia, grosso modo, seria a imitação de pessoas inferiores, e a epopeia maior em duração e representação de heróis. Já a tragédia, Aristóteles a define conforme o trecho a seguir:

Toda tragédia tem um enredo e um desfecho; fatos passados fora da peça e alguns ocorridos dentro constituem de ordinário o enredo; o restante é o desfecho. Entendo por enredo o que vai do início até aquela parte que é a última antes da mudança para a ventura ou desdita, e por desfecho o que vai do começo da mudança até o final; (ARISTÓTELES, 1996, p. 48)

Ainda que *Nossos Ossos* não esteja estruturado enquanto texto dramático, como as tragédias, traz marcas dessa forma consagrada por Aristóteles, ainda que não seja montado para ser representado por atores. O romance é narrado por um dramaturgo e traz traços que o assemelham à tragédia, como possuir um enredo maior, a organização, por parte de Heleno, do traslado do corpo de Cícero de volta para Pernambuco e suas artimanhas para conseguir tal feito. Há fatos passados fora do texto, os quais o leitor toma conhecimento, embora apenas de alguns, pois de outros não tem ciência. Também há a ventura quando finalmente o rabeção parte para o interior do Brasil, além do desfecho revelando que o escritor está morto, sendo então um narrador póstumo.

A tragédia, segundo Gerd Bornheim, “[...] em um sentido forte e pleno é a grega” (BORNHEIM, 1975, p. 83) e, na modernidade, sua “debilidade” deriva do “[...] excesso de importância que se empresta à subjetividade, sobretudo quando considerada em seu aspecto moral.” (BORNHEIM, 1975, p. 83). Essa crítica considera, portanto, que a modernidade abdicou da moralidade praticada nas tragédias gregas e até mesmo da cristã para se voltar ao sujeito. Isso permite compreender Heleno de Gusmão como

exemplo do efeito trágico, pois, como sujeito, narra com um ideal de construção de heroísmo a exemplo dos clássicos trágicos, embora, no jogo da montagem narrativa, esse heroísmo perca consistência. Bornheim também ressalta esse efeito:

Repitamos mais uma vez que a tragédia supõe dois polos: o homem e sua medida transcendente. E é óbvio que o conflito entre esses dois polos depende da realidade de ambos – ambos são reais e têm consistência. A ilusão em que vive o herói repousa num desconhecimento de sua própria realidade ou na teimosia do particular, como indivíduo. [...] Neste caso, a tragédia passa a ser um mero jogo de sombras: o herói não descobre apenas a sua *hybris*, pois ao reconhecê-la descobre concomitantemente que ele não é, que não tem ser, ou que só tem ser aparentemente. (BORNHEIM, 1975, p. 85)

Enquanto retomada do fenômeno do trágico, identificamos, portanto, Heleno de Gusmão se construindo enquanto um homem justo, superior, honrado e exemplar, porém temos acesso a ele pelo que é narrado por ele mesmo, então não há como confiar nele completamente. E, ao fim, ao descobrir-se morto, coloca-se em evidência a questão da ficcionalidade e esse ser que não precisa ser completo, uma vez que seu próprio ato narrativo desvela a sua incompletude. Ao mesmo tempo em que é personagem, o retrato feito de si mesmo é muito subjetivo, logo, Heleno se perde pretendendo uma humanidade completa de si, um heroísmo, porém, o narrador-operador cria armadilhas com o excesso de construção dessa voz, revelando seus defeitos, problemas e as visões estereotipadas sobre os outros sujeitos.

Como características do épico, encontramos em *Nossos Ossos* a extensão da composição que remete não a uma ação específica, mas às ações que Heleno vai trazendo desde a sua infância para justificar os seus atos e a sua constituição enquanto sujeito que quer ser reconhecido por seu leitor. Assim como também o que Aristóteles chama de *paralogismo*, usando como exemplo, Homero:

Foi sobretudo Homero que ensinou aos outros poetas a maneira certa de iludir, isto é, de induzir ao paralogismo. Quando, havendo isto, há também aquilo, ou, acontecendo uma coisa, outra acontece também, as pessoas imaginam que, existindo a segunda, a primeira também existe ou acontece, mas é engano. Por isso, se um primeiro fato é falso, mas, existindo ele, um segundo tem de existir ou produzir-se necessariamente, cabe acrescentar este, porque, sabendo-o real, nossa mente, iludida, deduz que o primeiro também o é. (ARISTÓTELES, 1996, p. 56)

O leitor se depara com esse paralogismo no romance em questão: quando havendo não apenas a morte de Cícero, há a necessidade de descobrir o contato da família do garoto; não obstante, Heleno tem que negociar com o IML a liberação do corpo; além de extorquir de Estrela a informação sobre a família de Cícero. Ao mesmo tempo, Heleno tem que lidar com a polícia que investiga um suposto assassinato que seu ex-namorado, Carlos, haveria cometido, o que remete às suas memórias afetivas e de infância. Esse efeito da concomitância da voz narrativa se produzindo como “bom homem” e, paradoxalmente, o narrador-operador desmascarando Heleno, dá o tom da helenização em *Nossos Ossos*.

Esse movimento das ações narradas permite o reconhecimento de diversas ligações do texto de Marcelino Freire com outros pertencentes aos gêneros literários dramático e épico. Buscamos, até então, cercar nossa leitura com ênfase sobre os gêneros literários e suas formas clássicas já reconhecidas. Tal estudo não busca encerrar as referências ou catalogar se há mais um gênero ou outro, mas faz com que compreendamos algumas nuances que Heleno, dramaturgo manipulado por um narrador-operador, faz questão de construir enquanto um exercício ficcional, fruto não só de sua vida toda, mas construtor da história de sua própria morte.

Um fato relevante na leitura de *Nossos Ossos* é que a narrativa não está montada de forma diacrônica, de maneira que os fatos são ordenados de acordo com a vontade do narrador-operador. Nessa perspectiva da montagem temporal, podemos retomar a epopeia clássica de Homero, *Iliada*, para fazer um paralelo.

A *Iliada* trata de um período da guerra de Troia, desencadeada pelo rapto de Helena, considerada a mulher mais bela de todas. A história, apesar de ordenada em 24 cantos de grande extensão, não faz menção aos fatos que desencadearam toda a guerra. Homero se dedica, especialmente, à luta de Aquiles e Agamemnon, às desgraças que acometeram o exército grego e ao que ocorre com os descendentes de Príamo, rei de Troia. Isso faz com que a *Iliada*, além de se aprofundar nos fatos que seleciona, faça referência a outros episódios que se relacionam, mas acontecem fora da narrativa. Apesar de saber que o livro, tal qual está organizado, é originário da tradição oral, é importante entender que nossa cultura o conhece montado em uma estrutura que traz memórias acionadas pelas ações das personagens nos últimos dois meses da guerra.

Em *Nossos Ossos*, repete-se a questão da temporalidade da narrativa já apontada anteriormente. Na leitura do primeiro capítulo, “Os ligamentos”, seguido pelo segundo “Os músculos”, a narrativa aparenta acontecer *in media res*, pois o primeiro narra o momento em que Heleno está na fila do banco, ação que, no meio do livro, descobre-se ser realizada com a finalidade de sacar dinheiro para pagar a funerária e a cafetina Estrela em troca do contato dos pais do garoto. Já o segundo capítulo, narra a descoberta da morte do garoto diacronicamente ocorrida antes do que está descrito no primeiro. Por fim, no terceiro capítulo, “As costelas”, Heleno de Gusmão relata a memória de sua mudança para São Paulo, ou seja, muito antes do tempo do narrado.

Assim, sucessivamente, não há a prevalência de uma ordem temporal rígida, de modo que a cronologia esteja de acordo com a sequência de começo, meio e fim. O mesmo ocorre na *Iliada*, quanto a não ter uma sequência temporal mais limitada, nem linear. No período grego, não era comum a representação escrita dos mitos, uma vez que a tradição da épica grega veio das histórias orais dos heróis. A *Iliada* narra o final da guerra de Troia, ou o décimo ano, precedida por vários outros acontecimentos não registrados na narrativa, mas que eram correntes e vivas nas narrações dos poetas gregos e, posteriormente, registradas pela escrita. Como esses mitos eram bastante conhecidos pelo povo, a história da guerra não é contada na íntegra, ficando aos leitores dos dias atuais a necessidade de ampliar seu conhecimento a respeito da mitologia grega para a compreensão da obra. Em *Nossos Ossos*, a montagem temporal e as elipses de fatos são artifícios narrativos do narrador, que busca focar sua história nos grandes feitos de Heleno e não em outros que tenham ficado de fora da obra ou não criados.

Outra leitura que permite um paralelo entre as narrativas diz respeito ao assassinato de Pátroclo, em *Iliada*, e de Cícero, em *Nossos Ossos*. No segundo capítulo da narrativa de Marcelino Freire, em contato com o michê Vitor, que conta a Heleno o assassinato de Cícero, o leitor verifica algumas semelhanças com a cena que o narrador-personagem constrói, porém há também algumas diferenças. Vitor afirma que mandaram matar Cícero, enquanto, na versão de Heleno, houve supostamente uma briga que levou o garoto a ser esfaqueado. Salvaguardadas essas discrepâncias típicas da narrativa de Heleno e de sua construção dramática, vejamos um trecho retirado de “As lâminas”:

[...] enfiados em capacetes, nem pareciam humanos, ambos puxaram um punhal e mais um punhal, tipo uma faca fosca e outra faca, nas mãos, raspa daqui, no ar, puxa e repuxa, a luminosa fúria acendendo a noite, nada endurecia, nenhum esconderijo, na surdina, nenhum refúgio nem labirinto onde o boy pudesse se enfiar.

Sumia com as pernas para ver se o golpe não o enxergava, de nada adiantava, por que não passa um guarda amigo, ele se perguntava aflito, e os outros boys, porra, por que estão todos ainda tão fora de foco, era jovem demais para morrer, mas tinha de morrer e o golpe veio, certo, sem delongas, de supetão, a picada da lâmina, e mais uma, uma e uma.

[...] o boy a essa hora já morto, para quem quisesse ver, de graça, a beleza de um corpo exposto. (FREIRE, 2013, p. 56-57)

A morte de Cícero foi provocada por punhais que acertaram em cheio o corpo do *boy*. Além disso, aconteceu em praça pública para que todos pudessem presenciar a ação, o corpo tomba e fica exposto. De forma análoga, acontece quando Heitor assassina Pátroclo em *Ilíada*:

[...] Corre ele a ocultar-se entre a chusma,
 tinha de a Pátroclo opor-se, apesar de ele estar indefeso.
 Enfraquecido com o golpe a pancada que o deus lhe assestara,
 para as fileiras dos seus recuou, procurando salvar-se.
 Logo que Heitor percebeu que o magnânimo Pátroclo fora
 por bronze agudo atingido e que a salvo tratava de pôr-se,
 por entre as fileiras cortando, achegou-se-lhe a lança lhe enterra
 no baixo ventre, indo a ponta aguçada nas costas sair-lhe.
 Tomba, ruidoso, causando aflição aos guerreiros Acaios.
 (HOMERO, 2002, p. 385)

Percebem-se, aqui, algumas semelhanças: o golpe com punhal no corpo de Cícero e o golpe com lança no corpo de Pátroclo, ambos fatais, levando as personagens à morte com queda imediata aos olhos de todos. Essa aproximação das narrativas leva-nos mais uma vez a observar Heleno, que dramatiza a situação e, devido às semelhanças, retoma a construção dessa cena, sendo que ele não a presenciou, apenas tomou conhecimento devido à versão de outro *michê*, Vitor.

Esse exercício de recriação da morte pela voz de Heleno é mais uma vez o uso que o narrador-operador faz do conhecimento da voz narrativa para convencer o leitor do seu intento. A voz dramatiza a morte de Cícero a partir das informações que teve de outro *michê*, construindo uma cena dramática que encontra seu encerramento no corpo assassinado exposto aos olhos de quem passasse. Mais uma vez, isso corrobora para um

processo de helenização do texto, pois Heleno parece tomar por base a morte de Pátroclo, narrada na *Iliada*, para produzir seu próprio espetáculo.

Outra comparação possível entre *Iliada* e *Nossos Ossos* diz respeito à culpa de Aquiles pela morte de Pátroclo e à necessidade que o herói sente em dar um destino honroso ao corpo daquele que fora assassinado. Aquiles trata de se vingar de Heitor, organiza o traslado do corpo de Pátroclo e dá a este as honras necessárias. Ainda há que destacar a saga de resgate do corpo de Pátroclo e sua proteção no campo de batalha para que fosse levado embora. Na *Iliada*, no canto XXIII, ocorre esse episódio:

As servas mãos colocando no peito do amigo defunto,
lamentações principiou de fazer o divino Pelida:
“Ainda que no Hades escuro te encontres, alegre-te, Pátroclo,
pois vou cumprir tudo quanto afirmei que fazer haveria.
Trouxe arrastado o cadáver de Heitor, para aos cães atirá-lo,
e na fogueira sagrada pretendo imolar doze Teucros
dos de mais lúcida estirpe, por causa, tão-só, de tua morte. [...]
Muitas ovelhas e cabras balantes, bois alvos e pingues
se contorcem, ao serem com ferro cruel degolados,
muitos cevados de flórido largo e colmilhos recurvos,
que sobre a chama de Hefesto passavam a fim de os assarem.
Sangue abundante escorria ao redor do cadáver de Pátroclo
(HOMERO, 2002, p. 498)

Essas são as honrarias destinadas ao corpo de Pátroclo e a fala de Aquiles, o Pelida, ao seu amigo morto em batalha, mas que fora vingado. Analogamente, a história de Heleno de Gusmão se aproxima novamente à da *Iliada*. Heleno descobre o assassinato de Cícero e trata de subornar tanto o funcionário do IML quanto a travesti Estrela para conseguir as informações da família do *boy* em Poço do Boi. Ambas as narrativas possuem, estruturalmente, esse percurso cheio de incidentes para lograr o intento de Heleno e Aquiles. Vejamos a chegada do corpo de Cícero à sua terra:

Chamado a um canto, o pai de Cícero recebeu um envelope,
volumoso, grande parte do dinheiro, juntado por mim, todos esses
anos, e o cemitério também já estava pago, toda a cerimônia, vizinhos
trouxeram galhos, carpideiras a postos, as velas acesas, em ritmo de
progresso, a luz sempre foi um mistério um tanto tecnológico, pensei.
(FREIRE, 2013, p. 115)

Vê-se, aqui, que o corpo de Cícero viajou, por terra, de São Paulo a Pernambuco e, ao chegar, Heleno já deixara providenciado todo o funeral, além de enviar uma quantia de dinheiro para que a família do *boy* recebesse ajuda. Contemporaneamente, essas são as honrarias que poderiam ser preparadas. Enquanto, na *Iliada*, é organizada

uma pira para cremar o corpo de Pátroclo, no sertão de Pernambuco, a luz das velas ilumina progressivamente o velório do garoto assassinado em São Paulo. Outro fato constante desse trecho que pode ser analisado é a presença dessa luz que Heleno nomeia como “mistério tecnológico”, ainda que sejam luzes de velas e não movidas à eletricidade.

A luz das velas era o instrumento de iluminação nos velórios devido à falta de luz elétrica, guiando a vigília do corpo morto de forma natural. Em paralelo, uma reflexão se depreende da narração de Heleno: a luz, enquanto tecnologia – natural ou artificial –, tem efeitos artísticos importantes nos espetáculos em geral, estratégia essa utilizada desde a Grécia Antiga para representação das tragédias e comédias. Esse mistério da luz que dá intenção e foco à encenação remete à cena da espera pelo corpo de Cícero para sepultamento em Poço do Boi, um efeito da cena focalizado pelo narrador.

Vale lembrar que, em algumas interpretações da obra de Homero, há considerações a respeito da culpa de Aquiles no que tange a morte de Pátroclo, uma vez que o herói grego abandonou a guerra de Troia e volta apenas para vingar a morte do amigo. Em vários trechos de *Nossos Ossos*, Heleno também demonstra certa culpa pelo relacionamento com o garoto e a preocupação em dar um destino ao corpo de Cícero, tanto em suas reflexões, quanto supostamente nas ações que ele arquitetava para subornar as pessoas. Ao funcionário do IML, ele afirma:

Melhor falar a verdade, então, ele era meu namorado, um caso que eu tive, um rapaz inteligente, sabe, um filho mais novo que eu resolvi tirar da rua, dessa vida prostituta, sem saída, sem alternativa, mas aí aconteceu o pior, essa merda de cidade, cada vez mais impossível, será que ele tinha inimigos, reflito e me calo, o que eu quero é que ele descanse em paz, por isso vim aqui, ao IML, acredite, vim para salvá-lo. (FREIRE, 2013, p. 25)

Enquanto Heleno se esforça, ao se propor encenar para alcançar o intento de dar a Cícero o seu destino final, usando desde suborno à enganação, Aquiles, também tenta dar destino justo ao corpo de Pátroclo: as honras fúnebres e os sacrifícios supracitados no trecho da *Iliada* para compensar o corpo nu sem a armadura, ultrajado por Heitor, morto depois pela vingança armada por Aquiles. Assim, cada um, ao seu modo, resgata seus mortos e tenta se livrar da culpa. Ainda que esse trecho faça parte da encenação de Heleno para o funcionário do IML, inclusive assumindo-se como namorado para

conseguir fazer a identificação do corpo do *boy*, há outro trecho em que a culpa se acentua:

Eu mesmo não presto, eu e meu pedaço de culpa, se não o tivesse estimulado àquela vida, ele poderia ter voltado à sua terra e casado, plantado uma família, criado uns gados, terei de pagar por isto e meu pagamento seria tirá-lo da cama fria e hospedá-lo em terrenos mais sagrados, sim, tratarei de encontrar seus pais, de colocar uma cruz decente em seu leito, não fugirei da responsabilidade. (FREIRE, 2013, p. 39)

Salvaguardadas as diferenças entre as narrativas, acionamos a questão de *Nossos Ossos* lembrar esse episódio da *Iliada*. Relembramos que a “saga” do herói épico, assim como a do personagem do romance de Freire, remete a uma sequência de incidentes, e Heleno trata de enumerar os vários que motivaram o suicídio: a infância sofrida no nordeste brasileiro, a errância, o não pertencimento a São Paulo, o abandono de Carlos, o envolvimento com garotos de programa, a infecção pelo vírus HIV, a morte de Cícero e a investigação de Carlos por assassinato, que faz com que a polícia chegue até ele.

Não podemos deixar de ressaltar que tanto o narrador-personagem, dramaturgo, quanto o narrador-operador conhecem as origens de uma narrativa grega, principalmente a clássica de Homero, considerada obra de referência para o gênero épico, que estamos aqui retomando como diálogo intertextual helenizante em *Nossos Ossos*. Outro fator de destaque é a fronteira entre real e ficcional, o que diz respeito ao fato não só do narrador-personagem estar morto, mas também de, na segunda parte, sugerir que ele estaria dialogando com Seu Lourenço, o motorista da funerária, e ainda narre sua história como se estivesse vivo e participando ativamente do traslado do corpo de Cícero.

Heleno sugere ao leitor um diálogo entre ele e o motorista como em sentenças em que narra: “Seu Lourenço, do nada, me perguntou se eu tinha saudades do Recife, se eu voltava lá, com que frequência voltava [...]” (FREIRE, 2013, p. 88); ou “Seu Lourenço não conversava, eu tive de começar o assunto, perguntar de onde ele era, se tinha filhos e netos, se fazia tempo que trabalhava [...]” (FREIRE, 2013, p. 87). Entretanto, após a revelação da morte de Heleno, é possível perceber que não há diálogo entre eles. O contato sobrenatural entre um vivo e um morto não ocorreu, a não ser na cena em que Heleno sugere que Seu Lourenço revelou a ele sua condição:

Eu estava feliz, misteriosamente muitíssimo feliz, corri para dar um abraço, agradecido, em Seu Lourenço, e foi aquela a única vez em que ele me abraçou igual e, de dentro do mesmo mistério, veio e me olhou direto nos olhos, fundos, não está na hora de partir, me perguntou, você já fez o seu papel no mundo, vá embora desta terra, vá, chegou o momento de sua alma se elevar, de ganhar destino, de deixar seu corpo, você está morto, Heleno, morto, não notou, não me ouviu, Heleno, morto, morto. (FREIRE, 2013, p. 115-116)

Esse contato criado entre essas personagens revela uma fronteira tênue do real com o irreal, pois, para que isso ocorresse, o motorista do rabeção teve de ser construído como se fosse adepto ao espiritismo e conversasse com o narrador-personagem. Logo, o contato sobrenatural entre essas personagens é uma estratégia utilizada para manter o suspense, algo articulado pelo narrador-operador, desencadeando o efeito de revelação pretendido pelos narradores do romance.

Se realizarmos o exercício de imaginar Heleno, a exemplo de Brás Cubas, assumindo desde o início do texto o seu caráter de “defunto-autor”, não haveria, em *Nossos Ossos*, uma narrativa instigante que levasse o leitor a reconhecer, por exemplo, características do narrador como a ironia do narrador machadiano. Seria apenas mais uma história de defuntos retornando à sua terra para serem sepultados. Entretanto, tanto o narrador-personagem se filia à arte dramática e sabe do valor de uma composição teatral, quanto o narrador-operador mantém essa ideia construtora quando Heleno fala demais.

Quando, ao fim da narrativa, Heleno de Gusmão revela-se suicida, permite que reflitamos sobre a seleção das memórias, a forma de contá-las, a veracidade das mesmas e, principalmente, esse discurso produzido apenas por uma voz, solitária, assemelhando-se a um monólogo. Assim, na segunda parte do romance, o narrador-personagem, para convencer seu leitor, dramatiza ainda mais as situações, trabalhando de maneira enganosa e em situações que parecem reais, mas que, de fato, não há como afirmar que ocorreram. Esconder esse contato sobrenatural é a solução encontrada pelo narrador para sustentar um pouco mais a narrativa e ir encadeando outros fatos que dão lastro à sua montagem.

Outro fator que se faz necessário ressaltar sobre Heleno é a solidão. Podemos constatá-la, de forma genérica, uma vez que a história é montada pelo narrador, nas personagens de *Nossos Ossos*: Heleno de Gusmão é solitário, segundo ele mesmo, e narra o constante relacionamento com garotos de programa, aparentemente para suprir o

abandono do namorado e sua solidão assumida; os michês são todos descritos por Heleno como errantes, quase sempre sem personalidade muito definida; Estrela, a travesti, ainda que namore os *boys*, é indicada como tendo uma rotatividade grande de namorados que também são michês. Toda essa solidão, inconstância e efemeridade dessas personagens revelam também o trágico.

Neste sentido, levar o leitor a acreditar nesse fenômeno ao longo da narrativa é mais um dos artifícios para convencê-lo de que não haveria destino mais resoluto do que o suicídio do narrador-personagem. A infância de Heleno, diferente do que ele arquiteta a respeito de sua vida adulta, não foi marcada pela solidão. Apesar da pobreza, tinha nove irmãos, e suas memórias familiares estavam sempre povoadas de brincadeiras e pela presença dos pais. A solidão de Heleno o leva a narrar a sua procura por garotos de programa como “engano”, ou uma compensação que o mundo lhe deu, e não como uma escolha de vida, o que pode ser entendido como mais uma constatação do trágico. Em alguns momentos, inclusive, ele afirma essa condição, como no trecho: “Um coração, infeliz, o que faz é seguir o ritmo, e aquele índio me pegou por aí, na contramão, tamanha era minha solidão [...]” (FREIRE, 2013, p. 34). Além disso, sempre ressalta a solidão como um resultado desse abandono, como em “[...] esse ar anestesiado que carrego comigo surgiu, acredito, desde o dia em que fui deixado de lado, como alguém abandonado no altar, o peito já está, faz tempo, vacinado.” (FREIRE, 2013, p. 65).

Heleno de Gusmão, também, se apresenta em uma busca constante de si mesmo ou de reconstruir uma história que dê razão à sua existência. Ele sai de Pernambuco para São Paulo querendo ser ator, é levado a trabalhar em outros empregos (fábrica de dominós e revisão de textos), mas estabelece-se profissionalmente ao tornar-se dramaturgo. Dessas situações, destacamos aquela em que relata como sobreviveu assim que chegou a São Paulo:

Comprei jornais, classificados, eu era bom na revisão de textos, qualquer coisa que aparecesse, agências de publicidade, jornais, editoras, o dinheiro estava curto, saí do hotel e fui para uma pensão, em um quarto, nos fundos, foi ali que eu me aprofundi em outras leituras, escrevi, um novo texto para uma montagem, simples, com duas atrizes velhas, no palco, cada uma dentro de um caixão. Consegui um emprego numa fábrica de dominó, o meu trabalho, sério, era conferir as peças se não havia repetição nas pedras de osso, de todo tipo, plástico, marfim, madeira, também dava tempo de levar para casa manuais e folhetos de uma escola de engenharia que eu

ajudava a revisar, a pôr os pontos no lugar, até o dia em que fiquei sabendo do concurso que queria revelar novas forças para a dramaturgia, não custaria nada tentar. (FREIRE, 2013, p. 43-33)

A errância, então, motivada pela solidão, faz de Heleno de Gusmão um narrador-personagem retomando essas referências da evolução do trágico de que trata Bornheim (1975) a respeito das obras contemporâneas, a respeito da revelação de sua incompletude e do desenrolar dos conflitos que ele constrói. Mediante o exposto, compreendemos o processo de montagem de *Nossos Ossos* nesse aspecto que funciona como artifício narrativo criado para convencer o leitor da errância e da solidão de Heleno, que motivaram o seu suicídio.

Ainda que a morte seja comum e natural, baseada nos princípios cristãos ou religiosos do Ocidente, o suicídio não recebe tais adjetivos, sendo esse o deslocamento da diegese e o ápice do desfecho da trama. Além disso, tanto o suicídio de Heleno quanto o assassinato de Cícero são atitudes consideradas irracionais, mas decisivas na obra, uma vez que esta se vale dessas mortes para existir enquanto romance. Heleno usa a linguagem, a sua profissão e a construção ficcional para ressaltar que não há lógica na existência humana.

Outra característica no texto que pode ser relacionada ao dramático é a presença de marcas que poderiam ser lidas como rubricas, assim como menções a elementos que compõem uma peça teatral: cenografia e figurino, por exemplo. *Nossos Ossos* possui 34 capítulos: 22 destes estão na “Parte Um” e 12 estão na “Parte Outro”. Cabe ressaltar o nome dessas partes e seu efeito na narrativa. Quando o leitor se depara com “Parte Um”, logo presume que há outras partes e, como de praxe, as sequências seriam estabelecidas de forma numérica (Parte Dois, Parte Três etc.). Entretanto, há nessa estratégia uma forma de o narrador dar pistas sobre a revelação que ele faz apenas ao fim do livro: o seu suicídio. Há um deslocamento semântico com essas palavras: o “parte”, que, para a estrutura de um livro, é um substantivo, torna-se o verbo “partir” no presente do indicativo, sugerindo a ação e não apenas uma seção do livro. Isso só é percebido quando o leitor se depara, na segunda parte, com o termo “outro”, pronome indefinido, referindo-se a alguém diferente do “um” da primeira parte. Assim, o “Parte Outro”, em vez de anunciar a divisão das partes, pode ser compreendido como uma rubrica indicando a partida de Heleno de Gusmão da vida para a morte. Da mesma forma em

que o “Parte Um” também pode ser assumido enquanto verbo, referindo-se à ação da partida de Cícero da vida.

Análoga a uma estrutura teatral, os capítulos do livro constituem unidades de ação específicas com espaço e personagens definidos em torno de um único tema. E, em “Parte Um” e “Parte Outro”, temos agregados os capítulos partidos ou fraturados como ossos quando se partem, no antes e depois da morte de Heleno, podendo ser entendidos como atos. Não há, no romance enquanto gênero, uma lógica em que o texto tenha que ser dividido em partes ou capítulos. Entretanto, tal divisão aparece em *Nossos Ossos*, destacando essa possibilidade de leitura como um indício da estrutura dramática.

No encerramento da obra, também há uma inscrição que é uma rubrica, essa mais explícita. Em itálico, sozinha na página vem a inscrição “Cai o pano” (FREIRE, 2013, p. 121), indicando uma ação de encerramento da narrativa, ou da peça montada. Em um romance, tanto quanto em produções cinematográficas, há alguns registros nos finais de narrativa a partir da utilização do termo “Fim”. Essa marcação é facultativa, afinal a narrativa não termina exatamente quando finaliza, ou nem sempre há um desfecho ou final idealizado nas narrativas contemporâneas, que se tornam cada vez mais abertas. Entretanto, com essa inscrição, Heleno registra uma montagem teatral do seu texto, criando, assim, ambiguidade. Estaria o leitor imerso em um espetáculo teatral, lendo um romance ou ambos? Ainda que consideremos o romance como passível dessa hibridização, as marcas de ofício desse narrador dramaturgo estão presentes em todo o texto e não apenas na capitulação e nas rubricas explícitas.

Em outras partes, também há menções a elementos que compõem uma peça teatral, representando a vida do narrador e das personagens, conforme o excerto a seguir:

Não posso ser acusado que não acreditei no grupo de teatro, experimentei, tentei ser ator, além de autor, também diretor, com toda fé e entusiasmo, fazer do Recife o meu *tablado*, o meu sonho *mambembe*, para minha mãe falei, de repente, que havia chegado a minha vez de partir, aprendi com a senhora essa coragem, retirante, que nos faz seguir avante, o nosso destino, meu menino, meu menino. (FREIRE, 2013, p. 27-28, grifos nossos)

Nesse trecho, além das referências diretas aos papéis ocupados no teatro – autor, diretor, ator – também há palavras específicas ao universo teatral. A palavra “tablado”, segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, significa “lugar onde decorre

qualquer ato ou cena” (HOUAISS et al., 2009, p. 1800), indicando também palanque e local para apresentações artísticas, imaginando ser esse o lugar preferido do ator, o de atuar em um espaço em que possa se apresentar. No trecho destacado, Heleno salienta mais uma vez o destino que a sua vida traçou, levando-o a mudar para São Paulo. Segundo ele, para justificar a mudança, enxergou fora de Recife o seu tablado, ou seja, este não era o lugar em que ele conseguiria lograr êxito como um ator em um palco.

Outro destaque é a palavra “mambembe”, segundo o mesmo dicionário, teatralmente, é usada para “conjunto teatral ambulante, pobre e de má qualidade, geralmente formado por atores amadores que percorre cidades do interior” (HOUAISS et al., 2009, p. 1226). No texto, Heleno destaca que o seu sonho era mambembe, encorajando-o a ir para São Paulo em busca de Carlos que, segundo ele, insistia para que ele fosse. Entretanto, no trecho, verifica-se que, do sonho mambembe, Heleno passa a assumir-se enquanto reles, admitindo também a sua característica de retirar-se de Pernambuco e seguir o seu destino errante, conforme ele mesmo trata de assumir para quem está acompanhando a trama.

Heleno também costuma usar a palavra “cenário” para indicar os espaços em que ocorrem a narrativa, como podemos ler a seguir:

Chegamos, me disse o taxista, é aí, nessa porta amarela, o custo que foi recolher as bagagens, juntar tudo entre as pernas, é isto, Carlos me fará uma surpresa, descerá por aquela janela e dançaremos na chuva, o sereno, a garoa, o cenário perfeito, bato na porta, toco a campainha, é quando vejo, só agora, na fachada, Teatro Equus, era ali, então, onde Carlos morava, pensei que já estivesse instalado em uma casa, só nossa. (FREIRE, 2013, p. 37)

Aqui, não apenas ao espaço narrativo em frente ao Teatro Equus, mas Heleno faz menção à sua ideia de cenário que o ambiente compõe. Essa descrição ocorre, segundo Heleno, às seis horas da tarde. Toda a cenografia, segundo nomeado pelo próprio narrador, é montada com minúcias para que o leitor tenha conhecimento dos detalhes espaciais que compõem as cenas às quais tem acesso.

O narrador-personagem não cria apenas os cenários, mas monta a trama. Um exemplo é a situação que Heleno organiza para se vingar de Carlos que, segundo a sua versão, passou a persegui-lo. O narrador, inclusive, nomeia essa situação de farsa. “Farsa”, segundo *Dicionário de Termos Literários* é “[...] qualquer comédia de ação movimentada com um enredo e um diálogo comicamente absurdos.” (SHAW, 1982, p.

206). Então, compreende-se que Heleno considera a situação caricatural, falsa e ridícula, entretanto, é cômica pelo seu desejo de vingar-se de seu ex-namorado. Assim, Heleno constrói sua farsa:

Àquela mesma noite prometi que conversaria um instante com Carlos, daria a ele uma atenção especial, minha agenda lotada, entrevistas e viagens, é isto, o ritmo que minha vida tomou, deixei-o meia hora me esperando, de quando em quando ele revistando o relógio, foi ao meu encontro, cheiroso e lambido, a cara de um santo antes da beatificação, chegamos acompanhados, eu e Cícero, meu boy nunca esteve tão sedutor, os dentes, jovens, fez bem a ele o toque do tecido, a pose de marido, ao meu lado, Carlos, Cícero, Cícero, Carlos, que merda, sei que não foi certo o que eu fiz, na alma, em algum canto doeu a farsa montada, Carlos não acreditava, derrotado, tive que levar o espetáculo até a última hora, [...] (FREIRE, 2013, p. 92-93)

Aqui, mais do que a cena montada, há certo excesso nas descrições, próprio do texto narrativo. No texto dramático, a intenção é dada ao público pelos atores, e estes, por sua vez, a constroem a partir das rubricas. No excerto, Heleno monta a cena para que seu leitor se regozije junto a si com sua vingança em forma de farsa, uma vez que ele sempre apresentou para o leitor seu sofrimento com o abandono de Carlos.

No encerramento da obra, Heleno também descreve o desfecho de sua alma em Sertânia de forma teatral, com palavras que remetem à composição da cena, conforme o trecho a seguir:

Cavei, no passado, bem neste ponto, eu me recordo, um lago só para mim, um rio subterrâneo, quem sabe, dali, o meu mágico figurino ressuscitasse aos meus olhos [...] Esquelético, meu corpo, cenográfico, eis que reaparece, miúdo, a minha velha capa de couro bovino, espada de fêmur, saio de cóccix, um guerreiro nobre, um cangaceiro, eu me sinto, um vencedor, o meu pai tinha razão, sim, no futuro, quando outros homens vierem a esta região, minha história estará escrita em meus ossos, eles saberão de mim. (FREIRE, 2013, p. 120)

Nessa composição, Heleno descreve o seu corpo enquanto cenário e figurino. Ele retoma toda a sua história de infância de construir figurinos com capa de boi e os ossos recolhidos no quintal. Sua história oscila entre esses ossos de sua infância e seus ossos como destino, uma vez que se encontra morto. Ao mesmo tempo, ele se considera cenográfico, ou seja, sendo parte da paisagem de sua própria história que agora se encerra no sertão de Pernambuco.

Apesar de no texto constarem palavras que remetam ao teatro, não há uma construção sequer baseada em atos de fala comuns ao texto dramático. O discurso indireto livre é encontrado com frequência em romances, isso não é uma exclusividade na obra de Marcelino Freire. *Nossos Ossos*, contudo, traz todas as falas nesse formato. Pier Paolo Pasolini em “Intervenção sobre o discurso indireto livre”, de 1972, ao analisar a recorrência desse tipo de discurso nos textos italianos destaca:

[...] quando um autor revive na sua página os pensamentos puros e simples do seu protagonista, vivificando-os de certa maneira, está a fazer gramatical e estilisticamente um *monólogo interior*. Mas se não se acham a par dos pensamentos as palavras da personagem como um pretexto mecânico, tornando-a um *eu próprio* objectivado, e o monólogo interior assim organizado será aberta e declaradamente uma proposição *subjéctiva*; ou o autor está a realizar uma horrível mistificação, atribuindo a personagens diferentes dele, do mesmo nível social, ou mesmo a personagens pertencentes a outra classe, a sua própria língua e sua própria moral. (PASOLINI, 1981, p. 70-71, grifos do autor)

Essa observação do cineasta e escritor italiano serve à construção do romance, pois na obra ressalta tanto esse monólogo interior, que é criado por essa narração, quanto esse narrador-personagem que julga os outros menores ou menos dignos que ele mesmo, a ponto de não usar outro tipo de discurso a não ser o criado por sua própria voz. Não há nenhum discurso direto, deixando ainda a cargo do leitor a compreensão da história, ou imaginação de quais fatos foram suprimidos ou ocorreram fora do que está escrito. Isso ocorre em toda a narrativa, e pode ser lido, a título de exemplificação, no trecho a seguir.

Por isso, acredito, depois de tanto discurso, o boy, sem olhar para mim direto, perguntou se eu não podia arranjar um dinheiro emprestado, é que estou devendo, sabe, umas roupas que eu comprei, uns sapatos, também eu queria tanto uma lambreta, eu prometi, pode deixar, meu querido, eu vou pensar no seu caso, para não ficar parecendo, por um momento, que o meu interesse era só sexo, como todo sexo bom deve ser, feito aquele que fazíamos, sem sentimento. (FREIRE, 2013, p.54)

O trecho destaca uma fala de Heleno com Cícero durante o encontro entre os dois. Se colocada em ordem direta, poderia estar estruturada em duas falas. Entretanto, a composição narrativa do romance, mesmo nos discursos, segue essa estrutura de separação apenas por vírgulas, o que o diferencia, curiosamente, do texto teatral. Ao pensar essa composição do discurso indireto livre, não poderíamos deixar de destacar

também em *Nossos Ossos* a questão da oralidade, do ritmo e de algum trabalho com a rima, o qual associamos ao gênero lírico.

Jéssica Domingues Angeli e Guacira Marcondes Machado, no artigo “O poeta enrustido: narrativa e poesia em *Nossos Ossos*, de Marcelino Freire”, enumeram as características que levam o narrador Heleno a se aproximar de um eu-lírico. Entre elas, a presença de rimas, assonâncias, aliteraões, nasalizaões, bem como as metáforas na construção das imagens que “[...] provocam o leitor, misturando a beleza do discurso ao acontecimento que atesta o destino trágico e inescapável dos marginalizados.” (ANGELI; MACHADO, 2017, p. 230).

Na visão que Heleno constrói de si, *Nossos Ossos* pode ser comparado com uma “ode”, composição poética na qual, segundo Norma Goldstein, em *Versos, sons e ritmos*, de 2002, “pode celebrar fatos heroicos, religiosos, o amor ou os prazeres” (GOLDSTEIN, 2002, p. 56). Pensando no romance, a temática se encaixaria nesse tipo de composição poética. Outrossim, poderia ser uma “elegia”, “composição destinada a exprimir tristeza ou sentimentos melancólicos.” (GOLDSTEIN, 2002, p. 56), pois Heleno também narra com certa tristeza a morte de Cícero e sua vida, levando o leitor a lamentar com ele sua própria morte.

Mais do que todas as características poéticas enumeradas pelas autoras, destacamos que os textos de Marcelino Freire, quando lidos em voz alta, possuem um ritmo particular. *Nossos Ossos*, por exemplo, tem a composição bastante marcada por vírgulas, provocando pausas regulares na leitura, conferindo ao texto um ritmo fluido, inclusive na alternância daqueles trechos em que Heleno cria como se fossem as falas das personagens, só que reproduzidas pela voz narrativa.

Outro destaque encontra-se na epígrafe do romance. O texto começa com uma cantiga popular: “O meu boi morreu,/ O que será de mim?/ Manda buscar outro,/ ó maninha, lá no Piauí.” (FREIRE, 2013, p.13). As cantigas populares, bem como as narrativas épicas e a própria literatura, são originárias da tradição oral. Ainda nos dias de hoje, as cantigas são bastante usadas, principalmente com crianças em brincadeiras e canções de ninar, e não há como se esquecer dos grupos de teatro de rua, que também fazem o uso de cantigas para chamar atenção do seu público.

No texto, a cantiga popular acionada remete à história da narrativa. O primeiro verso da cantiga tem uma relação direta com a primeira frase do segundo capítulo “O

meu boy morreu, foi o que o michê veio me dizer [...]” (FREIRE, 2013, p. 18). Além disso, pensar a relação sintagmática da palavra *boy* com o vocábulo *boi*, na narrativa, vai além da semelhança entre os morfemas com sons próximos.

Pensar Cícero como um boi para Heleno é entender que há uma animalidade desse rapaz, mesmo que seja diferente dos outros, que ele nomeia por *michê*. Entretanto, essa imagem de *boy* indica que Cícero faz parte desse rebanho de *boys* (ou bois). Há que ressaltar que esses bois permitem que Heleno descubra sua vocação profissional para a dramaturgia, ao brincar com esses ossos em seu quintal. Além disso, a cidade natal de Cícero chama-se *Poço do Boi*, logo ele seria um *boy*, ou boi, vindo desse lugar. Analogamente, os *boys* são essa carne que, como em um açougue, estão expostas, à venda, sujeitas a serem devoradas pelos clientes como bem entenderem, desde que sejam pagas.

Assim, Heleno constrói esses homens enquanto objetos, ou animais, distantes de sua humanidade que tem voz, e é dono da história que conta. Isso ocorre pela relação econômica estabelecida entre ele e os garotos, pois, após ter acesso a mais dinheiro do que no início de sua vida em São Paulo, passou a ter ainda mais prestígio. A relação com os michês será tratada no Capítulo 3, quando abordaremos esses “estranhos”, sobre os quais o narrador-personagem produz estereótipos e faz uso deles como bem entende, já que paga por eles.

Além dessa retomada da cantiga popular, há ainda em *Nossos Ossos* o trabalho bastante comum da rima, elemento característico na composição de poemas. Podemos ver em alguns trechos, como o que segue:

Meu pai calado em um canto, não fez espanto, parecia acostumado,
estava perdendo de vista, mas o mundo ganhava um grande soldado,
era o que ele garantia, desde o tempo em que me assistia, criança,
lutando dentro daquela armadura defunta, feita de hélices, úmeros e
plantas. (FREIRE, 2013, p. 28)

O trecho que destacamos traz algumas rimas, nas palavras “canto” e “espanto”; “acostumado” e “soldado”; “garantia” e “assistia”; e “defunta” e “plantas”. Tomando essas palavras como base de versificação, poderíamos separar o trecho em versos, como se fosse um poema lírico, por exemplo:

Meu pai
 calado em um canto,
 não fez espanto,
 parecia acostumado,
 estava perdendo de vista,
 mas o mundo ganhava
 um grande soldado,
 era o que ele garantia,
 desde o tempo em que me assistia,
 criança, lutando dentro
 daquela armadura defunta,
 feita de hélices, úmeros e plantas.
 (FREIRE, 2013, p. 28)

Logo, não há um trabalho direto na construção do texto como poema ou uma regularidade em sílabas poéticas, mas, por vezes, o leitor se depara com essas rimas no meio da narrativa e tal artifício sugere um nítido trabalho com referência ao gênero lírico. Heleno também faz questão de ressaltar esse trabalho poético, quando relata uma observação de Carlos a respeito da leitura de seus textos teatrais:

Carlos me procurou outras vezes, seguiu meus passos pelo teatro, ia às estreias, frequentava temporadas, me olhava à espreita no café, mandava recados, elogios, chegou a escrever sobre mim, a qualidade da versificação, *o texto de Heleno de Gusmão vive musicalmente* antes de assumir um sentido e dissolver-se na situação e na caracterização das personagens [...] (FREIRE, 2013, p. 91, grifo nosso)

Seguindo o que Carlos disse sobre Heleno, assumimos essa mesma observação a respeito do texto de *Nossos Ossos*. Heleno, enquanto narrador, e Marcelino Freire, enquanto escritor ou o narrador-operador, produzem essa proposta de uma musicalidade além do sentido. O sentido está na história, na dramaticidade e na tragédia construída por Heleno, mas, além disso, há as rimas e o ritmo que conferem essa musicalidade. Certamente, ler o texto de *Nossos Ossos* em voz alta dá outra leitura ao texto, pois a percepção dessas características oriundas da lírica ressalta não só o aspecto ficcional, mas também o trabalho na própria palavra, como materialidade fônica e visual.

Deste modo, visamos demonstrar que *Nossos Ossos*, por essa helenização que reconhecemos, apresenta indícios que permitem identificar os gêneros literários épico, lírico e dramático e mais que isso: compreender a funcionalidade desses elementos na construção do romance. Além disso, abarcamos tanto a construção de um narrador-operador responsável junto à voz narrativa, quanto a do narrador-personagem Heleno de Gusmão, que por meio da helenização pretende convencer seu leitor. Passaremos a

discorrer, na sequência, sobre a montagem dos capítulos e a construção do romance em *mise en abyme*, que também é resultado do trabalho do narrador-operador.

CAPÍTULO 2

OUTRA TRAVESSIA: A NARRATIVA EM ABISMO E O EXCESSO

*“O espelho e os sonhos são coisas semelhantes,
é como a imagem do homem diante de si próprio.”*
José Saramago

De acordo com a gramática normativa, o pronome “outro” (e suas variações de número e gênero) é estabelecido como indefinido, ou seja, não identificando uma quantidade determinada ou com sentido vago (BECHARA, 2009, p. 43). Este capítulo, ao receber esse pronome, não representa um sentido vago, uma indeterminação ou uma alternativa em relação aos demais. Entre tantas acepções do pronome indefinido, pelo pronome “outra” podemos considerar sua utilização para designar algo que se acrescenta a outras partes existentes. Entendemos, então, este capítulo, como um espelho que reflete sobre o capítulo anterior e o posterior. Assim, o objetivo deste percurso será evidenciar os excessos observados em *Nossos Ossos*.

O objeto “espelho” e a imagem refletida ou duplicada daquilo que se coloca no seu foco inspiram várias interpretações. Por exemplo, o mito de Narciso, que, ao admirar a beleza de seu rosto em um espelho d’água de uma fonte, apaixona-se por sua própria imagem, é amaldiçoado por Afrodite e, de tanto se maravilhar consigo, definha e é transformado em flor (HARVEY, 1987, p. 353). Esse mito e a epígrafe do capítulo funcionam como preâmbulo para a leitura de *Nossos Ossos* como uma narrativa espelhada em si mesma no que diz respeito à sua estrutura.

Recorremos, inicialmente, a Umberto Eco, em “Sobre os espelhos”, publicado em 1985, que apresenta a experiência especular a partir de Lacan como uma fronteira “[...] entre o imaginário e o simbólico.” (ECO, 1989, p. 12). Ou seja, o homem, em contato com o espelho, é capaz de criar uma imagem virtual de si mesmo, um simbólico da forma especular refletida no objeto, sendo esta baseada na percepção de si mesmo, assim como nos sonhos, ressaltando os traços de sua própria subjetividade. A imagem do corpo é representada pela ideia que cada um percebe de si de forma particular.

Na literatura e crítica literária, não obstante, a noção dessa experiência do ato refletivo como particular e subjetiva também recebe destaque:

O fato de a imagem especular ser, entre os casos de duplicatas, o mais singular, e exibir características de unicidade, sem dúvida explica por que os espelhos têm inspirado tanta literatura: esta virtual duplicação dos estímulos (que às vezes funciona como se existisse uma

duplicação, e do meu corpo objeto, e do meu corpo sujeito, que se desdobra e se coloca diante de si mesmo), este roubo da imagem, esta tentação contínua de considerar-me um outro, tudo faz da experiência especular uma experiência absolutamente singular, no limiar entre percepção e significação. (ECO, 1989, p. 20)

No Capítulo 1, ressaltamos o narrador de *Nossos Ossos*, que se inventa a partir de uma construção de si para fazer um romance. Arelada a essa observação do excerto, consideramos o texto do narrador orientado por uma tentação de se narrar com bases em uma imagem que é, definitivamente, subjetiva, construída e refletida sobre várias outras reflexões da vida de Heleno em períodos distintos (infância, juventude e maturidade). Dessa forma, a voz do romance de Marcelino Freire evidencia um Heleno que se duplica em várias imagens especulares de si e se multiplica em direções temporais diversas como um labirinto de memórias que são espelhadas e constituem a narrativa.

André Gide, escritor francês nascido no final do século XIX e atuante até metade do século XX não apenas na escrita, mas no ensino e na editoração, ao tratar dessas narrativas constituídas por várias camadas, cunha o termo *mise en abyme* para designar essa estrutura narrativa partindo de uma imagem heráldica: a imagem do centro do escudo criada a partir de uma figura sem tocar em nenhuma outra, porém em abismo com outras refletidas no próprio escudo. Essa explicação, bem como a ponderação de certa hesitação de Gide sobre a metáfora do espelho da estrutura narrativa, é encontrada em *El relato especular*, de Lucien Dällenbach, de 1977. Nessa obra, o professor e crítico suíço apresenta a manifestação de Gide sobre esse fenômeno pela primeira vez em jornal, explicando com exemplos pictóricos e literários pensados na definição primeira e, depois, na equivalência da significação da *mise en abyme* e a metáfora especular por parte do escritor francês:

[...] nosso estudo, de fato, nos permite chegar a duas conclusões possíveis de resumir da seguinte forma:

- 1- Embora Gide, em princípio, descarte a metáfora especular, inclinado pela figura heráldica, inverte mais tarde suas preferências, podendo substituir, pura e simplesmente, a noção de reflexão especular pela *mise en abyme*, estabelecendo uma relação de equivalência entre os dois termos.
- 2- A *mise en abyme*, que designa o "romance dentro do romance", e também "o romance do romance" - que implicitamente carrega o "romance do romancista" - e "o romance do romance do romance",

não pode ser concebida sem restrição como "a obra dentro da obra" ou "duplicação interna". (DÄLLENBACH, 1991, p. 48, tradução nossa)⁶

O reflexo, em *Nossos Ossos*, de várias histórias encaixadas em que uma se relaciona com a outra e formam a trama da história principal pode ser ponderado sobre esse viés das duplicações da imagem do narrador, pois não há limite nas refrações: o narrador-operador, ou a voz autoral, tem reflexos sobre o narrador-personagem e este, por sua vez, tem vários fragmentos de si construídos pela visão dele mesmo, construindo esse efeito de *mise en abyme*.

Inicialmente, de acordo com Dällenbach, Gide considerava os paradigmas de *mise en abyme* em três tipos: o reflexo simples, o reflexo até o infinito e o reflexo paradoxal. Entretanto, após diálogos, chega ao ponto apresentado no excerto anterior: todas essas metáforas incidem sobre a estrutura das obras, não tendo apenas esses tipos definidos inicialmente (DÄLLENBACH, 1991, p. 35). A estrutura de *Nossos Ossos*, montada por várias situações fragmentadas para constituir o romance, ressalta a reflexão de Heleno sobre si mesmo ou essa subjetividade excessiva revelando, aos poucos, esse ser ficcional de várias formas. Ao mesmo tempo, trata-se da tarefa do narrador-operador em tornar o romance atrativo, criando um certo suspense para o fim da história e com revelações ocultas (ou pelo menos na tentativa de escondê-las), como a própria morte de Heleno. Nesse sentido, o romance de Freire, demonstra seus inúmeros fragmentos, ou desdobramentos, que se refletem entre si, o que o torna um romance do excesso.

Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, a palavra “excesso” está definida, dentre outras significações, como “o que passa da medida, dos padrões de normalidade, do que é legal” (HOUAISS, 2009, p. 854). No campo semântico dessa palavra, identificam-se várias outras que se associam à ideia de sobra, sem limite, desregramento; e todas essas expressões se relacionam, de certa maneira, com o tratamento que dispensamos neste trabalho. Não associamos à ideia negativa de excessivo, mas à ideia de abundância, que é mais aprazível, na intenção de reconhecer

⁶Texto original: [...] nuestro estudio, en efecto, nos permite desembocar en dos conclusiones que cabe resumir del modo siguiente: 1- Aunque Gide, en principio, descarta la metáfora especular, inclinándose por la figura heráldica, más adelante invierte sus preferencias, precribiendo si no que sustituyamos, pura y simplemente, la noción de reflejo especular por la *mise en abyme*, sí que establezcamos una relación de equivalencia entre ambos términos.

2- La *mise en abyme*, que viene a designar la "novela dentro de la novela", pero también "la novela de la novela" - que lleva implícita la "novela del novelista" - y la "novela de la novela de la novela", no puede concebirse sin restricción como "obra dentro de la obra" o "duplicación interna".

no romance de Marcelino Freire esse exercício de montagem da estrutura, conforme analisaremos.

A noção de excesso está diretamente relacionada a uma ideia de perda quando associado à significação do que é sobra. Ou seja, nesse sentido, o que está em excesso, quase inevitavelmente, está fadado ao descarte. A construção social entre o que deve ser conservado ou não, e do que gera um valor produtivo foi refletida por Georges Bataille em “A noção de dispêndio”, de 1933. Ele aponta as artes como uma das formas de “dispêndio improdutivo” (BATAILLE, 2013, p. 21). Para o autor, a arquitetura, a música e a dança representam “dispêndios reais”, enquanto a pintura e a escultura já apresentam o “dispêndio simbólico”, tendo ainda maior expressividade na literatura e no teatro.

Em sua forma maior, a literatura e o teatro [...] provocam a angústia e o horror por meio de representações simbólicas da perda trágica (desgraça ou morte) [...] O termo poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas da expressão de um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo de dispêndio: significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do de *sacrifício*. [...] É mais fácil indicar que, para os raros seres humanos que dispõem desse elemento, o dispêndio poético deixa de ser simbólico em suas sequências: assim, em certa medida, a função de representação empenha a própria vida daquele que a assume. Ela o consagra às mais decepcionantes formas de atividade, à infelicidade, ao desespero, à busca de sombras inconscientes que nada podem oferecer além da vertigem ou do furor. (BATAILLE, 2013, p. 23, grifo do autor)

A literatura, então, representa essa produção em que o sujeito se sacrifica ao escrever e, pela representação simbólica, encontra um fim em si, tornando-se uma atividade dispendiosa e erótica ao mesmo tempo. Erótica no próprio sentido proposto pelo autor: o ser humano, sabendo-se descontínuo, estabelece uma tensão com o mundo, procurando uma supressão dessa experimentação de descontinuidade. Na escrita, os seres ficcionais são criados buscando uma representação dessa conservação da vida humana, o que causa esse efeito que Bataille afirma ser uma vertigem.

Associaremos, então, neste capítulo, as ideias de excesso e espelhamento, ou ainda de *mise en abyme*, a partir de Gide. Analisaremos, na estrutura de *Nossos Ossos*, o espelhamento das histórias dentro da obra, promovendo significações diversas da história principal narrada a partir de silogismos do narrador-personagem e da montagem do narrador-operador. Esse trabalho evidencia essa representação, que pode ser vista

como uma autópsia, ou o ato do texto ir se desmontando nessas camadas e, a partir disso, poder assumir medidas diferentes de recepção, evidenciando o próprio caráter artificial do texto em questão.

A respeito do romance e de sua estrutura, não categorizaremos *Nossos Ossos* em uma das formas de *mise en abyme* definidas por André Gide. Como apontamos, podem ser encontradas relações da vida do escritor, Marcelino Freire, com a de Heleno de Gusmão. Além disso, a própria instância autoral se aproxima do que indicamos como narrador-operador refletido no narrador-personagem, a voz que se apresenta no texto. E, ainda, as próprias camadas, conforme indicaremos adiante, podem ser montadas e desmontadas, refletidas todas entre si e em diversos outros espelhamentos possíveis que não carecem de definição, mas que ressaltam esse artifício narrativo. A própria forma de romance já causa uma diferença da obra do escritor pernambucano, reconhecido, antes da publicação de *Nossos Ossos*, por sua construção sintética e concisa dos contos.

Um outro operador de leitura que adotamos é baseado no trabalho de Severo Sarduy, em “Por uma ética do desperdício”, publicado em 1979. Nesse trabalho, o autor cubano apresenta suas considerações a respeito do barroco e do neobarroco, bem como as diferenças e características que ele identifica como pertencentes a esses estilos. Trataremos, principalmente, da questão da “artificialização” e do “espelho”. De acordo com Sarduy, a arte barroca tem seu surgimento durante o movimento da Contra Reforma no século XVII e esse movimento traz traços constantes em suas diversas manifestações artísticas. A arquitetura barroca, por exemplo, destaca-se pela imponência das igrejas, tanto pelas alturas, que remetiam ao infinito, quanto pelo excesso de curvas, espirais, esculturas, entre outros elementos.

Um exemplo acionado por Lucien Dällenbach em seu trabalho sobre a *mise en abyme* e que pode ser útil para o diálogo com a estética barroca é o quadro *As meninas*, de Diego Velázquez, de 1656.

Em *As meninas* [...] o espelho está colocado de frente [...] Mas aqui [*As meninas*] o procedimento é mais realista enquanto o espelho retrovisor que faz o casal real aparecer não é mais convexo, mas plano. [...] Velázquez se recusa a brincar com as leis da perspectiva: na tela, os duplos perfeitos do rei e da rainha estão localizados na parte central do quadro. Além disso, ao mostrar as figuras que o pintor contempla, e também, através do espelho, aquelas que o contemplam, Velázquez estabelece uma reciprocidade de olhares que oscila entre o interior e o exterior, obrigando a imagem a sair de seu interior, e, ao

mesmo tempo, convidando os espectadores para entrar no quadro. (DÄLLENBACH, 1991, p. 18, tradução nossa)⁷

A pintura de Velázquez revela essa montagem, ressaltando o interior e o exterior na análise do crítico suíço, conforme excerto citado. Ao observar a imagem, são percebidas as diversas camadas: o casal real no espelho; no outro plano, as meninas; mais à esquerda, o pintor representando o casal no quadro e além do plano visto pelo observador; e, mais ao fundo, uma porta aberta que dá para um outro lado exterior que não o do espectador. Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, de 1966, analisa o quadro de Velázquez e afirma que o espelho “[...] atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo o olhar.” (FOUCAULT, 1999, p. 10). Trata-se, então, de uma pintura observada em diversas análises que tratam da questão da perspectiva no contato com o objeto artístico.

Deslocar o trabalho do Barroco para o olhar, e não apenas para a obra, funciona para o que buscamos ao analisar *Nossos Ossos*. Irlemar Chiampi, em *Barroco e modernidade*, de 1998, explica que as correntes neobarrocas latino-americanas das décadas de 1970 a 1990 não repetiram o mesmo movimento do trabalho artístico do século XVII, mas “[...] informa a sua condição pós-moderna, [...] como um trabalho arqueológico que só inscreve o arcaico do barroco para alegorizar a dissonância estética e cultural da América Latina enquanto periferia do Ocidente.” (CHIAMPI, 1998, p. 13).

Assim, encontramos, na apreciação de Irlemar Chiampi, as características analisadas neste capítulo, tanto sobre a estrutura da obra, quanto sobre a questão da linguagem que ela postula com bases na ficção de Severo Sarduy e outros escritores neobarrocos. Identificamos, também, no trabalho crítico de Sarduy, os mecanismos da montagem do romance de Marcelino Freire. Deste modo, o escritor pernambucano adota um exercício estético para a sua obra que lembra o trabalho dos escritores neobarrocos, praticado por esses narradores e tais características ressaltam por não se basear em um ideal de realidade. Durante a leitura, o leitor tem contato com as camadas

⁷ Texto original: En *Las Meninas*, [...] el espejo está colocado de frente [...] Pero aquí el procedimiento es más realista, en cuanto que él espejo retrovisor que hace aparecer a la pareja real ya no es convexo, sino plano. [...] Velázquez se niega a jugar con las leyes de la perspectiva: sobre la tela se proyectan los dobles perfectos del rey y de la reina, situados en la parte central del cuadro. Además, mostrando las figuras que el pintor contempla, pero también, por mediación del espejo, las que la que los contemplan a él, Velázquez establece una reciprocidad de miradas que hace oscilar el interior y el exterior, obligando a la imagen a salir de su marco, y, al mismo tiempo, invitando a los espectadores a adentrarse en el cuadro.

de histórias propostas por Heleno e passa a reconhecer o caráter ficcional da obra, tendo seu ápice ao reconhecer o narrador póstumo e o trabalho de construção evidente. Características como o “artifício” e a “hipérbole de sua própria estruturação” (CHIAMPI, 1998, p. 29) funcionam como operadores de leitura que, assim como no neobarroco, *Nossos Ossos* “[...] tende mais propriamente a evitar a armadilha de fazer do excêntrico um centro, e o discurso que o reivindica mostra-se mais decidido a propor divergências que a impor regras.” (CHIAMPI, 1998, p. 22).

Essa estética barroca e neobarroca, que evita constituir um centro, pode ser compreendida a partir de Ferreira Gullar em “Barroco: olhar e vertigem”, de 1988. Na palestra proferida pelo escritor brasileiro e registrada em coletânea sobre o olhar nas artes, há uma problematização sobre o Barroco enquanto movimento artístico e o olhar para essa proposta estética, que Ferreira Gullar categoriza como uma imensidão de manifestações, que “[...] põe em questão uma série de valores que com facilidade se usavam para examinar as escolas artísticas” e representa a “[...] irregularidade, a assimetria, a paixão em lugar da racionalidade.” (GULLAR, 1988, p. 219).

Nossos Ossos é um romance que questiona as bases da realidade. O narrador-personagem e o narrador-operador criam a ilusão de ótica que, segundo o que aponta Ferreira Gullar, é uma configuração em que “[...] busca-se a ilusão como uma forma de, sem poder negar a nova realidade, criar uma nova fantasia, a fantasia possível dentro de um espaço real que não se pode negar nem, tranquilamente, assimilar.” (GULLAR, 1988, p. 224). A montagem dos capítulos, os seus nomes e os reflexos que vão causando entre si, deslocam para o leitor a apreensão de situações hipotéticas, das quais o romance não dá conta, que ocorrem fora do que está escrito, ou seja, no contato com o leitor, de modo a proporem uma imensidão de sugestões e nuances que ficam inacabadas, por exemplo, o assassinato investigado pela polícia no qual Carlos, o ex-namorado de Heleno, é acusado e não se sabe mais nada.

É nessa exposição de delírio narrativo, ou um excesso de manipulação e subjetividade das histórias construídas por Heleno e articuladas pelo narrador-operador, em que se encontra essa similitude com o olhar do Barroco:

No Barroco, você tem a impressão de que o mundo está fora do quadro [...] Essa visão em que o mundo está fora, o mundo está fora, o quadro te diz que o mundo está lá fora, esse comprometimento com a realidade é um fator importante para se compreender a visão barroca.

[...] O sentido do real depende basicamente do olhar, o que eu vejo me dá a realidade mais que qualquer sentido, tudo bem. Mas o olhar, por isso mesmo, me dá também a irrealidade mais do que qualquer outros sentidos meus. E precisamente porque é pela visão, é pelo olhar que eu apreendo e assento os termos da realidade, a arte que trabalha com a ilusão desse sentido chega ao delírio, chega a violentar a noção de realidade com eficácia. [...] Então, o Barroco consegue exatamente a vertigem por explorar os elementos da visualidade e os elementos que fingem a realidade. Ele é realista por um lado, mas usa isto para criar a ilusão. (GULLAR, 1998, p. 221)

O real, portanto, em *Nossos Ossos*, se realiza nessa impressão de que ainda que seja uma ilusão, um delírio e uma vertigem, revela-se ficcional justamente por essa impressão de uma completude de um sujeito que narrativamente vai se construindo, mas está morto, logo, um completo fingimento. Então, a montagem da narrativa em *mise en abyme*, o espelhamento da estrutura, é justamente o canal que permite o reconhecimento da ficção.

Esse trabalho no canal, ou na estrutura narrativa, também foi constatado por Umberto Eco, considerando que a manipulação dos espelhos ou das camadas narrativas desemboca na questão da ficcionalidade:

Diante de um filme que representa uma fada com sete anões numa carruagem voadora, eu sei que fada, anões e carruagem são *mise-en-scène* (ficção) e sei, mais ou menos, o quanto devo confiar na fidelidade da câmera usada para a filmagem. [...]

Do mesmo modo, existe uma *mise-en-scène* procatóptrica. Com ela podem-se criar ilusões de realidade. Mas nesse caso o discurso semiótico se desloca da imagem especular para a *mise-en-scène*. A imagem especular é o canal dos signos procatóptricos. Essas reflexões sugerem ainda que, além de uma *mise-en-scène* procatóptrica, pode existir também uma gramática no enquadramento e uma técnica de montagem catóptrica. [...] O espelho é sempre o artifício que enquadra, e o fato de incliná-lo de um certo modo explora esta sua propriedade. Mais uma vez, o artifício semiótico não diz respeito à imagem especular (que, como sempre, restitui as coisas tal como o espelho as vê) mas à manipulação do canal. (ECO, 1989, p. 30-31)

Temos que esse excesso do jogo dos espelhos constatado em *Nossos Ossos* funciona como exercício de artificialidade sem intenção de escondê-la, no intuito de revelar a ficcionalidade. Heleno de Gusmão sabe-se narrador-personagem e, ainda assim, propõe-se ao exercício de escrita, já que sua existência sempre foi baseada na articulação cênica. Conforme apontado no Capítulo 1, a helenização reflete-se também na análise deste capítulo.

Esse jogo na produção da narrativa, analogamente, pode ser lido no trabalho de Leonardo Francisco Soares, *Rotas abissais: mimese e representação em A força do destino, de Nélide Piñon, e E la nave va, de Federico Fellini*, de 2000.

Nélide Piñon e Federico Fellini, ao voltarem-se para seus jogos de linguagem, levam às últimas consequências as potencialidades narrativas na denúncia do processo de construção ficcional. Utilizando a ópera e a própria natureza híbrida e polifônica do discurso operístico como intertexto construtivo na produção e da criação fílmica e literária, o romance *A força do destino* e o filme *E la nave va* aproximam-se, e, ao propor uma espécie de espetacularização operada na linguagem, proporcionam uma interseção de mundos e materiais diversos, ao mesmo tempo em que eliminam a distinção entre espectador e espetáculo. Na configuração desse processo de espetacularização, temos, em ambas as narrativas, a referência constante ao ato criador e a presença forte da fantasia, da magia, do sonho na construção dos enredos. Os textos debruçam-se sobre suas especificidades, fílmica e literária, as personagens apresentam-se conscientes de sua ficcionalidade e as figuras dos narradores-cronistas, Orlando e Nélide, expondo os mecanismos da representação, complexificam ainda mais os limites entre real e ficcional. Enfim, a vida é encenada e caracterizada como espetáculo. (SOARES, 2000, p. 48, grifos do autor)

A espetacularização, portanto, conforme apontada, é um traço que segue questões particulares em cada narrativa; entretanto, como uma operacionalização da língua que leva ao reconhecimento da ficção nessas obras que não se propõem a reproduzir a realidade, mas justamente expor o exercício do procedimento narrativo. Então, a partir dessa constatação, consideramos, para as análises de *Nossos Ossos*, o jogo de espelhos, ou a *mise en abyme*, como essa manipulação do canal ou da estrutura da obra que ressalta a potencialidade da construção do romance enquanto ficção, produzindo essa espetacularização pela linguagem que, inevitavelmente, retoma as características do olhar barroco; o ato criador, ou a intervenção constante do narrador-operador ressalta o ato de criação, assim como explora os limites do real e do ficcional, reconhecendo Heleno de Gusmão como consciente de sua ficcionalidade e, ao mesmo tempo, objeto de manipulação desse “espetáculo”.

2.1 O livro em excesso

Analizamos, no Capítulo 1, as referências e leituras comparadas que a narrativa de *Nossos Ossos* promove e consideramos como *helenização*. A partir de agora, tratamos dos excessos observados tanto na construção da narrativa, em *mise en abyme*, como no jogo de palavras. Esse jogo de excessos na obra retoma as características barrocas e neobarrocas como expressão de uma prática pós-moderna que expõe, entre tantas questões, uma irregularidade temporal e a montagem do texto.

Tal irregularidade, sobre o Barroco histórico, foi definida em dois estilos: cultismo e conceptismo. De forma geral, enquanto *cultismo* significa jogo de palavras, *conceptismo* remete ao jogo de ideias. Péricles Eugênio da Silva Ramos (1967), na “Introdução” de *Poesia Barrôca: antologia*, destaca tanto os elementos do cultismo – metáforas, vocabulário, jogo de palavras –, quanto do conceptismo – formas poéticas, jogo de ideias, mitologia, presença da terra. Esses elementos, assim como a divisão entre as características da poesia barroca, são mais didáticos e estanques do que a maneira como aparecem nos poemas analisados pelo crítico. Para justificar a sua ideia, Péricles Ramos recorre a Hernani Cidade, na obra *Lições de cultura e Literatura Portuguesa*, de 1933, na qual o pesquisador português afirma:

Cultismo ou conceptismo são contudo duas faces da mesma realidade, dois aspectos de um conceito único de poesia – o que reduz a uma atividade puramente lúdica. Não exprime a vida; distrai a vida. Sobrepõe ao plano da realidade o plano do ideal, ou melhor – do fantástico, construído com o que nela haja de mais formoso e puro, fulgurante e nobre, para ele provocando a evasão da sensibilidade, imaginação e inteligência. (CIDADE, 1984, p. 449)

De acordo com o excerto, os elementos da arte barroca na literatura são considerados como expressão desse movimento relacionado à evasão da própria sensibilidade. Reconhecemos, no romance de Marcelino Freire, tanto o jogo de palavras – dualidade de significação dos títulos dos capítulos, por exemplo –, quanto o jogo de ideias – a montagem do texto em *mise en abyme*, a retórica do narrador. Há, no romance, uma construção voltada à temática da morte, aos ossos e à perecibilidade humana. O narrador póstumo, então, ressalta o trabalho excessivo enaltecendo a produção do romance como exercício ficcional de composição e do objeto acabado, ou

um exercício de construção heroica do narrador, que consideramos como helenização no Capítulo 1.

Não podemos desconsiderar, ainda no que diz respeito ao Barroco histórico, a distância temporal entre a corrente artística dos séculos XVII e XVIII e *Nossos Ossos* enquanto obra do século XXI. Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, escrito em 1970, produz ensaios nos quais discute a respeito de a literatura ter suas críticas e escolas literárias baseadas em uma “tradição da ruptura”. Ainda que as obras lançadas na contemporaneidade expressem o próprio tempo vivido, também são frutos dessa constante necessidade do que veio após os anos 1950 em romper com a tradição. O poeta e ensaísta mexicano afirma que o homem é o que supre essa distância criada entre o que é contemporâneo e o que é tradicional:

[...] talvez as oposições entre as civilizações recubram uma unidade secreta: a do homem. Talvez as diferenças culturais e históricas sejam obra de um autor único e que muda pouco. A natureza humana não é uma ilusão: é a invariante que produz as mudanças e a diversidade de culturas, histórias, religiões e artes. [...] Ao mudar nossa imagem do tempo, mudou nossa relação com a tradição. Ou melhor, pelo fato de ter mudado nossa ideia do tempo, tivemos consciência da tradição. (PAZ, 2013, p. 21)

Entendida como produção humana, e de acordo com o que traça Paz acerca do homem ser o unificador dessas oposições, a literatura também tem passado por mudanças ao modificarmos a nossa consciência sobre o tempo. Dentre várias transformações, podemos citar a passagem da tradição da literatura oral para uma tradição escrita; assim como o advento das tecnologias de impressão e publicações para meios digitais. Deste modo, temos nos adaptado cada vez mais à agilidade e aos novos formatos das produções literárias. Isso não muda o que produzimos, mas muda a forma de produzir e consumir os textos. Além de o homem ser responsável pelas mudanças no decorrer da consciência do tempo, outro fator é apresentado por Paz como manutenção da tradição da ruptura:

O mundo não é um conjunto de coisas, mas de signos: o que chamamos de coisas são palavras. Uma montanha é uma palavra, um rio é outra, uma paisagem é uma frase. E todas essas frases estão em contínua mudança: a correspondência universal significa perpétua metamorfose. O texto que é o mundo não é um texto único: cada página é a tradução e metamorfose de outra, e assim sucessivamente.

O mundo é a metáfora de uma metáfora. O mundo perde sua realidade e se transforma numa figura de linguagem. (PAZ, 2013, p. 79)

A literatura, então, funciona como expressão desse conjunto de coisas representadas e em constante metaforização e sujeita a metamorfoses. *Nossos Ossos*, como foco deste trabalho, pode exemplificar as metamorfoses que não são exclusivas dessa obra, mas que instituem a sua forma singular de representação. O trabalho da intertextualidade é um fenômeno próprio da literatura, conforme apontam os estudos de Julia Kristeva, em *Introdução à semiótica*, de 1969, em que postula que “a linguagem poética é uma infinidade do código”, “o texto literário é um duplo: escritura-leitura” e “o texto literário é uma rede de conexões” (KRISTEVA, 2005, p. 99).

Octavio Paz, ainda apresentando a forma com que as vanguardas metamorfoseiam ou retomam a intertextualidade com os clássicos na modernidade, traz o exemplo de Góngora, poeta expoente da literatura barroca:

[...] em 1927, data do terceiro centenário da morte de Góngora, há uma mudança de rumo. A reabilitação de Góngora foi iniciada por Rubén Darío e depois vieram estudos de vários críticos eminentes. Mas a ressurreição do grande poeta andaluz se deve a duas circunstâncias: uma é que entre os críticos se encontrava um poeta, Dámaso Alonso; a segunda, decisiva, é a confluência que os jovens espanhóis viam entre a estética de Góngora e da vanguarda. [...] O formalismo da vanguarda se associava, no espírito dos poetas espanhóis, ao formalismo de Góngora. (PAZ, 2013, p. 149)

A análise de Octavio Paz reforça a sua visão de que as produções literárias, na tentativa de romper com as formas que as antecederam, na verdade as retomam, uma vez que têm em comum o exercício de romper o tempo entre um agora e o que o antecedeu. O exemplo tratado no trecho destacado corrobora essa visão, pois mais de três séculos após a morte do poeta barroco, os críticos identificaram semelhanças entre as estéticas. Há que destacar, portanto, o trabalho dos críticos literários em identificar e resgatar essas estéticas conhecidas e produzidas mesmo que em tempos distantes.

É nesse sentido, da retomada da intertextualidade com o barroco histórico, que Irlemar Chiampi confirma os elementos provocadores de sua investigação por mais de vinte anos de pesquisa, capazes de produzir o neobarroco na literatura latino-americana: a proliferação, a amplificação, a *mise en abyme* e a metaforização obscura (CHIAMPI, 1998, s/n). Para a autora, escritores como Alejo Carpentier, José Lezama Lima,

Guimarães Rosa, Jorge Luís Borges, Severo Sarduy, dentre outros, retomam a característica do movimento literário do século XVII na medida em que se demonstra “ser artificial ao ponto de comprometer a verossimilhança” nas representações da natureza, na sobrecodificação das imagens, na enunciação narrativa e teatralização dos signos e sedução do texto. (CHIAMPI, 1998, s/n),

Um outro exemplo que dá sequência ao trabalho realizado por Chiampi é o de Karl Erik Schøllhammer em “O cenário ambíguo – Traços barrocos na prosa moderna”, da obra *Além do visível: o olhar da literatura*, de 2007, realizando o exercício de destacar outros autores da prosa latino-americana que produzem textos esteticamente ligados ao barroco, no sentido de uma ornamentação tendenciosa à substituição da coerência dos signos. Segundo o crítico, há como resultado “[...] uma sobrecarga sensual da representação de elementos significativos que, [...] desafiam a possibilidade de construção de um sentido e beiram o abismo da não-representação absoluta.” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 55)

Na continuidade das constatações de Irlemar Chiampi, Karl Schøllhammer identifica traços barrocos principalmente pela “[...] subversão sígnica da representação [...] que provoca o questionamento da temporalidade linear e unificadora da subjetividade romântica, como centro e fundamento produtivo de sentido.” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 60). Ao provocar esse questionamento, o crítico coaduna ao pensamento da pesquisadora e professora brasileira, que estudou esse diálogo constante do barroco com o pós-moderno, por justamente já representar instabilidades nas grandes narrativas fundadoras dos valores da modernidade.

Para não perder de vista o objeto de análise neste trabalho, consideramos esse diálogo com o barroco estético um eixo fundamental para observação dos excessos de montagem – a *mise en abyme* – e de significação das palavras em *Nossos Ossos*. Em primeiro lugar, destaca-se a falta de linearidade temporal do romance, conforme apontamos nas análises dos tempos verbais no Capítulo 1. Esse artifício, no romance de Marcelino Freire, cria, a partir dessa montagem, dobras temporais que deslocam o leitor para vários pontos, deixando, após o cair do pano, alguns espaços relevantes na construção de sentidos e algumas informações não reveladas, ficando a cargo do leitor interpretações diversas. Desta forma, novamente, reafirmando o olhar barroco que

questiona o que está no interior da obra e o que ocorre no exterior ao entrar em contato com o espectador.

Nossos Ossos também revela o nível conotativo da linguagem. Destacamos o trabalho na escolha dos títulos dos capítulos do romance de Marcelino Freire, por ser o trabalho mais representativo na renúncia do nível denotativo das palavras nesta obra. Além da diversidade do tempo psicológico e organização não linear da narrativa, esses títulos também refletem escolhas do narrador-operador que, frente aos olhos do leitor, propõe um abismo de significações dos títulos curtos, remetendo tanto a objetos quanto a ossos ou partes acessórias e minúsculas do corpo humano, na montagem desse quebra-cabeça.

Essas duas questões estão identificadas por Severo Sarduy, em “Por uma ética do desperdício” (1979), em seu livro *Escrito sobre um corpo*, baseado nas suas observações a respeito do Barroco e toda sua “extravagância”:

Não seguiremos o deslocamento de cada um dos elementos que resultaram desta explosão que provoca uma verdadeira cisão no pensamento, um corte epistemológico cujas manifestações são simultâneas e explícitas: a igreja complica ou fragmenta o seu eixo e renuncia a um percurso preestabelecido [...] a cidade se descentraliza, perde sua estrutura ortogonal, seus indícios naturais de inteligibilidade – fossos, rios, muralhas –; a literatura renuncia a seu nível denotativo, ao seu enunciado linear; [...] (SARDUY, 1979, p. 58)

O trabalho de Sarduy, conforme trecho destacado, foca-se em explicar o neobarroco a partir de textos contemporâneos à sua escrita, em contraste com o barroco existente nos séculos XVI e XVII, o qual tratava de uma cisão do pensamento do homem – a metáfora de uma pérola irregular – que necessitava contrapor-se aos pensamentos reformistas e, por fim, encontrava-se representada desde a vida no espaço religioso até na própria cidade atravessada por esse pensamento. Entretanto, pensa-se somente como o movimento histórico é reducionista, uma vez que os textos recentes da literatura expressam, por vezes, essa mesma cisão descentralizadora, segundo ele, marcada por “[...] extrema artificialização praticada em alguns textos, e sobretudo em alguns textos recentes da literatura latino-americana, já bastaria para assinalar neles a instância do barroco.” (SARDUY, 1979, p. 60).

Karl Schøllhammer identificou, ainda, na produção ficcional de Severo Sarduy, essas tendências que o crítico cubano alcunhou como *neobarroco*. Segundo nos

apresenta Schøllhammer, na visão de Sarduy, o neobarroco não revive as bases do barroco histórico, mas as instabilidades do próprio sujeito em seu tempo também refletidas na arte:

[...] o neobarroco expressa, por sua vez, uma problematização do “ser contínuo” no tempo, manifestando-se em obras não-centradas, cujo emissor não é reconhecível e por trás do qual não se encontra uma subjetividade íntegra, mas uma multiplicidade de pulsões e fluxos sensuais e eróticos. (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 59)

Percebemos, portanto, uma tendência do neobarroco na problematização do sujeito manifestado na arte de forma não-centrada e com uma subjetividade, tal como a de Heleno de Gusmão em *Nossos Ossos*: múltipla, com histórias diversas sobre sua vida pessoal, levando o leitor a estar próximo a essa voz narrativa e a se comover com tanta errância. Schøllhammer, em seu trabalho crítico, também aponta características em comum aos autores identificados com essa estética:

O traço ornamental se traduz por uma saturação de significantes, uma sobre-codificação linguística que desvirtua a funcionalidade comunicativa das palavras e ameaça o sentido subjacente, privilegiando a sensualidade material da linguagem. A integridade do emissor enunciativo é colocada seriamente em questão num discurso formado pela polifonia de vozes, sem pretensão de autenticidade, misturando todo tipo de citações e lembranças com “falas” que partem, não de uma subjetividade consciente de si, mas de pulsões corporais, eróticas e heterogêneas. [...] As narrativas abdicam de seguir uma progressão linear no tempo em favor da instauração de uma superposição de espaços simultâneos, de trajetórias labirínticas, sob as quais as causas da ação humana são desafiadas e postas em questão. Essa tendência narrativa favorece a teatralidade, o mascaramento, a simulação da realidade. (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 59)

Alguns pontos do excerto foram tratados no Capítulo 1, como a teatralidade e a montagem do romance como um espetáculo. Outro ponto será tratado no Capítulo 3, a saber, a voz enunciativa, que revela uma série de discursos sociais que estimatizam certas identidades. Na sequência, portanto, trataremos do trabalho material com a palavra e as dobras da narrativa ou *mise en abyme*.

A partir destes pressupostos, procederemos à análise do romance de Marcelino Freire nos aspectos que selecionamos, de modo a não perdermos de vista o texto de Severo Sarduy, “Por uma ética do desperdício” (1979). Pretendemos com isto encontrar

as características que ele mesmo reconhece para o neobarroco e que são contundentes para o que consideramos excessivo na narrativa, dando a ela essa artificialidade e ornamentação. Assim, analisaremos no próximo tópico esse excesso de elementos.

2.2 O jogo de palavras: a significação dos títulos dos capítulos

Destacamos o trabalho realizado pelo narrador-operador como um compromisso em criar efeitos possíveis na montagem da obra e na significação dos títulos. O que torna possível, de acordo com a crítica de Severo Sarduy (1979, p. 60), o efeito de “artificialização”. Considerando que o adjetivo “artificial” se refere ao que não é natural ou não produzido pela natureza, entendemos que o romance é uma expressão artificial, montada com o intuito de ser ficção, ou seja, simulação, invenção, criação. O trabalho do narrador-operador realizado em *Nossos Ossos* ressalta tanto essa artificialização quanto o trabalho material com a significação da palavra.

Desta maneira, devido ao tempo não linear da narrativa, não faria sentido que os capítulos fossem ordenados por uma sequência numérica, uma vez que eles não constituem uma progressão cronológica. Mesmo quando há uma sequência numérica, isto não quer dizer que ela tenha tanta importância em alguns romances contemporâneos, como *O jogo da amarelinha*, de Júlio Cortázar, que traz os capítulos numerados, mas possui toda uma ordem não linear de leitura da narrativa. Já a experiência proposta em *Nossos Ossos* constitui um jogo de montagem, ou talvez de decomposição, de um corpo, ou de dois, remetendo aos corpos mortos de Cícero e de Heleno. Listamos, então, os títulos dos capítulos:

PARTE UM			
Os ligamentos	Os músculos	As costelas	As mãos
Os pés	As juntas	As coxas	As articulações
Os quadris	Os sustentáculos	As bases	As asas
Os troncos	Os anéis	As lâminas	Os peitos
As fissuras	Os trapézios	Os colos	Os hiatos
As cavidades	As pernas		
PARTE OUTRO			
As naves	As hélices	Os sacros	As varas
Os arcos	As raízes	As órbitas	As colunas
As saliências	As plantas	As cabeças	As carcaças

Tabela 1: As partes e os capítulos de *Nossos Ossos*

Damos destaque, ao observarmos os títulos, à morfologia e à estrutura sintática. Morfológicamente, todos os elementos dos títulos estão no plural e, sintaticamente, são frases nominais, sendo a estrutura fixa de artigos e substantivos no plural. O plural, enquanto representação de flexão de número, quer indicar pelo menos mais de um elemento. Verificamos que os títulos dos capítulos representam partes do corpo humano. Em um corpo humano, algumas estruturas são únicas e não em pares, como é o caso da cabeça e da coluna, que dão títulos aos capítulos mais ao fim da narrativa. Entretanto, no romance, estão no plural, o que reitera a existência de, no mínimo, dois corpos. Constatamos, então, que esses capítulos podem representar não só o corpo de Cícero, mas também o de Heleno, ou principalmente deste, uma vez que toda a narrativa gira em torno da vida – ou morte – do narrador e não de Cícero. Logo, a construção dos títulos denota uma montagem de um quebra-cabeças, entretanto, não completo, pois não são todas as partes do corpo que nomeiam os capítulos.

Sobre a estrutura sintática, justamente por esta formação regular, é possível perceber que estas representam um dos mecanismos distinguidos por Severo Sarduy, no trabalho com textos contemporâneos latino-americanos identificados pela estética neobarroca: a proliferação. Assim, consideramos essa isomorfia das frases, que dão títulos aos capítulos, como reflexo do que é apontado no seguinte trecho:

Outro mecanismo de artificialização do barroco é o que consiste em obliterar o significante de um significado dado, substituindo-o não por outro, por distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele, órbita de cuja leitura – que chamaríamos de leitura radial – podemos inferi-lo. (SARDUY, 1979, p. 62)

Essa definição de proliferação pode ser verificada no tratamento dos títulos. Não há, no romance, nenhuma descrição dos corpos das personagens do romance, mas os títulos, que remetem a partes do corpo humano, constroem o quebra-cabeça de ossos ou, metaforicamente, a montagem da vida do narrador ou a história que Heleno seleciona sobre si. O leitor não tem acesso à informação da morte de Heleno até o fim da história, mas o trabalho do narrador-operador cria metonimicamente as partes que compõem a história com esses significantes que orbitam a narrativa. A relação de significação do título do capítulo com os fatos narrados só pode ser inferida com uma reflexão pormenorizada quando o leitor pode criar várias inferências sobre a montagem da obra.

A partir da tabela, em que enumeramos todos os títulos dos capítulos, verifica-se, na “Parte Um”, a recorrência de elementos constitutivos do corpo humano, cuja significação remete diretamente às suas partes: os ligamentos são estruturas que unem os ossos; os músculos são estruturas responsáveis pelos movimentos; as costelas são os ossos do tórax que protegem os órgãos vitais; as mãos e os pés são as extremidades dos membros; as juntas são os locais de junção de ossos; as coxas são as partes mais superiores dos membros inferiores, possuindo o maior osso do corpo humano, o fêmur; as articulações são as partes que formam os movimentos do corpo humano; os quadris são as estruturas que sustentam o corpo e o ligam aos membros inferiores; os troncos são as partes centrais do corpo humano; os peitos são os músculos do tórax; os colos dizem respeito à parte do peito; e as pernas são os membros inferiores. Por treze capítulos, portanto, temos estruturas relacionadas diretamente com o corpo humano.

Em alguns capítulos da “Parte Um”, a significação dos títulos começa a metamorfosear-se, tendo sentidos adjacentes. Isso é recorrente em “Parte Outro”, quando apenas dois capítulos relacionam-se de forma estreita com partes do corpo: as cabeças, enquanto as partes superiores dos corpos e onde fica alocado o sistema nervoso central; e as colunas, estruturas responsáveis pela postura e locomoção do corpo humano, além de suportar todo o seu peso.

Vejamos, então, aqueles que significam além de partes do corpo, objetos da “Parte Um”: os sustentáculos dizem respeito tanto ao sistema locomotor quanto a uma significação geral de base, eixo; as bases têm a mesma significação de sustentáculo; as asas são metáforas para os braços, mas dizem respeito aos membros dos animais que voam e, no corpo humano, são ossos minúsculos do crânio; os anéis são mais conhecidos como objetos, mas, no corpo humano, são localizados na pélvis; as lâminas são tanto instrumentos de corte quanto podem representar lâminas de tecido, rede de fibras e placas ósseas; as fissuras são rachaduras e feridas que ocorrem no ânus e em outras mucosas no corpo humano; os trapézios representam tanto figuras geométricas, aparelho de ginástica e de circo quanto músculos do tronco e do pescoço; os hiatos significam lacunas e, no corpo humano, representam as aberturas ou orifícios do interior do corpo; as cavidades representam, em geral, partes vazias, cavadas e, no corpo humano, analogamente, representam espaços vazios que separam os órgãos e os sustentam.

É interessante perceber que, ao marcar a morte de Heleno, na passagem de “Parte Um” para “Parte Outro”, os títulos dos capítulos recebem ainda mais a significação de objetos do que de partes do corpo humano. As naves, primeiro capítulo de “Parte Outro”, têm como seu sentido mais comum os veículos de viagens interplanetárias, naves espaciais, navios; mas podem, metaforicamente, representar o próprio corpo humano como uma máquina que se locomove. As hélices representam objetos que têm um centro e pás circulares que podem ser utilizadas em aeronaves, motores, dentre outros, e, no corpo humano, pode ser tanto uma parte mínima da orelha externa, como também as espirais de DNA que compõem os núcleos das células. O sacro, no corpo humano, é um osso triangular no final da coluna vertebral; e o vocábulo pode representar um adjetivo para sagrado. As varas podem ser tanto objetos retirados dos galhos de árvores, como também, metaforicamente e popularmente, representarem o pênis. Os arcos são partes de uma circunferência, arma para disparar setas, partes de instrumentos musicais, dentre outros; e, no corpo humano, refere-se a arco ósseo, da base da coluna, e também a qualquer estrutura em curva, como o arco da aorta. As raízes dizem respeito às partes do corpo humano que implantam um tecido ou órgão (raiz de cabelo, raiz de dente etc.), mas tem várias outras significações: raiz de planta, raiz em operações matemáticas, segmento nuclear das palavras na linguística, dentre outros. As órbitas, no corpo humano, são as cavidades onde estão inseridos os olhos, mas também representam os caminhos pelos quais os planetas giram em torno do Sol. As saliências representam ângulo e curva para fora, de modo a significarem o mesmo quando no corpo humano, nos ossos que sobressaem na face. As plantas são tanto as plantas do pé, quanto também representam os seres vivos do reino vegetal. Já as carcaças, mais ligadas aos animais em decomposição, têm relação direta com a estrutura básica do corpo humano ou ele todo em decomposição. Não ao acaso este é o nome do último capítulo, no qual Heleno encerra a história com seu corpo e o de Cícero de volta às cidades de Sertânia e Poço do Boi, em Pernambuco.

As relações que podem ser criadas entre os títulos e as histórias de cada capítulo são diversas. Devido a essa amplitude de significações, a artificialidade da narrativa se intensifica, uma vez que esses títulos são os próprios ossos dos corpos e sugerem a montagem de um quebra-cabeça, que é a própria narrativa, articulada e estruturada em partes que formam um todo ou, pelo menos, partes que podem se encaixar de alguma

maneira. Ainda abordando os títulos relacionados às partes do corpo humano, como estamos lidando com homoerotismo, representado nas relações entre as personagens do romance, e das inúmeras possibilidades de significação das palavras, damos destaque a três delas que representam tanto questões ligadas à sexualidade quanto a estruturas corporais.

Em primeiro lugar, trataremos sobre a significação do capítulo “Os anéis”. Ao considerarmos o anel enquanto objeto, remetemos diretamente à forma conhecida de uma joia bastante utilizada para simbolizar o compromisso entre casais. As alianças são utilizadas em diversas formas de compromisso, desde namoro até noivado e casamento. Além disso, há diversos contextos sociais, tais como relações familiares, compromissos religiosos, e formaturas acadêmicas, em que esse símbolo é utilizado para representar um elo entre um sujeito e suas escolhas. Já, metaforicamente, os anéis remetem ao ânus e à sua nomenclatura popular, cu.

A partir dessas considerações, uma primeira relação entre esse símbolo que representa um objeto de valor simbólico e o capítulo da narrativa pode ser feita. No capítulo em questão, há uma construção da cena de Cícero e Heleno, mais especificamente a que o *boy* pede dinheiro emprestado ao narrador-personagem. Entretanto, Heleno retoma suas memórias desde a primeira troca de dinheiro por sexo com outros michês e, logo após, revela uma ponderação a respeito de Cícero, com quem também mantinha essa relação comercial. Identificamos que, apesar de Heleno demonstrar certa afetividade e narrar que não poderia parecer só sexo, sem nenhuma barganha de sentimento, não deixava de estabelecer entre eles uma relação comercial dessa troca de anéis. Enquanto Heleno dispunha de seu dinheiro em permuta de outro anel, o cu, que pode ser o de Cícero ou a satisfação do seu próprio em um ato sexual. Portanto, a metáfora do anel ainda que represente, por um lado, o compromisso e a joia, por outro, representa esse intercâmbio comercial das relações sexuais entre dois homens, ou a mediação que se dá pelo cu de um deles.

Essa metáfora de um objeto circular para se referir ao cu é comum também, por exemplo, em Georges Bataille em seu texto de estreia na ficção, *História do olho*, de 1928, na qual os objetos redondos na narrativa (ovo, olho, sol, testículos) estão concatenados ao cu, ao gozo e à relação sexual constante entre as personagens. Nessa

obra, não há interdição entre as personagens ou limites para o prazer, envolvendo urina, gozo, sexo, dor e morte.

Paul Beatriz Preciado, em *Manifesto contrasexual: práticas subversivas de identidade sexual*, de 2002, apresenta o cu como o órgão representante, porém transitório, da revolução contrasexual:

O ânus apresenta três características fundamentais que o transformam no centro transitório de um trabalho de desconstrução contrasexual. Um: o ânus é o centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual, onde os papéis e os registros aparecem como universalmente reversíveis (quem não tem um ânus?). Dois: o ânus é uma zona primordial de passividade, um centro produtor de excitação e de prazer que não figura na lista de pontos descritos como orgásticos. Três: o ânus constitui um espaço de trabalho tecnológico; é uma fábrica de reelaboração do corpo contrasexual pós-humano. O trabalho do ânus não é destinado à reprodução e nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda. (PRECIADO, 2015, p. 32)

Assim, a metáfora dos anéis corrobora essa proposta e reflexão do filósofo espanhol para o cu como um órgão sexual não reconhecido, pois a sociedade define uma “arquitetura dos corpos” estabelecendo os centros erógenos do corpo de modo a excluir o cu. Em *Nossos Ossos*, essa relação de michês com Heleno é o que Preciado considera como uma “impostura orgânica” (PRECIADO, 2015, p 31), ou seja, uma contrassexualidade focada nos “anéis” e questionadora da tecnologia sexual heterocentrada.

Além desta, uma segunda relação pode ser feita a partir do capítulo “As cavidades”. Inicialmente, essa expressão representa certos espaços vazios. Entretanto, no corpo humano, é possível se referir às cavidades penianas que se enchem de sangue e são responsáveis pela ereção masculina, apesar de o cu ser uma cavidade também. A respeito das cavidades penianas e sua função, destaca-se que o falo ereto representa a força e a virilidade justamente por ser o pênis ereto o responsável pela penetração e a fecundidade masculina. Segundo Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina*, de 1998, essa ereção fálica é o que representa a vida, a reprodução e o caráter masculino enquanto biologia:

Ao associar a ereção fállica à dinâmica vital do enchimento, que é imanente a todo o processo de reprodução natural (germinação, gestação, etc.), a *construção* social dos órgãos sexuais *registra* e *ratifica* simbolicamente certas propriedades naturais indiscutíveis; ela contribui, assim – juntamente com outros mecanismos, dos quais o mais importante é, sem dúvida, como vimos, a inserção de cada relação (cheio/vazio, por exemplo) em um sistema de relações homólogas e interconectadas –, para converter a arbitrariedade do *nomos* social em necessidade da natureza (*physis*). (BOURDIEU, 2017, p. 27, grifos do autor)

Na narrativa, o capítulo que traz esse nome também retrata um último encontro de Heleno com o michê pouco antes de seu suicídio, o que pode relacionar-se com essa natureza do homem que provê a vida, responsável pelo preenchimento do que é oposto à sua constituição biológica de provedor, conforme nos aponta o excerto de Bourdieu. Esse michê era o mensageiro do bar para quem o narrador dá uma última quantia de dinheiro, justamente por se compadecer pela vida do garoto, com quem também já havia feito programas:

Amoleci, eu disse para ele, eu não estou bom do juízo, uma dor qualquer, um cansaço, bebi só um gole de conhaque, agradei, sincero, as noites, poucas, que passamos juntos, não seria justo que eu continuasse nessa vida de putaria, sem propósito, todo garoto saudável é para mim uma tentação, como se eu houvesse congelado o meu sentimento, jovem, naquele tempo em que acreditei no amor de Carlos, em sua devoção para todo o sempre, tome, guarde, dei a ele um envelope, o frangote merecia, sim, estou indo de volta para o Nordeste, a minha terra [...] (FREIRE, 2013, p. 75)

Ainda que “as cavidades” representem esses espaços corporais responsáveis pela ereção peniana, há uma quebra nessa representação. Quando Heleno usa o termo “amoleci”, constrói a imagem de um pênis sem ereção ou em estado de impotência. Logo, há uma relação direta do título do capítulo com o falo afrouxado, não condizente com sua função biológica. Heleno encontra-se impotente, encaminhando-se para o seu suicídio, ainda que o leitor não saiba.

O narrador parte da cena com o garoto, conforme trecho anterior, e depois reflete sobre sua relação com garotos saudáveis afirmando que “[...] todo garoto saudável é para mim uma tentação, como se eu houvesse congelado meu sentimento” (FREIRE, 2013, p. 75). Assim, desse sentimento de impotência de Heleno frente a esses garotos saudáveis, surge o erotismo do cu como uma força motriz de sua vida e suas paixões por

esses garotos que, por serem saudáveis, representam uma continuidade daquilo que ele já julga estar perecendo por não se considerar saudável.

Logo após, Heleno dá indícios sobre o suicídio, afirmando ir ao quarto do hotel e ter dificuldades para dormir, informando a seu leitor: “[...] depois de muito lutar, fechei os olhos e aguardei, sobressaltado, o outro dia chegar” (FREIRE, 2013, p. 75). A partir disso, podemos perceber, quando é revelado que Heleno cometeu suicídio, ser esse o exato momento de sua morte. Então, do erotismo do cu, o narrador parte para outra cavidade: a da cova.

Por fim, uma terceira relação que estabelecemos com os aparelhos sexuais é a do capítulo “As varas”. A vara, pejorativamente, indica o próprio pênis, ou pode ser entendida como uma analogia com a palavra “pau” para indicar o genital. De maneira oposta a “As cavidades” que na narrativa apresenta uma impotência, “As varas” representam uma ação, ou o pênis em riste. No capítulo intitulado pela expressão, Heleno narra o momento em que entregaria o dinheiro a Estrela; entretanto, em contato com Vitor, o então namorado dela, suborna esse michê, com quem já havia também feito programa. Porém, Heleno não confia no garoto, recebe o beijo solicitado, mas o violenta:

Ora, só entrego se você me beijar, foi o que eu falei, de improviso, o michê abriu um mole sorriso e, convencido, se aproximou, afundei meus olhos nos seus, peguei pelo seu queixo, enfiei a minha língua, corrida e débil, para dentro de seus dentes, me imaginei um bicho, uma cobra tomando conta de sua cara, quadrada, joguei, com toda força, o seu corpo entre as taças, entre os gatos de porcelana, os cinzeiros, os retratos emoldurados, tudo virou por cima dele, o corte que eu dei em seus lábios, não era, definitivamente, um boy confiável, ladrão escroto, vai tomar no seu cu, e desci, nervoso, as pequenas escadas [...] (FREIRE, 2013, p. 97)

Nesse trecho, então, podemos identificar a “luta de varas” ou a guerra pelo poder buscado por cada personagem envolvido: Heleno quer enrijecer seu pau e mostrar para o garoto que ele tem mais poder, enquanto o michê julga usar a sua vara para atrair Heleno e, segundo o narrador, seduzi-lo. Há, no trecho acima, entretanto, uma ideia de moleza. O próprio referente “mole” aparece ao falar da risada. A textura também da cobra, o animal da metáfora que Heleno cria sobre si, é mole, ainda que peçonhenta. Ao acionar a metáfora da cobra, percebemos, também, a violência da ação, ressaltando o imaginário sobre esse animal: venenoso. *Cobra* também é sinônimo para *vara*, o que

indicaria também o tamanho do pau dos contendores, expressão máxima da virilidade masculina, sendo então uma disputa sobre quem tem a vara maior.

Além disso, Heleno dá destaque à sua virilidade, que pode ser identificada pelos verbos “afundei”, “enfiei” e “joguei”. Isso dá a entender que Heleno assume-se em posição ativa, ou seja, disputando com o michê quem tem a maior vara e na briga para ganhar essa “luta de espadas”. Entretanto, é preciso considerar que Estrela, por ser identificada como travesti, talvez não tenha realizado a redesignação sexual, o que a coloca em disputa, e por ser a única que tem a informação da família de Cícero, seja dela a vara que vence essa batalha.

Essa cena narrada por Heleno recebe o título que representa justamente o falo ou a masculinidade. E, segundo Pierre Bourdieu, essa busca de poder também é um exercício de virilidade do homem:

A *virilidade*, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), é, acima de tudo, uma *carga*. [...] Tudo concorre, assim, para fazer do ideal impossível de virilidade o princípio de uma enorme vulnerabilidade. É esta que leva, paradoxalmente, ao investimento, obrigatório por vezes, em todos os jogos de violência masculinos, tais como em nossas sociedades os esportes, e mais especificamente os que são mais adequados a produzir os signos visíveis da masculinidade [...] (BOURDIEU, 2017, p. 76-77, grifos do autor)

Heleno propõe esses jogos e cria esse símbolo de virilidade em ações como a retratada em “As varas”. Sua virilidade e seu jogo de poder denotam essa visão que ele cria sobre si de mantenedor e macho alfa perante a impotência dessas várias outras pessoas com quem se relaciona.

Contudo, essas relações em comum nos capítulos intitulados por expressões ligadas aos órgãos sexuais masculinos nas relações homoeróticas, cu e pau, podem ser representadas pela expressão criada por Zygmunt Bauman, os relacionamentos de bolso. Tal apontamento é encontrado na obra *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, de 2003:

[...] é possível buscar “relacionamentos de bolso”, do tipo de que se “pode dispor quando necessário” e depois tornar a guardar. Ou que os relacionamentos são como a vitamina C: em altas doses, provocam náuseas e podem prejudicar a saúde. Tal como no caso desse remédio, é preciso diluir as relações para que se possa consumi-las. [...] Ou ainda que as relações, da mesma forma que os automóveis, devem

passar por revisões regulares para termos certeza de que continuarão funcionando bem. (BAUMAN, 2004, p. 10)

Todas as relações nos capítulos intitulados com nomes relacionados aos órgãos sexuais estão nesse lugar de liquidez e fluidez identificado por Bauman. Isto porque os garotos de programa são descritos à disposição do narrador-personagem, de maneira que, por possuir dinheiro e poder sobre esses garotos, negocia com eles em troca de seus corpos enquanto lhe convém. Da mesma maneira, esses garotos também se aproveitam do ar professoral de Heleno e os benefícios financeiros e morais que ele pode proporcionar.

Outro exemplo dessa significação proliferante de significados é o capítulo “As lâminas”, que narra o assassinato de Cícero, morto a facadas. De imediato, há uma relação direta com o objeto perfurante que matou o *boy* e o título do capítulo. Remetemos o leitor ao excerto já citado na página 57 deste trabalho, no qual podemos perceber o destaque dado aos objetos perfurantes, os punhais, bem como o verbo “enfiar” que remete ao ato perfurante e que poderia ser substituído por “esconder”, por exemplo. Outro verbo utilizado em um momento que não está relacionado diretamente às facadas dadas em Cícero, possui uma semântica que se relaciona à ação de perfurar, a saber: “Os caras chegaram em uma lambreta vermelha, provocaram o boy, *estiletaram* algum palavrão [...]” (FREIRE, 2013, p. 55). *Estiletar* representa esse ato da facada, entretanto, foi usado em outro sentido que ressalta a violência cortante das palavras proferidas contra Cícero, encaminhando ao mesmo tempo para a produção de mais uma ficcionalização, um exercício de linguagem ao qual a narrativa se entrega constantemente.

Entretanto, mais do que apenas levantar esses elos, consideramos esse mecanismo justamente como o que queremos caracterizar como excessivo na significação das palavras. Há um trabalho com as afinidades que o narrador-operador realizou ao nomear as partes do livro, próprios do exercício com a semântica das palavras. E esse trabalho pode ser entendido como um ornamento acessório e plástico na montagem. Esse trabalho ornamental é, segundo Severo Sarduy, a proliferação:

A proliferação, trajeto previsto, órbita de similitudes abreviadas, exige, para fazer decifrável o que oblitera, para roçar com sua perífrase o significante excluído, expulso, e desenhar a ausência que assinala, essa transferência, esse trajeto em redor do que falta e cuja

falta o constitui: leitura radial que conota, como nenhuma outra, uma presença, aquela que na sua elipse assinala a marca do significante ausente, esse que a leitura, sem nomeá-lo, em cada uma de suas voltas faz referência, o expulso, o que ostenta as pegadas do exílio. (SARDUY, 1979, p. 65)

Esse trabalho, então, é perceptível a partir das análises que apresentamos. Aparentemente, os capítulos, por estarem relacionados a uma obra que remete a corpos mortos, representam ossos e partes do corpo humano. Entretanto, as escolhas realizadas remetem aos significados expulsos e relacionados à sexualidade homoerótica. Há um erotismo não só no significado sexual, mas a partir de Georges Bataille, em *O erotismo*, no sentido de “[...] seres descontínuos que os homens são se esforçam por perseverar na descontinuidade. Mas a morte, ao menos a contemplação da morte, devolve-os à experiência da continuidade.” (BATAILLE, 2014, p. 107). Assim, o mecanismo de proliferação em *Nossos Ossos*, além de destacar os significados diversos obliterados nos títulos dos capítulos, representa o erotismo, ou o desejo humano de continuidade, apesar da ciência sobre a sua descontinuidade.

Deste modo, verificamos na construção dos títulos dos capítulos, que não há menção aos corpos mortos, mas criam-se metonímias proliferantes que podem passar despercebidas imediatamente pelo leitor, pois, na leitura da obra, este ainda é convidado a lidar com a montagem da história. Essa identificação da proliferação constitui um jogo, no qual há um trabalho com o nível conotativo da linguagem e com a significação diversa das palavras.

Ressaltamos essa questão, pois, apesar de realizarmos as aproximações remetendo ao Barroco, essas referências não se encerram apenas nesta leitura, uma vez que o ato criativo de Marcelino Freire e o trabalho literário com a palavra transcendem apenas a significação, como apontamos no Capítulo 1, com suas intertextualidades e demais nuances de construção do romance. Então, assim como nas estéticas do barroco e do neobarroco ressaltam o artificialismo e a arte pela arte, sopesamos tal fator na estética de *Nossos Ossos*, ultrapassando as referências iniciais e as formulações fadadas ao duplo exercício barroco, cultismo e conceptismo, reforçando os posicionamentos dos teóricos que utilizamos para a análise, valorizando ainda mais o trabalho da construção ficcional enquanto arte.

2.3 O jogo de ideias: o *mise en abyme* e a montagem do romance em camadas

Em *Nossos Ossos*, conforme até então delineamos, além do expressivo jogo na significação das palavras, também ressalta-se um esquema de montagem do texto, que entendemos como outro resultado da astúcia do narrador-operador, constituindo a narrativa em abismo, ou *mise en abyme*. O leitor, ao ser colocado direto no meio da narrativa, como apontamos anteriormente, fica tentando montar a narrativa, ou o esqueleto a partir dos ossos, na medida em que Heleno de Gusmão vai apresentando, de forma caótica e desordenada, sua subjetividade e sua verbosidade. São os espaços apreendidos entre tantas camadas que colocaremos em questão de agora em diante.

Uma das características que ressalta na montagem é a concisão: os capítulos são curtos e as histórias têm um desenrolar rápido. Há que se destacar, então, como os narradores comportam-se na montagem dessa obra. O narrador-operador interage com a obra no sentido de fragmentá-la, ou seja, não apresentando os fatos de forma completa, de modo que várias situações ficam ocultas, deixando a cargo do leitor as diversas interpretações.

Enquanto organizador, além de criar os títulos, essa instância narrativa capitula a obra e seleciona a ordem de apresentação que o leitor, automaticamente, vai seguir na sequência linear de leitura, uma vez que, culturalmente, entendemos um livro para ser lido do seu início para o final. Já a voz enunciativa, o narrador Heleno de Gusmão, tenta convencer o leitor e se excede ao falar, encenando sua subjetividade a partir de um ideal que constrói sobre si mesmo. O trabalho retórico utilizado por esse narrador, que se coloca enquanto dramaturgo, é aquele com o qual o leitor toma contato primeiramente e, conforme apontamos anteriormente, todo esse trabalho linguístico é resultado das operações que essas instâncias vão articulando para o leitor.

Constatamos, então, a partir dessa percepção do trabalho linguístico de Heleno, uma estrutura montada pelo narrador-operador que repete a temática da morte – novamente podendo voltar à questão da proliferação, no sentido de um significante não retomado o tempo todo, mas que orbita toda a narrativa. Heleno de Gusmão expõe as agruras de sua vida (infância, mudança para São Paulo e morte) e transporta os corpos – cenográficos e mortos – para ter um destino final e familiar para suas matérias. Ainda

assim, sobrenaturalmente, considerando um ideal de realidade, a voz se mantém viva e gasta energia trabalhando esse texto que joga com o leitor. Esse jogo é a sua função primordial, pois Heleno foca no convencimento do leitor de que sua história, apesar de narrada apenas por ele, é o mais fiel retrato dos fatos acontecidos.

Esse narrador trabalhando sua voz marcadamente em primeira pessoa de forma hegemônica expõe a sua subjetividade com a intenção de tornar a história atraente. Narrativas de um assassinato, de pessoas errantes que saem do Nordeste em busca de uma vida ilusória em São Paulo e de sujeitos homoeróticos que tentam se afirmar socialmente não são novidades na literatura, muito menos na realidade vivida nas grandes cidades. Por isso, o trabalho desses narradores é desafiador. Heleno, ao expor sua subjetividade, é fulcral, pois coloca o leitor próximo ao seu ponto de vista. Entretanto, essa subjetividade, não deixa de servir a um propósito:

Talvez sejam as características mais significativas do elemento barroco na literatura atual a dúvida com relação à subjetividade sustentada pelo discurso e a maneira pela qual a reflexividade narrativa atinge e problematiza a integridade desse sujeito. [...] A subjetividade que aparece no ímpeto expressivo do texto barroco, na sua sensualidade desmesurada e na inclinação pelo irracional não reflete necessariamente uma espontaneidade exuberante, mas sim a manipulação consciente do natural. (SCHÖLLHAMMER, 2007, p. 77)

A partir desse excerto, compreende-se que não é uma peculiaridade de *Nossos Ossos* este trabalho com a subjetividade que aparece em um ímpeto expressivo, mas que não se sustenta. Isto pelo fato de a voz de Heleno, ao final, revelar que toda a construção tenha sido proposital e estratégica. O limite da irrealidade parte, de início, de que não é possível um morto narrar, muito menos fazer um livro a não ser no universo ficcional. É esse, então, mais um motivo da relevância das articulações do narrador-operador, em que o discurso e a narrativa desmontam a própria integridade do sujeito que narra.

O ato de Heleno de Gusmão circular tanto em torno de si mesmo e de sua morte dá o efeito erótico no sentido de querer ser contínuo, imortal, ou ainda a partir de Sarduy: “[...] a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial do seu objeto.” (SARDUY, 1979, p. 77). Assim, entendemos que Heleno de Gusmão e a narrativa à qual o leitor tem acesso, tal como nos alerta Sarduy, também se satisfazem pela ideia de suplemento, diretamente ligada ao conceito de *escrita* forjado por Jacques Derrida, em *Gramatologia*, de 1967, em que deixa de considerar a escrita

como complementar à fala, mas suplemento, algo supérfluo que a excede. A obra e a própria vida de Heleno são composições de uma escrita que se supre em si mesma, estando em órbita da morte, da qual a própria economia da narrativa se vale. Ainda que trate de uma história incompleta, ela excede os limites do livro, propiciando novas interpretações ao ter contato com o leitor.

Trata-se, portanto, de uma ficcionalidade excessiva em que o narrador, na tentativa de justificar seus atos, narra demais, cria demais. Disso deriva o efeito erótico: o narrador-personagem e o narrador-operador sabem que Heleno é descontínuo e ficcional, mas, ainda assim, em sua escrita, propõem para o leitor uma ideia de que há uma continuidade. A morte não o vence, pois em ossos, e ainda que ele escolha dar cabo à própria vida, Heleno de Gusmão consegue ter a experiência erótica de superação da morte e continuidade de si, eternizada em uma voz viva e consciente de seus atos, a ponto de montar a própria vida em espetáculo para deleite do leitor.

Assim, essa montagem proposta por Heleno de Gusmão, pode ser entendida como a multiplicação de si mesmo ao tratar de inúmeras questões de forma subjetiva e sujeito ao artifício da construção feita em *mise en abyme*. Da mesma maneira que o próprio Gide reconhece a confluência entre o jogo de espelhos e o *mise en abyme* na estrutura, Severo Sarduy apresenta o espelhamento como um efeito de repetição do intento da narrativa: “não é uma simples manifestação arbitrária e gratuita, uma sempre-razão que expressa a si mesma, mas, ao contrário, um reflexo redutor do que a envolve e transcende” (SARDUY, 1979. p. 78). A narrativa dá o efeito de que toda a montagem da história encerra-se em si mesma, ainda que fiquem alguns fatos não textualizados, propondo ao leitor interpretações diversas sem o intermédio de outra voz ou qualquer informação que possa surgir para além do texto.

Sarduy, trata da montagem do texto como “gramas sintagmáticos”, afirmando que:

O discurso como encadeamento sintagmático implica a condensação de sequências que a leitura opera, deciframentos parciais e progressivos que avançam por contiguidade e nos remetem retrospectivamente à sua totalidade enquanto sentido enclausurado. Esse núcleo de significação entre aspas, que é o sentido da totalidade, apresenta-se na obra barroca como a especificação de um espaço maior, aglutinação de uma matéria nebulosa e infinita que a sustenta enquanto categoria e cuja gramática a obra *aficha* como procedimento de garantia, como emblema de pertinência a uma classe constituída e “maior”.

A prática reduzida dessa tautologia é a que consiste em assinalar a obra na obra, repetindo seu título, copiando-a em escala reduzida, descobrindo-a, empregando qualquer dos procedimentos de mise en abîme (*sic*). [...] A obra na obra, o espelhamento, a mise en abîme (*sic*) ou a “boneca russa” se converteram em nossos dias numa tosca astúcia, num jogo formal que indica apenas uma moda, nada conservando de sua significação inicial. (SARDUY, 1979, p. 74-75, grifo do autor)

O trecho acima reflete o pensamento do crítico a respeito da montagem em *mise en abyme* e sua relação com o neobarroco. Um primeiro fato que chama atenção é a imagem da boneca russa, ou matriosca, que facilita a compreensão das narrativas em abismo, as quais, de certa forma, estão encaixilhadas umas nas outras. Em *Nossos Ossos*, esse encaixe se dá em todas as direções, já que o narrador é o mesmo e isso faz com que as histórias tenham em comum a sua própria vida. Além disso, é importante ressaltar a adjetivação sobre o trabalho do *mise en abyme* na contemporaneidade, enquanto “tosca astúcia”.

Ainda que tenhamos dado destaque para essa montagem, não é ponto polêmico que ela seja um trabalho recorrente na literatura e que não traz nenhum ineditismo ou renovação com relação aos demais textos da literatura dita pós-moderna. A artificialidade da montagem da narração deixa evidente o trabalho do narrador-operador e, por isso, coaduna-se aos propósitos de que tratam os autores que falam sobre os traços de barroco na literatura contemporânea. Duas consequências, portanto, observa-se nessa montagem: o suspense voltado ao desfecho da narrativa, ainda que o narrador-personagem dê dicas de que esteja morto; e o excesso de deformação, pois Heleno de Gusmão “falha” para manter a estrutura, permitindo a criação de silogismos.

Tratamos, então, das camadas que identificamos na narrativa de *Nossos Ossos*. Para melhor compreender esse funcionamento, dividimos os capítulos em quatro camadas, sendo uma delas considerada a camada principal (1) e as demais, camadas que a orbitam (2, 3 e 4). A camada 1 é formada pela narrativa em que Heleno descobre a morte de Cícero, o *boy*, consegue o contato da família, suborna as pessoas necessárias e, finalmente, conclui o traslado do corpo dele, e de seu próprio, após suicidar-se. A camada 2 é composta pelos capítulos em que ele revela sua formação forçada – ou ao acaso, segundo ele mesmo – como dramaturgo, sendo o principal motivo o abandono do namorado Carlos quando o narrador se muda para São Paulo. A camada 3 é baseada em suas memórias de infância, em Pernambuco, com seus pais e irmãos. A camada 4 diz

respeito às narrativas de envolvimento de Heleno com os michês, com Cícero e a tentativa de justificar seu relacionamento comercial com esses garotos devido ao fato da decepção amorosa com Carlos. Se representada em forma de diagrama, a narrativa poderia ser disposta da seguinte maneira:

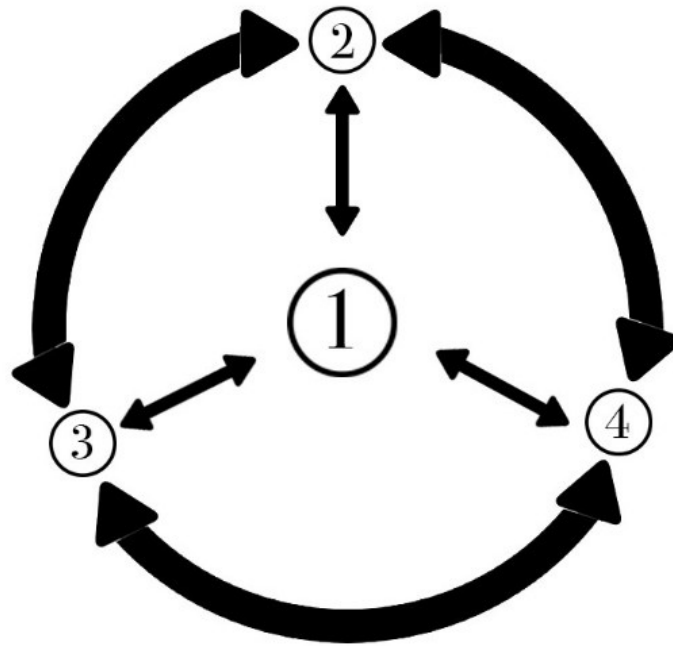


Figura 1: Diagrama das camadas de Nossos Ossos

Podemos imaginar tal diagrama como o sistema solar. De modo que as órbitas são circulares e vão girando em torno dessa camada 1. As órbitas são as trajetórias, elípticas, dos corpos celestes sob a influência de outro, logo, pensar essas camadas como órbitas reforça essa visão de que se trata de um conjunto de forças estabelecidas entre elas. Pensando o corpo humano e o aspecto circular do diagrama, podemos estabelecer novamente a analogia ao cu, em que a camada central seria a cavidade e as demais o seu exterior. De forma a tratar da temática dos ossos, ainda analogicamente ao próprio corpo humano, essa camada principal seria como uma coluna vertebral e as demais os outros ossos que se articulam a ela para formar o esqueleto. Vejamos a divisão dos capítulos a partir das mesmas camadas propostas acima:

PARTE UM			
1	2	3	4
Os ligamentos	As costelas	Os pés	As coxas
Os músculos	As articulações		As bases
As mãos	Os sustentáculos		Os anéis
As juntas	Os troncos		
Os quadris	As fissuras		
As asas	Os trapézios		
As lâminas	Os colos		
Os peitos			
Os hiatos			
As cavidades			
As pernas			
PARTE OUTRO			
1	2	3	4
As naves	Os troncos	As hélices	Os sacros
As varas	Os sacros	As raízes	As varas
Os arcos	As raízes		
As colunas	As órbitas		
As saliências	As colunas		
As plantas	As cabeças		
As cabeças			
As carcaças			

Tabela 2: Capítulos de Nossos Ossos divididos em camadas

Por mais que tenhamos feito definições minuciosas dos significados dos títulos dos capítulos, como aqui tratamos das camadas, uma observação deve ser feita: há, de forma generalizada, uma certa proximidade dos títulos por camada. Isso é perceptível quando na camada 3, por exemplo, a semântica gira em torno da raiz e da sustentação e o narrador trata de suas memórias de infância ou de sua formação profissional, estando as partes geralmente relacionadas ao tronco, ou seja, à maior porção do corpo humano. Ou na camada 4, quando se utiliza os referentes “varas” e “anéis” para falar sobre o relacionamento do narrador com os garotos de programa, conforme identificamos na semântica dessas expressões e articulamos no tópico anterior.

Conforme apontamos, alguns títulos podem representar variedades semânticas. “Os anéis” e “As varas” significando, como já exposto, respectivamente, o cu e o pau. E a camada 4 está, portanto, formada por títulos que constroem outras partes do corpo masculino, as quais se relacionam com uma construção de um corpo másculo ou desejado.

O título “As coxas”, por exemplo, remete às partes do corpo masculino que denotam virilidade. Pierre Bourdieu, ao falar sobre a construção dos corpos masculinos e femininos indica um mito em que o homem encontra uma mulher na fonte e, ao observar suas coxas como diferentes da sua, ficou paralisado e sentiu desejo de possuí-la (BOURDIEU, 2017, p. 34). As coxas são as partes do corpo humano mais próximas dos órgãos genitais, logo, estando expostas, representam uma sensualidade ou proximidade do desejo de contato. As coxas masculinas anunciam a proximidade com o saco e o pau, então, anunciam a aparição do que representa o poder do falo. Além disso, são responsáveis também pela propulsão do corpo na penetração durante o ato sexual.

“Os sacros”, devido ao som, remete a “saco” que também constitui o genital masculino. Esses capítulos, portanto, relacionam-se com a construção desses corpos, objetos de desejo, do narrador Heleno: o corpo dos michês com virilidade, porém, pagos, identificados principalmente pela semântica dos anéis que dão esse sentido de que há um objeto de desejo, só que recompensado por um preço. Esse tipo de trabalho também está previsto no texto de Severo Sarduy como “gramas sêmicos”:

A escritura barroca – antípoda da expressão falada, de toda poética do direito, ou como se diz entre nós, de toda poesia da antipoesia – teria como um de seus suportes a função de camuflagem, a omissão, ou melhor, a utilização de núcleos de significação tácitos, “indesejáveis” mas necessários, para os quais convergem as setas dos indicadores. (SARDUY, 1979, p. 74)

Na estruturação das camadas, o trabalho é planejado e as ligações encontradas podem ser diversas. Contudo, a divisão que fizemos demonstra o intuito da narrativa, ou a narrativa que chamamos de principal, convergindo os pontos que indicamos para que o leitor vá permeando as camadas, ou as dobras. Destacamos em negrito, na tabela, ainda, os capítulos que são híbridos, ou seja, que fazem parte de mais de uma camada por tratarem de mais de um assunto. Entretanto, esse fato acontece somente na segunda parte do livro, ou seja, Heleno, ao se posicionar discursivamente em um tempo após a partida do rabeção, tende a demonstrar-se mais confuso e cada vez mais misturando as histórias, rompendo as barreiras das camadas que o narrador-operador propôs mais marcadamente na “Parte Um”. Assim, ao narrar em excesso, falha no projeto de montagem do narrador-operador, pois ressalta para o leitor o seu envaidecer na criação do texto.

Consideramos que Heleno acaba narrando em excesso, pois a estrutura em *mise en abyme* foi proposta para manter o desfecho de que ele é um autor póstumo. O leitor é levado a querer saber se Heleno cumpre ou não o propósito de dar ao corpo de Cícero um destino justo, embora, por vezes, ele dê indícios de estar morto. No décimo terceiro capítulo, “Os troncos”, no qual ele narra que irá “[...] localizar os pais de Cícero, resolver a transferência do corpo e dormir, dormir, dormir, nunca mais sofrer e, este será meu último movimento em prol de outra alma, chega de castigo, Heleno, Heleno.” (FREIRE, 2013, p. 52). “Os troncos” remetem à metáfora da árvore genealógica. Assim como Cícero fora levado de volta ao tronco familiar, sua terra, como destino final, Heleno também retorna ao seu lar depois de morto, tornando-se pó ou adubo para a terra que um dia ofertou os ossos de bichos para que ele se tornasse dramaturgo. Logo, essa ideia do tronco remete ao ato de voltar às raízes, às origens.

Também, em “As cavidades”, Heleno dá indícios de que iria cometer suicídio, ou estar morto. Conforme analisamos anteriormente, a significação do título remete às covas ou buracos em que serão enterrados os corpos, quando, ao conversar com seu último michê, afirma que não mais voltará a São Paulo. Por mais que, nos trechos destacados da narrativa, não haja uma certeza da morte do narrador, há excessos de indícios a partir da dupla significação ou da reflexão das camadas entre si. Entendemos que Heleno, além de se construir como herói, falha para deixar sobressair a ficcionalidade do texto, ao mesmo tempo em que isso ressalta a encenação e seu ofício de dramaturgo perspicaz na montagem de cenas.

Além disso, é preciso pontuar a respeito da montagem das cenas, o capítulo em que a morte de Cícero é narrada, “As lâminas”. Heleno, durante a narrativa, apresenta a organização do traslado do corpo do *boy*, informação essa já obtida pelo leitor desde o início. Entretanto, no décimo quinto capítulo, resolve ficcionalizar a morte de Cícero. Nesse trabalho de encenação da morte é interessante ressaltar o jogo de ideias: há um jogo de câmeras que foca, ora mais próximo da violência praticada dos garotos contra Cícero, ora no ambiente de forma mais aberta. Utilizamos, aqui, o verbo “ficcionalizar” para reforçar essa ação, uma vez que Heleno não assistiu ao assassinato, apenas um michê conhecido de Cícero contou ao narrador sobre o fato. Ainda assim, Heleno descreve de forma minuciosa cada ação e cada golpe desferido contra o garoto.

O boy tentou fechar a boca, cobrindo com as mãos o poço do peito, esse coração sem dono, seguiu gingando e xingando, até cair, de vez, no meio da praça, e os dois elementos fugirem antes de os outros boys voltarem da fuga em massa e decidirem, com atraso, fazer barulho, desesperados, chamando atenção de quem para, a atenção de quem olha, de quem passa, corre, socorre, corre, socorre nosso companheiro aqui, coitado, o boy a esta hora já morto, para quem quisesse ver, de graça, a beleza de um corpo exposto. (FREIRE, 2013, p. 57)

Enquanto o suicídio de Heleno é narrado de forma melancólica, o assassinato de Cícero, a segunda cena da morte construída por ele mesmo, é encenado pelo excesso não só de ações, mas de representação violenta. Essa se dá tanto pela descrição das ações – o peito esguichando sangue, a boca aberta pelo grito de dor após as perfurações, a queda em um local público aos olhos de todos, o barulho que se deu pelos berros – tanto quanto por xingamentos que aparecem na cena – as ofensas que os assassinos proferem contra os garotos de programa, chamando-os de “viado”. Essa escolha narrativa evidencia a intenção do narrador-operador em levar Heleno ao mais alto grau de dramatização, uma vez que é a cena que revela ao leitor o ponto de início da intenção da narrativa: descrever o caminho desse corpo assassinado e ultrajado à sua terra.

Ainda há, também, o jogo de palavras no trecho citado. A palavra “socorre”, no imperativo, repetida com a palavra “correr” também no mesmo tempo verbal duas vezes seguidas, tem o mesmo som de “só corre”, o que dá a entender tanto o pedido de socorro quanto o apelo para correr e fugirem da possibilidade da violência como foi feito com Cícero. A repetição dessas palavras também tem efeito barroco na repetição das estruturas, reiterando as ações e os efeitos ornamentais propostos por Heleno na construção da cena. Além disso, há o excesso de gerúndio no trecho, indicando uma ação contínua. Então, por mais que a cena tenha acabado e sido ficcionalizada, o narrador-personagem opta por criá-la e por dar um efeito de vivacidade e presentificação da cena. No trecho, ainda, destacamos a ironia dos garotos de programa que cobram pelo uso dos seus corpos e Cícero, ao ser assassinado, ter o seu corpo exposto gratuitamente.

A repetição da morte, obsessivamente – os pais de Heleno são citados como mortos, o michê índio morre em decorrência da AIDS, Cícero morre e o próprio Heleno também –, não pode ser entendida como um fracasso no projeto literário, mas como mais uma chave de leitura a partir das considerações de Sarduy sobre o Barroco, conforme lemos no trecho a seguir:

A constatação do fracasso não implica a modificação do projeto, mas ao contrário, na repetição do suplemento; essa repetição obsessiva de uma coisa inútil (já que não tem acesso à identidade ideal da obra) é o que determina o barroco enquanto jogo, em oposição à determinação da obra clássica enquanto trabalho. [...] Quanto trabalho perdido!, quanto jogo e desperdício, quanto esforço sem funcionalidade. (SARDUY, 1979, p. 77-78)

Ao morrer, um sujeito deixa de existir e logo se torna apenas memória. Sua matéria vai se decompor e sua existência será apenas uma virtualidade. Ainda que o narrador jogue com a questão do verossímil de sua construção com a realidade humana, não há como negar que a relação dos elementos funciona para o entendimento de sua construção. Heleno, portanto, ao narrar, constrói o efeito de silogismo, quando duas premissas geram uma terceira proposição depreendida das duas anteriores, mas não expressas. Os espaços não textualizados pelo narrador permitem a criação de leituras possíveis e micronarrativas não expressas diretamente no texto.

Para explicar melhor uma possibilidade de silogismo, optamos pela reconstrução dos fatos resgatados do texto, ainda que possam parecer parafrásticos. Um fato na obra, que exemplifica as possibilidades de leituras e aprofundamento das micronarrativas, encontra-se a partir de informações retiradas de capítulos atribuídos nesta análise à camada 2, quando o narrador trata de Carlos, seu ex-namorado, e a aparição da polícia. No capítulo “Os troncos”, Heleno afirma:

Notei que a luz vermelha da minha secretária eletrônica estava mais viva do que nunca, alguns recados telefônicos que eu precisava escutar, apertei o botão, cinco mensagens ao todo, a saber, o serviço de dedetização, aquele ator cobrando a autorização que eu prometi, meu sobrinho direto de Ribeirão, também cheguei a ouvir um outro recado, mudo e cruzado, não era ninguém, vai ver foi engano, mas logo em seguida, uma voz que dizia boa tarde, Sr. Heleno de Gusmão, aqui é da polícia. (FREIRE, 2013, p. 52)

O capítulo é encerrado nesse ponto. Não há informação do que a polícia buscou, o teor do recado ou qualquer outra ação decorrente da escuta da secretária eletrônica. Novamente, quatro capítulos após, a questão da polícia reaparece logo no primeiro parágrafo:

Senhor Heleno, um policial esteve aqui hoje e deixou esse número, pediu para o senhor ligar, a qualquer hora da manhã, da tarde, posso ajudar em alguma coisa, ele não quis entrar em detalhes, me falou com receio o zelador, eu, mais uma vez, não me assustei, como se fosse natural receber um recado deste tipo, na volta para casa, subi o

elevador, é muita coisa acontecendo, eu careço de forças, de talento para superar. (FREIRE, 2013, p. 64)

Heleno, então, muda de assunto, lembrando o que passou ao chegar em São Paulo e resolve mandar o telegrama para que os pais de Cícero entrem em contato com ele e, assim, encerra-se mais um capítulo. No seguinte, Heleno narra o primeiro encontro com Carlos na cidade de São Paulo, na ocasião da estreia de uma montagem teatral do monólogo que o dramaturgo havia escrito. Nesse encontro, Carlos se justifica por ter abandonado Heleno na ocasião de sua chegada à cidade. No capítulo seguinte, “Os colos”, Heleno retoma novamente a questão policial:

[...] à polícia resolvi ligar, eu sei falar ao telefone, me fingir, manso, por favor, o Doutor Oscar, o escrivão pediu para eu aguardar, um instante, a voz do delegado era empostada, expliquei que eu estava ocupado de plantão, em casa, senão eu teria ido, pessoalmente, entendo a sua falta de tempo, no entanto necessito colher, o mais urgente, um depoimento seu, esmiuçar um acontecimento recente, o senhor conhece Carlos Cabral, não conhece, Sr. Heleno? Tenso, fiquei sem resposta, é sobre ele a nossa conversa, venha sem demora, prometo liberar o senhor o mais depressa, de fato, eu disse sem medo, sim, o conheço, mas o que houve, posso saber, um homicídio e Carlos Cabral é o principal suspeito, está foragido, mais detalhes, Sr. Heleno, eu lhe digo ao vivo, por enquanto é só, será que o senhor poderá vir amanhã, o quanto antes, melhor, agradeceu, sorrateiro, desligou, meu coração não disfarçou o impacto [...] (FREIRE, 2013, p. 70-71)

Não houve, durante o resto da narrativa, mais nenhuma menção ao caso policial. Então, a primeira premissa para criar um silogismo pode ser depreendida desses fatos: Carlos é investigado por um assassinato. Heleno, obviamente, por cometer suicídio, não compareceu à delegacia para saber qual a suspeita de crime incidia sobre Carlos. Uma questão que fica para o leitor é o motivo pelo qual Heleno lançaria mão dessas informações, já que Carlos não seria nada mais do que uma pessoa que o teria abandonado em São Paulo e isso não tem relação alguma com o traslado do corpo de Cícero para Pernambuco, a história que consideramos principal, ou camada 1.

Mais à frente, já na “Parte Outro”, no capítulo intitulado “As órbitas”, em uma memória de Heleno, ele discute com Carlos:

Você está saindo com um garoto de programa, Heleno, eu não aceito isso, veio me dizer, bem sério, Carlos, logo ele, parado, *segurando os meus braços*, no meio da rua, o filho da puta querendo me dar lição de moral, por que, então, me abandonou, seu desgraçado, Heleno, me escuta, vamos recomeçar nossa história, eu prometo te fazer feliz, foi, eu sei, um erro de percurso, confesso que fui imaturo, você estará sempre coberto de razão, já lhe pedi perdão, o que não é certo, no entanto, é você jogar seu coração no lixo, no inferno, não vê que é perigosa essa situação, esse menino vai te roubar, deve ser um drogado, eu fui investigar por acaso, o reconheci, fazendo ponto, eu sabia que já tinha visto aquele rapaz, Heleno, por favor [...] (FREIRE, 2013, p. 105, grifo nosso)

Na sequência, eles discutem e Heleno beija Carlos teatralmente para que as pessoas ao redor parem de olhá-los. É preciso então considerar que em algumas passagens Heleno aparece em público com Cícero para mostrar a seu ex-namorado que superou o passado e o abandono. Entretanto, Carlos é sempre construído por Heleno como perseguidor, ou com certa agressividade, como pôde ser visto no destaque do trecho anterior e também no seguinte:

Carlos me procurou outras vezes, seguiu meus passos pelo teatro, ia às estreias, frequentava temporadas, me olhava, à espreita no café, mandava recados, elogios, chegou a escrever sobre mim, a qualidade da versificação, o texto de Heleno Gusmão vive musicalmente antes de assumir um sentido e dissolver-se na situação e na caracterização dos personagens etc. e tal, uma amolação sem fim, veio falar comigo, diretamente, por favor, eu preciso de seu perdão, me fale, não é possível que não tenha resistido em seu coração um sentimento, pequeno que seja, de amizade e respeito. (FREIRE, 2013, p. 91)

Portanto, temos uma segunda premissa: Carlos era agressivo, sentia, segundo Heleno, posse e ciúmes do seu “relacionamento” com Cícero. Outra premissa ainda pode ser destacada da narrativa: Cícero foi assassinado por rapazes em uma moto, segundo a versão de Heleno, mas Vitor, o michê que contou sobre a morte, acha que o crime fora premeditado, conforme afirma logo no segundo capítulo. Uma outra premissa, mais contundente ainda a respeito da visão construída por Heleno sobre seu ex-namorado como alguém agressivo:

Carlos voltou a me explicar que ele não foi inteiramente culpado [do abandono de Heleno na rodoviária], ficou preso nas garras de um diretor, psicopata, ele me trancava em casa, me assustava com ameaças, sabe aquela carta que você me enviou, depois é que eu vim a encontrar, fechada, ele me isolava de tudo, tudo bem, eu fui fraco, a minha vontade, até hoje, é dar um fim nesse desgraçado, cometer um

assassinato, mas deixa isso para lá, de alguma forma me acostumei ao conforto, à mesa farta, àquela vida boa para quem havia chegado à cidade, zerado de tudo, mas eu nunca esqueci de você [...] (FREIRE, 2013, p. 106)

A partir dessas premissas, forma-se um silogismo, mas algumas questões ficam insolúveis para o leitor: os responsáveis pelo assassinato de Cícero e qual a suspeita de assassinato que recaía sobre Carlos. Entretanto, pela construção de Heleno, temos: um ex-namorado que vivia à espreita em busca de uma reconciliação; uma acusação de assassinato sobre esse mesmo ex-namorado; a visão entrecortada de Carlos a respeito de Cícero e a afirmação de que conhecia o *boy* fazendo ponto; e um assassinato na trama. Logo, um leitor em uma segunda leitura mais aguçada, poderia sugerir a ligação dos fatos e conferir a Carlos a autoria do assassinato de Cícero.

Então, encerrando esse percurso, entendemos que Heleno de Gusmão e o narrador-operador não apenas criam as esferas de narrativas e as camadas que vão espelhando-se entre si e formando o abismo, mas, em outros momentos, as elipses são importantes para que o contato entre o interior e o exterior da obra se estabeleça, como o efeito da leitura a partir dos traços próximos aos do barroco e neobarroco, ou uma expressão de arte pós-moderna, a partir dos apontamentos de Irlemar Chiampi.

Consideramos que o excesso de significação e da montagem provocam essa fissura entre ficção e realidade, revelando a produção do romance enquanto objeto de arte, ficcional. Não há, portanto, o desejo de centralidade e de que as coisas encerrem-se na narrativa. Há um gosto pelos excessos, como o fato de Heleno se sentir superior às demais pessoas com quem se relaciona na trama. E é desse lugar, entre essa instância narrativa e os outros, de que trataremos na próxima travessia.

CAPÍTULO 3

AQUELA TRAVESSIA: A TRAVESTI E OS MICHÊS, OU OS “ESTRANHOS” DE HELENO

*Perverso, mal amado, menino malvado, muito cuidado!
 Má influência, péssima aparência, menino indecente, viado!
 A placa de censura no meu rosto diz:
 Não recomendado à sociedade
 A tarja de conforto no meu corpo diz:
 Não recomendado à sociedade
 (Caio Prado – Não recomendado)*

Nos versos compostos por Caio Prado, identificamos quem são os corpos não recomendados à sociedade: os perversos, os malvados, os de péssima aparência, os “viados”, os corpos censurados. Não recomendar um sujeito à sociedade é tratá-lo como uma “desidentificação”, ou seja, a sociedade tem o poder de alijá-lo a partir dos parâmetros que vão se definindo enquanto “normais” ou com direito à vida. Essa “desidentificação” é apontada por Judith Butler em “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’”, de 1990, como uma ação que vai de encontro aos “[...] discursos políticos que mobilizam as categorias de identidade [que] tendam a cultivar identificações a serviço de um objetivo político” (BUTLER, 2000, p. 156).

Assim, segundo a filósofa estadunidense, os corpos vão sendo construídos e definidos de acordo com as materialidades impostas ao sexo e às performatividades forçadas socialmente a essa tecnologia biológica, estando a serviço de uma heterossexualidade compulsória. (BUTLER, 2000, p. 154). Os corpos que vão se construindo, diferenciados sexualmente ou negando esse discurso que impõe as performances de sexo-gênero-orientação sexual, vão se tornando abjetos:

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do “inabitável” é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual – e em virtude do qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida. Neste sentido, pois, o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, “dentro” do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio. (BUTLER, 2000, p. 155-156, grifos da autora)

Compulsoriamente, então, constituem-se como abjetos todos aqueles indivíduos que subvertem a lógica pênis-homem-heterossexual ou vagina-mulher-heterossexual,

pois tratam-se de desidentificações com o que foi constituído como “normal” dentro das performances esperadas com a finalidade de reprodução e perpetuação da espécie humana em uma lógica burguesa e de família nuclear (pai, mãe e filhos). Todos os outros que reivindicarem, então, outros lugares, habitarão essa zona que Judith Butler nomeia como da *abjeção e exclusão*. Logo, as personagens de *Nossos Ossos* são esses corpos “não recomendados” ou abjetos para a sociedade.

Não obstante, a partir de Zygmunt Bauman em *O mal-estar da pós-modernidade*, de 1997, esses abjetos podem ser considerados como “estranhos” por provocarem uma experiência de mal-estar justamente por transgredirem os limites impostos:

Todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável. Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo – num desses mapas, em dois ou em todos os três; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita para a ação, e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória; se eles poluem a alegria com a angústia, ao mesmo tempo que fazem atraente o fruto proibido; se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, geram incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de se sentir perdido – então cada sociedade produz esses estranhos. (BAUMAN, 1998, p. 27)

Cada vez mais, portanto, quando determinados sujeitos desestabilizam as tecnologias regulatórias de sexo e performances de gênero, a sociedade aumenta seu mal-estar por ter que encarar essas outras identidades que desorganizam a ordem moral estabelecida. Os discursos religioso, médico e legal se articulam para tentar manter os parâmetros sobre o que é “normal” e, mesmo assim, não lidam com a infinidade de possibilidades de “estranhezas” que vão surgindo e desestabilizando a coerência dos padrões normatizados.

Nesta travessia, discutimos as identidades escritas, ou os “estranhos”, sob a visão de Heleno de Gusmão, marcando a posição desse narrador de *Nossos Ossos*, especialmente a respeito dos michês e da travesti. Não nos interessa discutir a forma com que esse narrador-personagem resolveu dar fim a sua própria vida – ou construí-la para o leitor – apesar de também “estranho”, sujeito homoerótico e que pode ser estigmatizado por ter HIV. Interessa-nos a forma que ele descreve aqueles com quem se relaciona, tratando-os a partir de visões sociais estigmatizadas, marcadas pela misoginia

e por noções mais econômicas do que humanitárias sobre outros corpos oriundos de uma “abjeção” comum.

Optamos por adotar o pronome demonstrativo “aquela” ao nomear o capítulo devido ao seu uso. “Aquela” é utilizado, segundo prescrição da gramática normativa, como referindo-se à terceira pessoa ou representativo do que está mais distante de espaço, tempo e enunciação. Esse pronome, atualmente no português brasileiro, mantém-se em contraste com outros pronomes de mesma classificação – “esse” e “este” – que estão sujeitos a uma “especialização das formas”, segundo Talita de Cássia Marine (2005), a qual prevê um sistema binário dos pronomes de primeira e segunda pessoas versus o de terceira pessoa. Assim, não há uma variedade no uso do pronome demonstrativo de terceira pessoa, reforçando a distância enunciativa a respeito dos outros.

Para falar sobre identidades é necessário, assim, lançar mão de teorias que lidem com a discussão de formação das identidades na contemporaneidade, bem como compreender os processos de entendimento sobre o Eu e o Outro, entidades necessárias para a leitura social que fazemos sobre quem somos, quem são as pessoas que nos rodeiam e aquelas das quais devemos manter distância. Desse modo, a identidade é constituída pelas características que compreendemos ter em oposição aos outros, que são aqueles que possuem outras características que nos diferem. Os traços que temos em comum com esse “outro” constituem os diversos grupos sociais aos quais nos filiamos ou nos opomos.

Stuart Hall, autor de *A identidade cultural na pós-modernidade*, publicada pela primeira vez em 1998, na qual aborda a descentração do sujeito pós-moderno e as implicações na vida em sociedade, afirma que não há dúvidas de que as identidades “estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença” (HALL, 2005, p. 87). Ao refletirmos sobre o percurso do teórico, que analisa como as identidades culturais são construídas e desconstruídas por esses filtros, identificamos os sujeitos de *Nossos Ossos* em três instâncias: o narrador, a travesti e os michês. Esses sujeitos podem ser identificados por uma perspectiva que Hall apresenta contra as demais identidades localizadas em uma centralidade, ou identidades tradicionais, sendo resultado da globalização:

Como conclusão provisória, parece então que a globalização tem, *sim*, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas”

de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais públicas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. (HALL, 2005, p. 87, grifos do autor)

Então, a partir disso, podemos reconhecer, na obra de Marcelino Freire, esses sujeitos como resultado da globalização, que mostra para o leitor esses indivíduos que se contrapõem ao padrão hegemônico do homem, branco, heterossexual, cisgênero e rico, ou seja, sujeitos mais plurais e diversos do que ordenam as normas sociais. Assim, ao trazer para a representação literária essas pessoas à margem, fora do centro, há uma tentativa de tornar menos fixas tais posições que, simbolicamente, são violentas por alijar dos espaços de privilégio os que divergem da normalização.

Esse ideal de posicionamento hegemônico masculino pode ser compreendido a partir de Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina*, de 1998. O sociólogo e filósofo postula como essa violência simbólica se constrói na história da sociedade em uma perspectiva de naturalização dos atos violentos baseados nas diferenças biológicas, desprezando, portanto, as demais questões de subjetivação dos sujeitos:

Para compreender adequadamente a distribuição estatística dos poderes e privilégios entre os homens e as mulheres, e sua evolução no decurso do tempo, é preciso levar em conta, simultaneamente, duas prioridades que, à primeira vista, podem parecer contraditórias. Por um lado, qualquer que seja sua posição no espaço social, as mulheres têm em comum o fato de estarem *separadas dos homens por um coeficiente simbólico negativo* que, tal como a cor da pele para os negros, ou qualquer outro sinal de pertencer a um grupo social estigmatizado, afeta negativamente tudo que elas são e fazem [...] Por outro lado, apesar das experiências específicas que as aproximam [...] as mulheres continuam *separadas umas das outras* por diferenças econômicas e culturais, que afetam, entre outras coisas, sua maneira objetiva e subjetiva de sentir e vivenciar a dominação masculina – sem com isso anular tudo que está ligado à diminuição do capital simbólico trazido pela feminilidade. (BOURDIEU, 2017, p. 130-131, grifos do autor)

Conforme trecho supracitado, apreendemos a questão da construção da violência e como ela vai se perpetuando na sociedade, de forma que se a dominação masculina cria a opressão, a separação ocorre em camadas diversas que separam ainda mais as mulheres. A crítica literária tem tratado essa temática de forma mais contumaz, com o objetivo de evidenciar tais opressões, pois elas estariam materializadas não somente na

organização social e no sistema de gênero binário, mas na linguagem e nas formas simbólicas, como a própria literatura. Isso explica, inclusive, as raízes dos preconceitos praticados com as diversidades sexuais, que se aproximam de um ideário socialmente atrelado ao ideal de feminino e que vão além apenas das questões definidas pela religiosidade e cristandade do ocidente, que reforçam a misoginia.

Discutiremos, em seguida, como se constituem essas distâncias na obra de Marcelino Freire no que tange aos michês e às travestis. Antes, entretanto, faz-se necessário retomar a questão do narrador-personagem da obra. Como temos acesso apenas à voz deste e das peripécias de construção já apresentadas nas travessias anteriores, há que considerar que todas as visões sobre os demais sujeitos são construídas de forma estigmatizada, passando pela subjetividade de Heleno de Gusmão e sua posição de enunciação. Já o narrador-operador, neste mesmo viés, pode ser entendido como essa instância autoral que quer evidenciar justamente esse discurso de que a sociedade se vale para perpetuar as agressões simbólicas, físicas, dentre outras praticadas contra esses sujeitos “estranhos”.

3.1 Heleno de Gusmão e seu desejo de hegemonia

Heleno de Gusmão não revela para o leitor sua idade, muito menos suas características físicas a não ser em um único momento em que afirma ter um “[...] ar professoral, [...] cara de intelectual, de branco europeu, [...]” (FREIRE, 2013, p. 25). Tomamos conhecimento de sua idade, provavelmente acima de cinquenta anos, devido às expressões que ele usa para narrar o tempo vivido como em “[...] uma existência dedicada aos palcos, a primeira peça que escrevi faz quase trinta anos [...]” (FREIRE, 2013, p. 16); ou “[...] devia ser pela minha idade, é isto, o tempo passa e o pessoal fica com medo de que a gente morra [...]” (FREIRE, 2013, p. 45); também em “[...] na companhia dele nem lembro que estou velho e doente [...]” (FREIRE, 2013, p. 74); e ainda em outro trecho maior que também confirma essa hipótese:

Sou um homem antigo e essas histórias que não sejam de amor manso, me vergam e me assustam, no entanto o exercício que fiz, de concentração, o pensamento calmo, apreendido em toda uma vida devotada ao teatro, me afasta do horror, a realidade, pelo menos publicamente, não me fere nem me abala. (FREIRE, 2013, p. 19)

Reconhecer a idade de Heleno, bem como se considerar branco, ajuda a compreender questões subjetivas da constituição dessa *persona* que narra. Ao localizarmos o nascimento dele entre os anos 1960 e 1970, aproximadamente, estabelecemos a relação da infância de Heleno ser coincidente ao período de nascimento do movimento brasileiro em defesa dos direitos de gays e lésbicas. Ainda que a prostituição masculina e as travestis já existissem, a forma de tratar esses sujeitos à margem da sociedade é percebida na descrição de Heleno sobre esses corpos de forma econômica e objetificada. Há, então, na constituição desse narrador-personagem, um privilégio tanto em discurso – local de escrita – quanto em visibilidade, uma vez que ele mesmo se apresenta enquanto autor premiado, viajado, observado por uma crítica, possuidor de bens (apartamento e dinheiro para dispor como quisesse).

Esse privilégio de um gay não é uma exclusividade de Heleno, pois os homossexuais masculinos sempre obtiveram maior visibilidade no movimento LGBT⁸. James Naylor Green, professor de história norte-americano, em pesquisa realizada no Brasil, tem como resultado a obra *Além do carnaval: a homossexualidade no Brasil do século XX*, na qual apresenta esse cenário no país do final do século XX, seguindo uma tendência mundial de movimentos de resistência como dos Estados Unidos e Europa Ocidental:

A urbanização, a modernização e a industrialização haviam contribuído para a formação de subculturas vibrantes no Rio, em São Paulo e nas outras principais cidades. A sociabilidade homoerótica ocorria em inúmeros lugares, desde espaços públicos, como parques, cinemas e outras áreas hoje chamadas pela subcultura de “pegação”, até comércio, bares e casas noturnas dirigidos ao público gay. [...] Mesmo com as medidas repressivas exacerbadas dos militares, algumas publicações no início dos anos 70 conseguiram escrever sobre o “Gay Power” e sugerir caminhos para a organização política de homossexuais. (GREEN, 2000, p. 455)

A partir do exposto pelo historiador norte-americano e com dados históricos do movimento LGBT, é possível dizer que os privilégios do movimento estavam voltados

⁸Ainda que se saiba da presença de travestis, por exemplo, na Rebelião de Stonewall, no ano de 1969, e da presença de lésbicas nos movimentos pela liberdade sexual, a partir de James Green, percebe-se, no Brasil, maior visibilidade do público gay masculino. Podemos citar a produção de publicações como o *Lampião da Esquina* e a organização de grupos políticos como o “Somos”, articulados exclusivamente por homens, enquanto as mulheres associavam-se, em sua maioria, em favor de pautas feministas. Ambos movimentos uniram-se aos poucos para reivindicar pautas contra o patriarcado e a Ditadura Militar das décadas de 1960 e 1970. (GREEN, 2000, p. 394-427)

aos homens homossexuais, corroborando o que Bourdieu apresenta sobre a hegemonia masculina sobre a qual se fundaram as sociedades contemporâneas. Em primeiro lugar, o termo “gay” era usado genericamente para todos que participavam do movimento, ainda que houvesse outras identidades, por exemplo, as lésbicas, apagadas ao utilizar o “gay power”, conforme trecho destacado de Green. Isso também pode ser confirmado a partir da organização do movimento e sua sigla que parte do GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes) na década de 1980 e 1990 e depois chega ao LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transsexuais), com maior visibilidade para as lésbicas, até hoje silenciadas.

Atualmente, problematiza-se ainda mais essa representatividade, chegando a discussões sobre a ampliação da sigla para LGBTTIQ+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Intersexuais, Queer e outros) no intuito de visibilizar outras identidades. Essa situação, que nasce nos movimentos sociais, contrapõe-se à hegemonia do gay em detrimento das demais minorias sexuais não heterocentradas e traz implicações para a constituição da subjetividade de Heleno de Gusmão e sua forma de representar os outros.

Essas construções de Heleno de Gusmão, que se associam aos pensamentos hegemônicos, fazem parte da subjetividade que está intrinsecamente ligada às identidades, conforme nos apresenta Kathryn Woodward, em texto intitulado “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, de 1997, no qual ela afirma:

[...] nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade. Quaisquer que sejam os conjuntos de significados construídos pelos discursos, eles só podem ser eficazes se eles nos recrutam como sujeitos. Os sujeitos são, assim, sujeitados ao discurso e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos que, dessa forma, se posicionam a si próprios. As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades. [...] A subjetividade pode ser tanto racional quanto irracional. Podemos ser – ou gostaríamos de ser – pessoas de cabeça fria, agentes racionais, mas estamos sujeitos a forças que estão além de nosso controle. (WOODWARD, 2014, p. 56)

Ainda que não esqueçamos que estamos discorrendo sobre um narrador, portanto, limitado e ficcional, compreendemos que acionar essas questões identitárias reforçam a *persona* criada e imbricada nessa experiência de uma identidade que se molda em

oposição às demais e, por mais que tente convencer o leitor de sua benevolência, expõe demais e produz discursos que estão cristalizados e estigmatizados pela linguagem e pela sociedade corrente. Um exemplo que acionamos, além das inúmeras descrições que Heleno produz sobre Estrela – a travesti – e os michês, diz respeito à identificação da misoginia desse narrador.

Mesmo depois de morto, Heleno cria muitos fatos para preencher sua trama. Um deles diz respeito ao capítulo “As varas”, também apresentado no Capítulo 2, cuja intenção é narrar como Heleno entregou o dinheiro em troca – propina – da informação do endereço da família de Cícero. Além da significação que apresentamos anteriormente, destacamos que ele começa a cena descrevendo o corpo de Cícero morto, fazendo barulhos no rabeção e, depois, conta sobre uma suposta ligação feita para a mulher do zelador. Como estava morto, por já ter se suicidado, obviamente essa ligação é fruto de sua fabulação:

[...] liguei para o zelador, quem atendeu foi a mulher dele, assustada, já era quase meia-noite, tudo bem, sem problemas, ela não me ouvia e *gritava*, Sr. Heleno, alô, alô, o senhor sabia que a polícia esteve aqui, eu não tive o que dizer, nem pude mentir, falei que o senhor voltou para o Nordeste, o homem, meu Cristo, não fez uma cara muito boa, hein, alô, está me ouvindo, Sr. Heleno [...] aproveitei que a ligação não estava clara para, de propósito, desligar, *mulher é sempre apavorada*, desata a falar [...] (FREIRE, 2013, p. 95, grifos nossos)

Essas revelações de Heleno apresentam ao leitor o quanto o poder de dominação masculina faz parte dessa voz que narra *Nossos Ossos*. Ao dizer que a mulher, uma das duas personagens femininas do livro, gritava e era apavorada, reforça o estereótipo de gênero geralmente atribuído às mulheres: falastronas, fofoqueiras, dadas às atividades sociais e menos produtivas. Essas atividades são vistas em oposição direta ao ideal de masculino: dado a um trabalho mais produtivo e mantenedor da ordem social, ressaltado e resgatado a todo momento por Heleno quando valoriza sua atividade de dramaturgo e a relevância de si não apenas como um exímio e premiado escritor de teatro, mas também na centralidade no desenrolar da trama de sua própria vida e do destino do corpo de Cícero.

Assim, o ato de Heleno demonstra que o seu discurso é retrógrado e arraigado em uma hegemonia masculina, esta que produz socialmente repressão aos que divergem dos ideais de sexo biológico e gênero. Isso expõe que a violência simbólica contra aquilo

que é idealizado como feminino é socialmente reforçada. Há, ainda segundo Pierre Bourdieu, mais um indício dessa violência simbólica contra o ideal de feminino imposto pela sociedade:

A particularidade desta relação de dominação simbólica é que ela não está ligada aos signos sexuais visíveis, e sim à prática sexual. A definição dominante na forma legítima desta prática, vista como relação de dominação do princípio masculino (ativo, penetrante) sobre o princípio feminino (passivo, penetrado), implica o tabu da feminilização, sacrilégio do masculino, isto é, do princípio dominante, que está inscrito na relação homossexual. Comprovando a universalidade do reconhecimento concedido à mitologia androcêntrica, os próprios homossexuais, embora sejam disso (tal como as mulheres) as primeiras vítimas, aplicam a si mesmos muitas vezes os princípios dominantes [...] (BOURDIEU, 2017, p. 166)

A partir desse excerto, entendemos que a prática social estabelece os parâmetros sobre o que se aproxima ao dominante/masculino em oposição ao dominado/feminino. Dessa forma, podemos reconhecer em Heleno essas características que reforçam a relação de dominante/dominado, sendo o dominado o que mais se aproxima de uma passividade, menor, feminino. Então, ainda que não estejam identificadas as ações dos atos sexuais, o que, de forma simplória, poderia definir os princípios ou papéis masculinos ou femininos, Heleno se constrói sempre como dominador das situações e do desenrolar da história sobre o destino de Cícero e de si. Dessa forma, ele tonifica esse discurso androcêntrico ao colocar-se como ativo/dominador enquanto todas as outras personagens tornam-se passivas/dominadas a partir das situações construídas pelo narrador-personagem.

A classificação de “ativos” como sendo os gays responsáveis pela penetração, e “passivos” como aqueles que são penetrados é também definida pela cultura, a exemplo das construções sociais que colocam as mulheres como passivas. James Green também ressalta em sua pesquisa essa relação ao afirmar que no período entre 1945 e 1968, os homens heterossexuais assumiam o papel “ativo”, enquanto os “passivos” eram justamente os que se identificavam como homossexuais:

Tendo em vista os estereótipos populares imaginavam que os homens que se identificavam como homossexuais preferiam “dar” para “homens verdadeiros”, esse número é particularmente significativo. [...] Identificar-se como homossexual não significava automaticamente que a pessoa praticasse um único tipo de atividade

sexual. Ao contrário, alguns homens pareciam atuar confortavelmente num meio social que não era exclusivamente dividido entre aqueles que se identificavam como “ativos” e outros que se viam como “passivos” em suas preferências eróticas. (GREEN, 2000, p. 274-275)

As atitudes sociais, femininas ou “passivas”, portanto, são definidas de acordo com os ideais sociais. As ações falocêntricas de Heleno não são definidas pela preferência por uma posição sexual ou outra, mas pela atitude e pela forma de se colocar em relação aos demais sujeitos com os quais se relaciona. Muitas vezes, a visão do narrador-personagem fica impregnada por essa visão social e voltada ao falocentrismo. Isso pode ser confirmado em uma primeira cena na qual destacamos essa atitude: “[...] não era o michê, o melodramático, já apoiado na parede, quase me estuprando, ostentando para cima de mim a cintura, o umbigo, o zíper a ponto de bala [...] nem bem havíamos começado a trepada já me chamava de viado, cachorrinho.” (FREIRE, 2013, p. 40). Nessa cena, vemos a ação do michê que quase o estuprava, evidenciando a possibilidade da penetração confirmada mais adiante ao tratar o narrador por cachorrinho, posição sexual em que o passivo assume para ser penetrado. Além disso, Heleno dá destaque para o pênis ereto do michê ao descrever o zíper a ponto de bala, quase estourando pela ereção em que estava Vítor.

Em uma outra cena sexual, Heleno narra uma memória do passado, ao chegar a Recife e anterior à sua mudança para São Paulo, resgatando quando frequentava cinema pornô, espaço de homosociabilidade muito comum no Brasil, conforme nos aponta James Green (2000, p. 98) e também outras ficções como *Cinema Orly*, de Luís Capucho, publicada em 1999. O narrador-personagem afirma ir ao cinema devido ao calor e em busca do ar condicionado e, a partir disso, conforme apresenta, acontecia os contatos dele com os homens: “[...] eu dormia, no começo, durante o filme, é verdade, mas deixava que repousassem em mim os paus dos mulatos, vendedores de roletas de cana, os camelôs de relógios, os baixinhos do córrego [...]” (FREIRE, 2013, p. 89). Percebemos, novamente pelos referentes utilizados, os verbetes que remetem a um contato aleatório com qualquer homem, mais especificamente aos paus deles, dando enfoque nos “paus mulatos”, marcados pelo discurso social de erotização dos corpos negros como grandes falos e símbolos de virilidade, o que depreenda da leitura social dele mesmo enquanto branco. Além disso, há sempre um foco em Heleno pela posição social, desfazendo-se das profissões dessas pessoas, o que pode ser visto quando as

ressalta, nessa memória e nas demais, quando não as conhece, porém as identificando a partir de seus ofícios.

Esse androcentrismo presente no narrador de *Nossos Ossos* dá base para a produção que ele faz sobre as demais personagens que compõem a narrativa. Judith Butler, ainda tratando sobre as questões de construção social de gênero baseada no sexo biológico, problematiza as configurações de identidade de gênero pensadas de forma binária e fixa. Para ela, os modelos comportamentais, nos quais a sociedade fundou os parâmetros de materialidade dos corpos, são formas regulatórias que definem as performances aceitáveis para um gênero ou outro. Dessa forma, os corpos não se constituem compulsoriamente, de forma binária ou no sistema regular de sexo biológico / gênero / orientação sexual:

Quando a distinção sexo/gênero se junta ao construcionismo linguístico radical, o problema torna-se ainda pior, pois o “sexo” que é referido como sendo anterior ao gênero será ele mesmo uma postulação, uma construção, oferecida no interior da linguagem, como aquilo que é anterior à linguagem, anterior à construção. Mas esse sexo colocado como anterior à construção torna-se, em virtude de ser assim colocado, o efeito daquela mesma colocação: a construção da construção. Se o gênero é a construção social do sexo e se não existe nenhum acesso a esse “sexo” exceto por meio de sua construção, então parece não apenas que o sexo é absorvido pelo gênero, mas que o “sexo” torna-se algo como uma ficção, talvez uma fantasia, retroativamente instalado em um local pré-linguístico ao qual não existe nenhum acesso direto (BUTLER, 2000, p. 158)

A partir dessa colocação de Butler, podemos compreender, de forma mais contundente, o quanto a cultura estabelece tanto as performances mais próximas a um ideal feminino, quanto ao masculino. Os sujeitos que nascem com pênis, compulsoriamente, são considerados homens e postulam uma atitude ativa, forte, viril. Já os que nascem com vagina são mulheres, tratados com atitudes passivas, sentimentais e pacíficas. Entretanto, conforme trata a filósofa estadunidense, isso não passa de uma construção.

Percebemos, então, a partir dessa reflexão, que Heleno, ao assumir um ideal para si enquanto um sujeito próximo ao hegemônico – um ideal de riqueza obtido pelo prestígio do seu trabalho, cisgênero, ainda que homossexual, e branco –, cria matizes de abjeção e distância para com os demais sujeitos. Mesmo que ele se relacione afetivamente com Cícero, essa relação não passa de um amor próprio, ou de identificar

os seus enamorados enquanto duplos, de acordo com Euler Lopes Teles (2017, p. 67): os michês e Cícero sendo duplos do seu ex-namorado Carlos. Observamos isso, também, em certos trechos como em “[...] o boy era, sim, a cara do meu outro amor, carne da mesma carne, outra cara-metade, o meu sonho perdido” (FREIRE, 2013, p. 32) e “Não era Carlos, não era, era o michê, o melodramático [...]” (FREIRE, 2013, p. 40). Essa duplicidade reconhecida não é exclusividade dos michês. Heleno ainda se reconhece, também, na travesti Estrela. Quando a vê pela primeira vez, reflete: “Por que as travestis se parecem comigo [...]” (FREIRE, 2013, p. 48).

Compreendemos que Heleno, ainda que se reconheça e mantenha essa relação de duplos com esses sujeitos, constrói essas pessoas como inferiores, pois ele se inscreve na trama de forma vaidosa, cheio de si, dos seus feitos e ações que leva o leitor a se convencer por seu modelo de heroísmo. O narrador-personagem provoca essa percepção não só ao enfatizar sua grandiosidade, mas ao construí-la justamente por dispor de dinheiro suficiente para que pague por isso: ele sempre ressalta o relacionamento com vários michês, obviamente pagos para fazer sexo com ele, além de dar ao leitor todas as informações sobre a monta que pagou a Estrela, segundo narrado por Heleno, na intenção de troca das próteses dos seios da travesti. Não há, nesse relacionamento, uma afetividade, mas um comércio muito bem estabelecido e consciente entre todos os envolvidos, o que reitera nossa crítica ao prefácio de Valter Hugo Mãe (2017) à edição portuguesa do romance.

Ao observarmos o ato de pagar essas pessoas, dispor de um método de controle financeiro desses corpos para reafirmar a posição de poder do narrador-personagem, identificamos uma relação direta com o postulado de Zygmunt Bauman em *O mal-estar da pós-modernidade*, publicado em 1997. Segundo o sociólogo, as sociedades desde sempre acostumaram-se a criar ideais de sujeitos e os que transgridem tal ideal passam a ser alcunhados como “estranhos”. Entretanto, com a pós-modernidade, isso se acentua a partir de certos fatores: a) uma nova desordem do mundo, em que as fronteiras são mais fluidas nos ideais de hegemonia de países, antes a França, depois Estados Unidos e, agora, podemos citar o surgimento de novos, como a China; b) a desregulamentação universal, em que nenhuma posição – emprego, estabilidade, dentre outros – está preservada; c) a falta de redes de segurança para os indivíduos; e d) os laços dissimulados entre os grupos e pessoas, desestabilizando as relações duradouras e fixas.

Com essa configuração, os “estranhos” vão se sujeitando aos efeitos que o reforço do capital gera:

Os estranhos são pessoas que você paga pelos serviços que elas prestam e pelo direito de terminar com os serviços delas logo que já não tragam mais prazer. Em nenhum momento, realmente, os estranhos comprometem a liberdade do consumidor de seus serviços. Como o turista, o patrão, o cliente, o consumidor dos serviços está sempre com a razão: ele ou ela exige, estabelece as normas e, acima de tudo, resolve quando o combate principia, e quando acaba. Inequivocadamente, os estranhos são fornecedores de prazeres. (BAUMAN, 1998, p. 41)

Essa produção de corpos estranhos que podem ser descartados é uma recorrência em textos literários não só de temática homoerótica, mas principalmente de Marcelino Freire, que trata sobre pobreza, prostituição e sujeitos à margem. Assim, esses textos representam não só essa disposição financeira dos corpos, mas outras atitudes de personagens que os descartam e dispõem deles tanto quanto quiserem, produzindo as mais diversas formas de violência, mortes e expondo esses corpos marginalizados socialmente. A problemática que trouxemos sobre um narrador-personagem – ainda distante de um ideal social, devido à homossexualidade e ao fato de ser contaminado pelo HIV, mas que se considera hegemônico – que estigmatiza demais personagens revela uma crítica a essas ações das quais os gays masculinos, principalmente, se valem para reprimir outras identidades e orientações sexuais ao alcançarem um acesso próximo da sociedade padronizada, ou um espaço “fora do armário” e menos repressivo.

Obviamente, os gays já estiveram confinados aos armários. Esse confinamento pode ser compreendido a partir da teoria de Eve Kosofsky Sedgwick que, em *A epistemologia do armário*, publicado em 1993, apresenta as repressões históricas praticadas contra os homossexuais e o início dos movimentos que lutaram pela liberdade e despatologização dessas identidades não hegemônicas. A teórica norte-americana discute como “dentro do armário”, ou nas esferas particulares, os homossexuais poderiam exercer sua sexualidade, porém, o ato de se colocarem “fora do armário”, ou em público, poderia fazer com que eles sofressem violência, além de estarem sujeitos a penalidades previstas por leis.

João Silvério Trevisan, em *Seis balas num buraco só*, produz ensaios em que discute as crises de masculinidade e, segundo ele, a homossexualidade é responsável por

não só instaurar esses questionamentos de masculinidade enclausurada nos armários sociais, mas de denunciar o problema da masculinidade no patriarcado:

[...] a homossexualidade não é apenas uma crise de percurso da masculinidade, mas a mais típica expressão dessa crise estrutural, seu mais legítimo sintoma e seu terreno preferencial. A própria conceituação da homossexualidade só se configurou em relação à crise do masculino, instaurada que está no âmago do patriarcado [...] ou seja, o masculino em crise não existe sem a homossexualidade problematizada. Daí a obsessão em denunciá-la e isolá-la como uma peste perigosa, de modo que também não existe crise do masculino sem atitude homofóbica, que estabeleceu os parâmetros do “problema” homossexual e articulou as defesas contra ele, dentro do patriarcado. Enquanto continuar sendo a projeção da sombra reprimida do masculino, a homossexualidade estará denunciando de modo privilegiado uma contradição da qual os homens nunca poderão escapar. (TREVISAN, 1998, p. 194)

Conceituar a homossexualidade, segundo Trevisan, problematiza, expõe e fragiliza o conceito de masculino proposto pela sociedade patriarcal. Assim, os textos literários que trazem a temática homoerótica representam o questionamento de pressupostos sociais assim como a história de saída dos armários e essa visão estigmatizada produzida pelo narrador-personagem evidencia a crítica do narrador-operador em expor essa visão. Tanto que os estudos críticos de literatura que abarcam tais representações tendem pela utilização do termo *homoerotismo*, conforme apresentamos na Introdução desta dissertação, justamente para não se valer de terminologias que reforçam a reprodução de preconceitos ou estigmas.

Assim, José Carlos Barcellos, em *Literatura e homoerotismo em questão*, de 2006, ressalta o quanto a crítica literária é necessária para discutir as representações ficcionais que tratam das construções políticas e sociais que confinam os sujeitos nesses locais privados. Segundo o crítico brasileiro, o contato com essas produções serve para que o leitor reveja seus preconceitos e entre em contato com horizontes identitários diferentes dos seus e ainda:

O “armário” é assim uma estrutura que esconde e ao mesmo tempo expõe o homoerotismo, na medida em que o aprisiona numa economia discursiva em que o silêncio e a fala, o jogo entre dizer e não dizer, saber e não saber, implícito e explícito, apontam para complexas configurações entre identidade, subjetividade, verdade, conhecimento e linguagem que atravessam todo o tecido cultural da modernidade e

têm profundas ressonâncias na vida social e pessoal. (BARCELLOS, 2006, p. 61)

Apesar desses apontamentos, a maior parte das ficções de temática homoerótica ainda continuam voltadas apenas ao homossexual masculino, confinando outros ainda ao espaço dos armários. As demais identidades, como um reflexo do que ocorre na sociedade, ainda carecem de representatividade na literatura brasileira. Essas outras identidades ainda à margem requerem reconhecimento, uma vez que partimos de críticas que, por vezes, tratavam apenas como “literatura gay” de forma reducionista e dando força à dominação masculina. Por isso, entendemos Heleno de Gusmão, centralizando tudo em si mesmo, tentando convencer seu leitor, mas, por já ter se aproximado do padrão hegemônico, revela-se uma voz solitária – não há discurso direto – que vai selecionando os fatos, recortando a história e apresentando as demais personagens sempre pelo seu ponto de vista, conforme viemos traçando até aqui. Esse exercício de centralidade é típico dos narradores em primeira pessoa, que constroem os outros sempre sob suas visões e seus recortes.

Disto, percebemos o romance de Marcelino Freire, como tantos outros, rompendo com a lógica hegemônica da heterossexualidade compulsória imposta pela sociedade ao demonstrar uma narrativa construída por um sujeito homoerótico. Entretanto, ao tomar esse espaço privilegiado em que sua voz assume uma centralidade narrativa, na oportunidade de dividir esse espaço com as outras dissidências com as quais se relaciona – a travesti e os michês – repete ainda a fórmula de dominação de quem está autorizado a escrever, já que a escrita é um exercício de poder, ao tratar como objetos esses corpos e criar vieses de interpretação que reforçam os estereótipos cristalizados na sociedade.

Vimos demonstrando que Heleno se envaidece e fala demais, por justamente representar esse posicionamento de, ao tornarem-se acessíveis os direitos sociais, o acesso à riqueza, aos meios de cuidado da saúde e ter reconhecimento profissional, o sujeito homossexual colabora também com a produção dos estranhos ou das pessoas que ele ajuíza estarem distantes de seus privilégios. Assim, demonstramos que, ao fazer Heleno de Gusmão falar demais, o narrador-operador nos fornece a visão de um homossexual branco, cioso de seus privilégios, investindo contra os seus semelhantes em desejos, o que demonstra a grande ironia do texto de Marcelino Freire.

A voz do narrador-personagem apresenta os corpos em *Nossos Ossos* de uma forma produtiva: o corpo de Heleno representa a inteligência, o trabalho intelectual do homossexual hegemônico que tem o poder e o direito de escrever; os corpos dos michês representam a virilidade, a disponibilidade, a doença, a promiscuidade, o prazer furtivo que pode ser comprado e depois descartado; o corpo da travesti representa o protético e, apesar de representar a insubordinação ao sistema sexo/gênero, é construído com a visão da malandragem e do desejo do poder. Antes de proceder à análise de construção desses “estranhos” pela voz narrativa, ressaltamos dois fatores que essa construção dos outros corpos revela: a fragmentação destes e a denúncia da sua objetificação a partir dos binarismos e das performances atribuídas aos gêneros socialmente.

O primeiro fator, a fragmentação dos corpos, pode ser compreendida a partir dos apontamentos de Paulo César de Souza García, em “Lugares dos ex-cêntricos na literatura”, de 2011, no qual ele constata, a partir de algumas análises de autores brasileiros como Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, essa identidade homoerótica que se inscreve na ex-centricidade:

O trabalho com a subjetividade homoerótica, então, cumpre-se na tarefa de seguir rumo a outros lugares, deriva por vias em que as relações com homens são flagradas em fluxos instantâneos e constituem um estilo de vida. Com isso, as personagens das obras narrativas põem o “pé na estrada”, não ficando nenhuma raiz com lugares onde passam, construindo um tempo descontínuo, sem parapeitos e sem rumos definidos. [...] No espetáculo de consumo de desejos que se veem flagrados, há a marca do falo que se potencializa com as performances corporais, ou seja, os homens criam suas personagens e fundam uma era da instantaneidade aliadas com as cenas urbanas nas quais os passantes representam o outro que busca desmascarar. (GARCIA, 2011, p. 257)

A partir desse trecho, retomamos novamente a figura do narrador-operador que tenta resgatar o trabalho de montagem enquanto Heleno de Gusmão fala em excesso. O trabalho de montagem do romance tenta sempre reforçar que Heleno não conseguiu construir um relacionamento duradouro e justifica o fato de se relacionar com michês devido ao abandono causado pelo ex-namorado. Em contrapartida, há claramente a identificação dessa fragmentação apontada por Paulo César García: Heleno mantém um fluxo constante e confortável com os michês, não consegue pertencer a São Paulo e consome de forma instantânea os corpos de quem paga, bem como os descarta. Isso representa a errância e a fragmentação dessa voz que transita confortavelmente pelos

lugares e pelos corpos, ainda que busque se aproximar dos padrões hegemônicos para sustentar sua narrativa, revelando essa fluidez e descontinuidade.

Já o segundo fator, a denúncia da objetificação dos corpos, pode ser compreendido a partir de Paul Beatriz Preciado, em *Manifesto Contrassexual*, ao questionar a naturalização dos corpos em regimes binaristas e heterocentrados:

Se os discursos das ciências naturais e das ciências humanas continuam carregados de retóricas dualistas cartesianas de corpo/espírito, natureza/tecnologia, enquanto os sistemas biológicos e de comunicação provaram funcionar com lógicas que escapam a tal metafísica da matéria, é porque esses binarismos reforçam a estigmatização da política de determinados grupos (as mulheres, os não brancos, as queers, os incapacitados, os doentes...) e permitem que eles sejam sistematicamente impedidos de acessar as tecnologias textuais, discursivas, corporais etc. que os produzem e os objetivam. Afinal, o movimento mais sofisticado da tecnologia consiste em se apresentar exatamente como “natureza”. (PRECIADO, 2014, p. 152)

Essa noção de tecnologia sexual contraria o sistema sexo/gênero utilizado para naturalizar as identidades contempladas em *Nossos Ossos*, ou seja, a travesti Estrela, principalmente, subverte essa tecnologia. Os michês, ainda que se relacionem sexualmente com homens, não são necessariamente homossexuais; Heleno é cisgênero, mas é homossexual; já a travesti Estrela é subversiva por ser travesti e transexual, apesar de não sabermos de sua orientação sexual. Se Heleno de Gusmão tenta reforçar os estereótipos que sua posição hegemônica (cisgênero) constrói, evidencia, ao mesmo tempo, essa inconsistência de binarismos, pois revela que o amor romântico não se sustentou em sua vida, a orientação para um ideal reprodutivo compulsório do humano também não, menos ainda a naturalidade do sistema sexo/gênero e heterossexualidade como orientação natural. Isso revela uma constante tensão entre os jogos de poderes que os corpos, por mais subalternos e ex-cêntricos que pareçam, travam.

Essa disputa de poderes, ou de reforço de um sistema contrassexual que subverte a naturalidade dos corpos, foi explicada e observada na literatura em artigo de Fábio Figueiredo Camargo, em “Corpos que querem o poder”, de 2013, no qual ele afirma:

Mesmo não querendo discutir a questão da identidade desses corpos são suas teorias que ajudam a repensar os mesmos. Para Foucault, o sujeito é aquele que tem em seu corpo a força de se produzir enquanto subjetividade, mas esta só se faz à medida que o indivíduo joga com os poderes com os quais tem que lidar. Sua subjetivação não é

alcançada de uma hora para outra, mas com muita luta deste para com seu exterior, com as instâncias de poder, que podem ser desde o Estado, ou as instituições sociais, até seu vizinho, seus familiares, com os quais ele tem que se haver. Isso implica que o sujeito é aquele que se coloca em contato com os diversos dispositivos de poder alocados na infraestrutura social, sem a qual uma sociedade não se organiza. Nessa conjugação de forças o que se passa é uma correlação constante de potências, ora mais fracas, ora mais fortes, a partir do seu discurso que entra em contato com o discurso das outras instâncias e assim o corpo pode vir a ser um sujeito, que, mesmo assujeitado pela linguagem, se esforça para lutar e constituir-se. (CAMARGO, 2013, p. 11)

A partir desse trecho e dos fatores que apresentamos até aqui, consideramos a construção do narrador de *Nossos Ossos* como representativa dessa tensão e disputa de poder. Há que ressaltar que, ao tomar o lugar de fala para discorrer sobre essas pessoas alijadas desse espaço – a literatura –, Heleno se constrói em um espaço hegemônico: não só se torna dramaturgo, produzindo peças, ele também se internacionaliza e produz romance mesmo após sua morte. Se, por um lado, ele estigmatiza as demais identidades – aproximando-se do hegemônico poder masculino ao produzir os outros –, é, por outro lado, pelo contato com esse outro que subverte o esquema social insistente em perpetuar essa luta de poderes. A travesti, ainda que subjugada pelo seu porte físico, detém o poder da informação necessária; e os michês, ainda que tratados como doentes e objetificados, são os corpos que representam o prazer de Heleno.

3.2 Perigosa, mercenária e “cheia de um paupérrimo glamour”: a travesti Estrela

A presença de personagens travestis na obra de Marcelino Freire não é novidade. Identificamos duas outras: Beth Blanchet do conto “Mulheres trabalhando”, do livro *BaléRalé*, de 2003, e Magaly Sanchez do conto “Júnior”, presente no livro *Rasif: mar que arrebeta*, de 2008. Ainda que assumam papel central e de destaque na trama dos contos, essas travestis são silenciadas: Beth Blanchet só existe pela voz do seu narrador masculino, que embora pague para transar com ela, tem uma relação de posse; Magaly Sanchez só existe pela voz do narrador também masculino, que toma café da manhã com ela quando o pai a leva para casa na infância, entretanto, o narrador a trata sempre pelo gênero masculino e reforça as questões do sistema sexo biológico/gênero. Estrela,

de *Nossos Ossos*, ainda que seja construída pela voz masculina de Heleno, assume o poder ao deter as informações sobre a família de Cícero, mas que o narrador trata como uma negociação comercial, reforçando sua visão econômica ao lidar com esses sujeitos.

A partir de James Green, pode-se entender que, após a década de 1970, a presença de travestis nas cidades cresceu de maneira vertiginosa. Apesar da aceitação relativa dos homossexuais e bissexuais, não há uma mesma aceitação das travestis, uma vez que o Brasil, por vários anos, lidera o ranking de assassinatos de pessoas transexuais e travestis. Sayonara Naider Bonfim Nogueira (s/d), no “Observatório de violência” do *Instituto Brasileiro Trans de Educação (IBTE)*, constatou 185 casos de assassinatos de pessoas trans no Brasil no ano de 2017. Segundo Neto Lucon (2018), em reportagem para o site *NLUCON – conteúdo livre de preconceitos*, em 2018, de acordo com dados da Associação Nacional de Travestis e Transexuais, já foram assassinadas 80 pessoas.

Ainda que a presença dessas pessoas nas ruas seja maior, o mesmo não ocorre com as oportunidades de inserção social. Ao observarmos as posições sociais de prestígio – política, empregos, educação – o acesso dessas pessoas a esses bens simbólicos ainda é limitado, pois a violência simbólica, bem como a psicológica e social é altamente eficiente, destruindo essas vidas em plena juventude, quase sempre.

Na literatura, a representação das travestis não descola da realidade social. Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes e Liane Schneider no livro *Personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX: uma leitura sobre corpo e resistência*, partem de etnografias e discutem a relação do social e a construção ficcional dessas personagens. Os autores constataam ao final da pesquisa que:

O aspecto mais comum às personagens travestis de nossa literatura é a aproximação dessas com a violência. Sem exceção, todas as personagens sofrem agressão seja física ou verbal, e, costumeiramente, morrem pelas mãos de seus agressores ou ainda por suicídio atrelado a tais tensões. (FERNANDES; SCHNEIDER, 2017, p. 185)

Os casos de morte e violência não são os únicos fatores identificados pelos autores, dentre outros também destacam o constante trânsito dessas pessoas, desde mudança de cidades, dos corpos, da condição de prostituição e trabalhos noturnos, até a impossibilidade de relacionamentos amorosos aos quais essas personagens são submetidas. Estrela foge um pouco à regra apenas pelo fato de não tomarmos

conhecimento sobre a sua vida de forma completa, uma vez que ela surge em partes pontuais da narrativa de Heleno. Isso não significa que ela não passe por alguma das situações levantadas pela crítica a respeito das personagens travestis. E mesmo que não saibamos, a partir da construção feita pelo narrador-personagem, encontramos traços que estigmatizam essa personagem como violenta e mercenária, que também são representações sobre a violência social.

Apesar de, por vezes, Heleno observar as questões corporais que colocam a travesti Estrela sob uma ótica masculina de acordo com uma visão social, é relevante perceber a construção de Estrela sob uma visão social que a trata como mulher, atitude correta ao se relacionar com essas pessoas. A partir dessa construção do narrador-personagem, entendemos as considerações de Carlos Fernandes e Liane Schneider ao identificar essas pessoas. Em primeiro lugar, Heleno adota o termo “travesti” e não formas pejorativas como “traveco” ou o tratamento de travesti pelo artigo masculino “o”. Adotamos, neste trabalho, a visão ainda dos críticos literários quanto à aproximação do homoerotismo e essas identidades. Eles justificam a escolha do termo:

Empregaremos o termo *Travestilidade*, no lugar de *Travestismo*, uma vez que o primeiro fornece uma visão pluralizada da experiência travesti, promovendo um olhar mais abrangente e positivo. Estamos considerando na literatura como ‘travesti’ a personagem de ficção que tem sua trajetória marcada por um período no qual a identidade sexual e de gênero era masculina, ou seja, era uma personagem homem que passa pela transformação corporal, por meio da vestimenta e outras tecnologias do corpo, e torna-se uma personagem travesti, que parte da aparência feminina para construir uma nova identidade. (FERNANDES; SCHNEIDER, 2017, p. 20)

A construção de Estrela, notadamente não está baseada em uma identidade masculina e que, durante a narrativa, faça a transição de gênero. Entretanto, consideramos a pluralidade da experiência que o termo *travestilidade* propõe, da descrição do corpo da personagem de *Nossos Ossos*, feita a partir de Heleno, desde a primeira menção, reforçando essa identidade da personagem como “Estrela [...] a travesti da boate Oriente, [...]” (FREIRE, 2013, p. 41), logo, uma personagem feminina na sua expressão social. É crucial não adotar o termo *travestimo*, por exemplo, ao designar essas pessoas, considerando, a exemplo do narrador, o gênero de acordo com sua identidade e não de acordo com o sexo biológico.

A respeito da aproximação das identidades homoeróticas e a identidade travesti, conforme viemos tratando no escopo desse trabalho, os pesquisadores que analisaram as personagens travestis utilizaram etnografias. Nelas, as travestis consultadas dizem que os traços de identificação de gênero, diferente do sexo biológico, começam a nascer na infância, a partir do momento que identificam atração sexual por pessoas do mesmo sexo biológico. Nesse sentido, defendem que:

Assim, o homoerotismo abarca a travestilidade pela abrangência de seu alcance como forma generalizada de se referir às múltiplas manifestações de atração e prática erótica entre pessoas do mesmo sexo, e a travestilidade integra o desejo homoerótico em sua constituição. Evidentemente, não presumimos rigidez nos papéis de gênero e do exercício da sexualidade nem das travestis nem de quaisquer sujeitos. No entanto, [...] o desejo homoerótico constitui uma faceta importante do que se entende por travestilidade. [...] Considerar a relação entre travestilidade e homoerotismo não exclui a ambiguidade da construção de gênero moldado por elas, relativo e transitório entre os aspectos binários que reconhecemos como masculino e feminino. (FERNANDES; SCHNEIDER, 2017, p. 33)

Compreendemos, então, essa aproximação e também ressalvamos a posição de que não é necessário e não cabe a uma análise literária estabilizar uma identidade, uma vez que adotamos como visão a contrassexualidade, de Paul Beatriz Preciado, e as diversas manifestações que se propõem a desestabilizar os sistemas binários e instituídos socialmente. Não temos conhecimento da transição de Estrela até se tornar travesti, ou por quais nuances passou sua constituição identitária, mas reconhecemos essa aproximação que faz da literatura de temática homoerótica um relevante instrumento na denúncia das realidades sociais e das violências praticadas contra essas pessoas, inclusive por Heleno na construção da única travesti da narrativa. Por isso, resguardamos as diferenças de constituição de orientação sexual e das questões de gênero não definindo a identidade, mas identificando enquanto travesti a partir do texto literário em questão.

Um primeiro fator que pode ser destacado é o nome da travesti Estrela não se tratar de um substantivo próprio, mas um substantivo comum que a nomeia. Apesar de esse substantivo ser utilizado para identificar artistas de brilho e prestígio, bem como nomear os corpos celestes que aparecem à noite, o que remete ao ofício da travesti de *Nossos Ossos*, não se trata de um nome utilizado comumente por pessoas na cultura brasileira, mas geralmente adotado para animais. Provavelmente, o nome associado a

ela diz respeito ao seu trabalho e como as pessoas a conhecem, um nome artístico, entretanto, a objetificação por parte de Heleno pode ser percebida. Heleno não demonstra intenção de ter uma conversa amistosa, devido às referências dadas a ele por parte de um dos michês, Vitor, o qual posteriormente aparece na trama como “namorado” da travesti:

Estrela, com certeza ela sabe, a travesti da boate Oriente, era maluca por ele, mas vai com calma, Estrela é barra-pesada, pode cortar a cara de um com gilete, não é brincadeira, acho que um coroa como você chegando assim, de leve, ela respeita, só não precisa dizer que você saía com o boy, quando ela escolhe um michê para ser o marido, tem de ser fiel, deixar a rua, sei lá, ela, numa boa, deve estar envolvida nessa encrenca, pode apostar. (FREIRE, 2013, p. 41)

A partir desse primeiro trecho no qual temos contato com Estrela na obra de Marcelino Freire, percebemos a sua caracterização como “perigosa”. Há uma certa ironia no nome de Estrela e da boate da qual é dona. *Estrela do oriente* é conhecida como a estrela que anuncia aos reis magos o nascimento de Jesus Cristo, sendo a responsável por guiar os reis ao local de nascimento do filho de Deus. Entretanto, a Estrela de *Nossos Ossos*, ainda que dê a luz para Heleno acerca do paradeiro da família de Cícero, indica, na verdade, o caminho para o destino do corpo morto.

Essa construção irônica ainda é identificada pela construção de Heleno, ao utilizar, por exemplo, o termo “barra-pesada” para se referir a ela. Também Vitor, ao dizer para Heleno sobre a travesti, dá a entender que pode ser que ela tenha a ver com o assassinato de Cícero, conforme a narrativa construída. Há ainda a menção ao ato de cortar a cara com gilete, ato comum às travestis que lidam com a prostituição, conhecidas por portarem giletes para violentar seus clientes em caso de abusos ou violências. Não há, nas cenas em que Heleno tem contato com Estrela, nenhuma menção de ameaças, armas ou qualquer outra ação que confirme que a travesti seja perigosa. Pelo contrário, Heleno descreve que ele mesmo a suborna no primeiro contato, durante uma apresentação dela a seu público:

Fiz um sinal, modesto, e Estrela veio, antes chegou até mim o seu cheiro de perfume, seguido do brilho do vestido, cafona, que a apertava por inteiro, pus em sua mão uma ótima quantia e fui logo, firme, direto na veia, sem arroudeios, eu sou amigo de Cícero. (FREIRE, 2013, p. 49)

Na caracterização de Estrela percebemos, de pronto, o adjetivo “cafona” para descrever sua vestimenta, revelando falta de requinte ou mau gosto. O brilho, ao contrário, vem para ressaltar Estrela como essa figura que não passa despercebida devido ao seu destaque, reiterando a questão da responsável pela anúncio da informação a Heleno, ou guia de Cícero para sua terra. Apesar do brilho, o seu vestido, segundo julgamento do narrador-personagem, ainda é apertado. O ato de usar roupas justas, socialmente, está mais associado às performances femininas de dar valor à silhueta, aos contornos do corpo, por vezes, ressaltando o quadril, a cintura, os seios e as pernas. Heleno consegue reconhecer essa produção corporal, o que depreende uma leitura de que essa roupa justa trazia destaque ao seu corpo, produzindo uma performance feminina que suscita o exagero a partir das observações do narrador-personagem.

A produção corporal de Estrela, pela visão de Heleno, pode ser identificada como uma produção *camp*, a partir de Susan Sontag em “Notas sobre Camp”, de 1966, em que a escritora estadunidense identifica tal expressão como uma “predileção pelo natural, pelo artificial e pelo exagero” (SONTAG, 1987, p. 318). Esse corpo de Estrela que exala brilho, volume, limítrofe entre o que é considerado masculino e feminino, artificial, produzido, representa essa corrupção que “[...] possui a mistura adequada de exagerado, de fantástico, de apaixonado e de ingênuo.” (SONTAG, 1987, p. 327). Essa forma de descrever o corpo de Estrela fixa a posição de Heleno, que, às vezes, orienta seu leitor no intuito de ressaltar essa construção corporal baseada na extravagância, justificando a necessidade de trocar próteses para construção dessa performance feminina mais ideal, não orientada para o sexo biológico da travesti, conforme percebido pelo narrador-personagem.

Na segunda cena, em contato com Estrela, Heleno começa a descrição objetificada a partir do ambiente em que ela mora: uma saleta ao fundo da boate, cheirando a desinfetante, cortinas mal-acabadas, um espaço mal iluminado e ainda:

Na saleta, gessos, cinzeiros, miniaturas de gatos, revistas atrasadas, pela capa da revista dava para ler assuntos antigos, fofocas do mundo artístico, modelitos clássicos, uma tesoura ao lado, uns carretéis, por todo canto umas purpurinas, largadas, até que nelas batesse uma luz, que atravessava a janela, um aquário, lá longe, sem peixe [...] (FREIRE, 2013, p. 60)

A partir dessa descrição do ambiente de Estrela, percebemos algumas referências que corroboram o primeiro adjetivo – cafona – empregado ao seu vestido, sendo ele um resultado provável dos recortes que ela fazia das revistas de fofoca e produzia com os carretéis e com o brilho obtido das purpurinas jogadas. Além do mais, o ambiente dá a impressão de desleixo e esterilidade, pois o aquário não tem peixes, as revistas são atrasadas, os objetos de decoração mimetizam animais, e os cinzeiros, no plural, como os demais itens descritos, indicam sempre uma abundância desses pelo espaço. Um aquário sem peixe, por exemplo, metaforiza o auge da inutilidade do objeto, pois um aquário é usado somente para manter a vida desse animal e, na casa de Estrela, não cumpre sequer essa função. Todos esses objetos representam um excesso de lixo, coisas que, ao olhar do narrador-personagem, não servem para nada e justamente são acionados para ressaltarem esse amontoado de coisas inúteis valorizadas por Estrela, ou simplesmente acumuladas, dando o ar de ruína. A casa descrita dessa forma ressalta o olhar de Heleno contra esse espaço inútil, contrário a um local ideal, que poderíamos comparar a um templo grego: perfeição arquitetônica, requintado e exemplar para a história da arte.

Ao tomar conhecimento desse espaço, o leitor vai apreendendo Estrela como essa personagem que Heleno constrói deslegitimando-a. Estrela passa a ser essa pessoa que o narrador-personagem quer caracterizar para o leitor como mercenária, ao relacioná-la com a oferta de dinheiro, como no seu primeiro contato com ela, julgando-a interesseira. Assim, ao perceber que Heleno disporia desse dinheiro, Estrela entende e também entra nessa negociação. Antes, entretanto, o narrador-personagem reforça sua posição misógina, ao descrever detalhes de seu corpo:

[...] as unhas, descascadas, precisavam renascer, o rosto também, sem maquiagem, chamava atenção, era mais másculo, e a toalha, segurando os cabelos, dava a Estrela um peso que ela, à noite, disfarçava, nos seus saltos altos havia leveza, destreza, em se manter de pé, ali não, tão somente, incrivelmente, era um homem brincando de ser mulher [...] (FREIRE, 2013, p. 61)

A percepção do corpo da travesti só comprova as observações que o narrador-personagem vinha construindo do espaço. Em primeiro lugar, ele destaca aspectos degradantes do corpo de uma travesti: as unhas, como símbolo de feminilidade, ao invés de estarem compridas e pintadas, estavam descascadas e curtas; o rosto, sem

maquiagem, era másculo; e a presença dela era pesada. Esse destaque reforça a visão sobre o corpo da travesti distante de um ideal feminino relacionado à expressão de gênero pretendida pela personagem. Ao descrever o corpo dela dessa forma, constatamos a ironia de Heleno, pois, anteriormente, ao narrar a chegada de Estrela na sala, ele afirma que ela estava “[...] tão cheirosa, saída de um anúncio de shampoo, com uma toalha enrolada na cabeça, a rainha da beleza, cheia de um paupérrimo glamour.” (FREIRE, 2013, p. 61)

A ironia, segundo Lélia Parreira Duarte, em *Ironia e humor na literatura*, “[...] é a figura retórica em que se diz o contrário do que se diz, o que implica no reconhecimento da potencialidade da mentira implícita na linguagem.” (DUARTE, 1994, p. 55). Ainda segundo ela, a ironia é percebida quando se verifica dualidades nos sentidos, ou seja, inversão significativa que decorre dos enunciados emitidos e as significações percebidas desses mesmos enunciados.

Isso é o que ocorre no trecho construído por Heleno de forma irônica, não muito comum em outros momentos da narrativa. Essa dualidade semântica dos enunciados é identificada pela contradição entre os trechos em que Heleno ora descreve de forma depreciativa a travesti e o espaço, ora a trata como “rainha da beleza”, fazendo perceber a aplicação dessa forma de discurso. A “rainha da beleza” seria um ideal grego, uma visão helenizada, de uma beleza comparada às gregas, por exemplo, Helena de Tróia, inclusive sua beleza sendo a motivação do rapto de toda a guerra. Entretanto, o percurso depreciativo, a ironia na construção do corpo e do espaço onde ela habita resultam nessa percepção irônica de Heleno ao escrever sobre Estrela.

Heleno despreza o fato de que ele mesmo ofereceu dinheiro para Estrela e apresenta ao leitor que para dar a informação a respeito da família de Cícero, ela tenha solicitado dinheiro para os implantes de seios, o qual seria dado pelo *boy*, segundo a narrativa montada por ele:

Mais uma vez é preciso segurar o olhar, não titubear, os gatos de porcelana, os diversos cinzeiros, os retratos, os cheiros foram feitos para testar até onde pode chegar a nossa criatividade, mesmo que eu imaginasse um cenário assim, um personagem, seria difícil ele existir como, de fato, existe, real, de turbante, entoalhado, os peitos que ela exibía, fazendo chantagem emocional, o dinheiro que Cícero lhe pediu, meu amado, era para meus peitos, não quero outra coisa sua, querido, senão os meus peitos, apenas os meus peitos de volta, e estamos quites. (FREIRE, 2013, p. 62)

Assim, Heleno constrói aos poucos a figura da travesti como mercenária: interessada em seu dinheiro, de modo que nessa negociata, a troca financeira seria fundamental para a montagem do corpo próximo ao ideal feminino. Para valorizar a importância do seu dinheiro para a travesti, novamente, Heleno usa o artifício de citar o amontoado de objetos inúteis que compõem o espaço dessa personagem. Também lança mão de sua estratégia de composição, ao citar esse espaço como cenário e Estrela como personagem, dando a entender o caráter ficcional e de encenação dessa ação, conforme destacamos no Capítulo 1.

Reforçamos, nesse trecho, o uso do discurso indireto, apresentando a voz de Estrela produzindo falas carregadas de vocativos irônicos quanto à própria descrição dele sobre ela, como ele aponta o fato de ela usar “meu amado”, “amore” e “querido”. Estrela, fechando a negociação com Heleno, diz “[...] pode levar, sei que em você eu posso confiar, até amanhã, não é, amore, até já.” (FREIRE, 2013, p. 63). Consideramos ironia nesses vocativos, pois não há entre as personagens uma relação afetuosa que os levem a se relacionar dessa forma. Ao produzir a voz de Estrela dessa maneira, é ressaltado o fato de Heleno considerar a travesti como mercenária, ao negociar as próteses em troca do endereço dos pais de Cícero. Tornam-se irônicos os vocativos, pois podem ser lidos, ainda, como tom de ameaça. Isso tudo pode ser entendido, pois Vitor diz a Heleno que o *boy* era namorado de Estrela e, caso ela tivesse um afeto pelo garoto, isso não poderia ser negociado dessa forma que Heleno narra ao leitor.

Então, Estrela, segundo a visão de Heleno, relacionava-se com Cícero e o extorquia na intenção de trocar as próteses. Depois da morte de Cícero, ela trava essa negociação com Heleno e não demonstra, ainda a partir da visão do narrador-personagem, se comover pela morte do garoto, querendo apenas conseguir suas próteses em troca da informação. Então, a travesti fica construída como mercenária ao querer apenas seus interesses e não demonstrar sentimento algum pelo assassinato do garoto tido como seu namorado.

Outro destaque que pode ser dado ao trecho é o da repetição da palavra “peitos” por três vezes em um curto trecho que dá ênfase ao objeto de desejo de Estrela: as próteses de silicone para os peitos que ela já considera seus, ao virem acompanhados duas vezes do pronome possessivo em primeira pessoa que indica a certeza da conquista pela chantagem que Heleno monta. Essa representação literária pela personagem

Estrela, buscando essa fabricação do feminino, identifica as transformações corporais às quais se submetem as travestis e que, segundo Marcos Benedetti (2005, p. 55), em *Toda Feita: o corpo e o gênero das travestis*, faz parte do processo de tornar-se uma travesti.

O pesquisador enumera todas as transformações a que essas pessoas se sujeitam, seja no âmbito social, seja corporal, para que sejam identificadas como femininas. Na parte dedicada ao corpo, ele enumera as principais mudanças, descrevendo-as conforme sua pesquisa. São elas: as mãos, o rosto, os pelos do corpo, os cabelos, a voz, sapatos, roupas, uso de hormônios e, por último, o silicone e a construção do corpo feminino. Tornar-se “feita”, ou seja, construir um corpo que seja não só performático do gênero feminino, mas identificado como tal, é fundamental para essas pessoas:

Toda feita, mais do que um elogio, é também uma forma de designar as pessoas que se esforçam nos caminhos da transformação e não poupam esforços para tanto. Além das aplicações de silicone, pressupõe alguma cirurgia plástica para remodelagem do nariz, da testa ou de outra parte do corpo, bem como o uso continuado de hormônios e outros recursos de aprimoramento dos traços femininos. Toda feita é a expressão que designa o resultado eficiente de todo o processo de transformação e fabricação do corpo, e portanto do gênero, entre as travestis. (BENEDETTI, 2005, p. 86)

A partir das descrições que fizemos sobre Estrela e do trecho do pesquisador, podemos compreender que essa personagem busca a construção do seu corpo de forma que não seja mais identificado como Heleno a descreve e o silicone seria o ápice dessa construção do corpo feminino. Percebe-se, pelos trechos citados anteriormente, que Heleno observa as roupas justas de Estrela, que há um investimento por parte dela nessa produção do corpo, o que sugere o uso de hormônios, por exemplo. Ainda que Heleno trate “a travesti da boate Oriente” de forma estereotipada – ao apresentá-la como perigosa e dar a entender que ela quer apenas seu dinheiro –, podemos reconhecer na personagem essa representatividade de pessoas que buscam a fabricação do feminino para se tornarem “toda feita”, ou serem reconhecidas de acordo com seu gênero em um ambiente que, a exemplo das descrições e da misoginia de Heleno, discrimina essas pessoas, mais ainda as pessoas trans – travestis e transexuais.

Então, de acordo com Heleno, reforça-se essa visão estereotipada da travesti que busca dinheiro a todo custo. Entretanto, Estrela busca construir-se como mulher para justamente não ser vista como apresentada na visão do narrador-personagem, ou seja,

ter um corpo que confira a ela uma maior identificação de acordo com as performances esperadas de seu gênero. Ela diverge, de certa forma, das demais personagens travestis de Marcelino Freire: ela não é apresentada como garota de programa e não está trabalhando na rua, pelo contrário, ela é identificada como dona da Boate Oriente, ou seja, empresária. Ela, também, não usa da venda do próprio corpo, mas negocia informação e usa sua inteligência para produzir seu corpo e desarticular a lógica social de discriminação representada pela voz de Heleno. Ainda que não saibamos mais do que os episódios pelos quais tomamos contato com Estrela, pelo menos ela é uma das poucas travestis que não estão sujeitas à morte na literatura brasileira, conforme identificado no trabalho de Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes e Liane Schneider (2017).

Por mais que Heleno tente construir Estrela como interesseira e perigosa nas cenas em que a cita, há uma noção de alteridade relevante nesse relacionamento na medida em que ele necessita desse contato, do diálogo e da aceitação dos termos do acordo para que ambos fiquem satisfeitos na negociação. Essa travesti, por mais que seja, pelo discurso do narrador-personagem, deslegitimada, consegue estabelecer-se enquanto sujeito capaz de definir não só os rumos do romance, mas da sua própria vida enquanto possibilidade de construir seu corpo e produzir-se feminina.

3.3 Os michês e o boy: os garotos de programa em cena

Encontrar garotos de programa pelas ruas da cidade é algo mais corriqueiro nas grandes capitais do país como São Paulo e Rio de Janeiro. Em *Nossos Ossos*, essa representação está encenada quando Heleno, ainda que já tenha tido outros contatos homoeróticos, passa a manter relacionamentos, sexuais e afetivos, com garotos de programa desde o primeiro michê, ao qual faz menção apenas como “índio” e, segundo a voz narrativa, não como uma opção mas um acaso ou “por engano” (FREIRE, 2013, p. 33).

Esse ato de perambular pelas ruas para encontrar um parceiro sexual, hoje conhecido mais como “pegação”, é explicado por James Green e representado ficcionalmente no primeiro conto pornográfico de temática homoerótica publicado no Brasil, “O menino do Gouveia”, de 1914, de Capadócio Maluco, que narra o encontro

sexual com Bembém, encontrando-se no Largo do Rossio e depois indo ao cinema e para casa para concretizar o ato sexual (MALUCO, 2017, p. 27-46). Assim, em análise minuciosa desde as publicações da revista *Rio Nu* até as produções e histórias sobre João do Rio, o crítico norte-americano aponta:

Para os leitores atuais, a ideia de encontros sexuais anônimos em espaços públicos como jardins, parques, cinemas e banheiros talvez seja completamente estranha às suas experiências de vida. Mas para muitos frescos e fanchonos, que tinham de esconder as suas predileções sexuais de parentes, amigos e patrões, esses encontros eróticos aleatórios constituíam um dos únicos meios de conhecer parceiros em potencial. (GREEN, 2000, p. 98)

Ainda que no início do século XX, época em que é publicado “O menino do Gouveia”, essa fosse a oportunidade dos homens com inclinações homossexuais de realizarem-se sexualmente, já no final do século, esse exercício da rua torna-se mais comercial, conforme Green (2000, p. 403-408) apresenta, devido à presença de travestis e michês que se prostituíam nas ruas, tomando como base dados coletados sobre a década de 1970. Néstor Perlongher, em *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*, de 1987, realiza um trabalho etnográfico mais apurado sobre a prostituição masculina na capital paulista, descrevendo desde as concentrações desses garotos no centro da cidade até as formas de contato e relações mantidas por eles com seus clientes e fora desse trabalho. Assim, abre seu texto definindo o significado de michê:

O termo *michê* tem dois sentidos. Um alude ao ato mesmo de se prostituir, sejam quais forem os sujeitos desse contrato. Assim, *fazer michê* é a expressão utilizada por quem se prostitui para se referir ao ato próprio da prostituição. Em alguns contextos – especialmente entre prostitutas e travestis – o termo pode ser aplicado também ao cliente. Numa segunda acepção, o termo *michê* é usado para denominar uma espécie *sui generis* de cultores da prostituição: varões geralmente jovens que se prostituem sem abdicar dos protótipos gestuais e discursivos da masculinidade em sua apresentação perante o cliente. (PERLONGHER, 1987, p. 17, grifos do autor)

O termo “michê” é adotado por Heleno para fazer menção aos garotos com os quais se relaciona na trama e é conhecido por ser atividade de prostituição. São 18 menções à expressão durante a narrativa e nenhuma delas faz referência a Cícero. Duas outras formas aparecem para remeter a outros garotos de programa, porém, apenas uma vez cada: “putinho” para se referir a certo garoto de programa que roubou a carteira de

Heleno, e “putos” quando é realizada uma digressão sobre seu hábito em contratar “[...] dorsos nus, jovens putos, à venda, como uma mercadoria [...]” (FREIRE, 2013, p. 112). Há, também, ao se tratar de forma coletiva esses garotos de programa, outras duas formas: a primeira como “garoto de programa” aparece duas vezes, uma dessas quando Heleno apresenta um discurso indireto de Carlos; a segunda como “outros boys” quando é narrada a cena criada para o assassinato de Cícero. Percebe-se, então, a partir das escolhas de Heleno, que o termo “michê” é usado para caracterizar as demais personagens na obra, as quais ele pagou em troca de sexo, mas quando tratando de Cícero, utiliza-se de uma expressão diferente.

Cícero traz características diferentes dos michês nomeados por Heleno devido ao que Euler Lopes Teles identificou em seu trabalho:

A personagem Cícero atua como um dos principais duplos do romance que, se por um lado é duplo de Carlos, já que Heleno projeta nos michês as expectativas frustradas em relação ao antigo relacionamento; por outro, também é duplo do próprio narrador-personagem, visto que ambos se unem pela semelhança de serem do interior de Pernambuco. (TELES, 2017, p. 5)

Cícero, vindo de Poço do Boi, estabelece esse duplo com Carlos, também oriundo de uma cidade do interior pernambucano, Floresta (FREIRE, 2013, p. 40). Interessante perceber os nomes das cidades, ambas remetendo a lugares que trazem a presença constante de animais: a floresta e o poço do boi, um curral. Essa percepção de Cícero enquanto duplo de si mesmo e do seu primeiro amor aproxima o garoto de Heleno, criando identificação e fazendo-o nomeá-lo como “boy”. O nome de Cícero é mencionado 16 vezes na narrativa e, para não utilizar o termo “michê”, são mencionadas outras 40 vezes a palavra “boy”. Há ainda, de forma irregular, seis menções de forma diferente: quatro como “garoto” e duas como “menino”, de modo que Heleno utiliza esses referentes para reafirmar a diferença de idade entre ele e Cícero. Enquanto “michê” é um termo utilizado por Heleno para os outros garotos de programa, mais distantes, Cícero, por representar essa proximidade, é tratado de forma mais íntima, todas representando tanto essa diferença, quanto a idade jovem do rapaz.

O termo “michê” é, segundo Néstor Perlongher, preferência dos garotos de programa para referirem-se a si mesmos (PERLONGHER, 1987, p. 44). Ainda segundo o trabalho de Perlongher (1987, p. 138-139), identifica-se como “boys” os garotos que

têm apreço pelos clientes denominados como “professores”, ou seja, clientes com alto grau de escolaridade, melhores condições financeiras e que, pela bagagem cultural, são capazes de dar aos garotos de programa mais trocas culturais do que apenas o dinheiro após o programa. Então, Heleno, ao nomear Cícero como “boy”, não só apresenta essa diferença de denominação, como assume a relação professoral entre ele e esse rapaz. Essa troca cultural ou certo apreço que o narrador-personagem demonstra ter com Cícero pode ser comprovado na cena em que Cícero observa os troféus quando visita o apartamento de Heleno (FREIRE, 2013, p. 45) e ainda:

De fato, eu saí com o boy morto muitas vezes, tomamos prosecco, caju-amigo, licor báquico, eu trouxe o garoto, certas madrugadas, para meu apartamento, ele ficou admirado com os livros que eu guardo, numa pilha os amores de Lorca, os cantos de Carmina Burana, dramas de todo tipo, vários volumes sobre técnicas apuradas de representação, quanto dramalhão, ave nossa! (FREIRE, 2013, p. 18-19)

O trecho confirma o motivo pelo qual Cícero foi digno de ter seu nome identificado, bem como a proximidade dele com Heleno, ao demonstrar o interesse do garoto pelos benefícios que poderiam ser conseguidos nesse contato, como dinheiro e troca cultural. Contudo, há outros aspectos a serem observados: apesar do aparente apreço, pode-se perceber que Heleno só saía com o garoto após beberem e nas madrugadas. Mais adiante, demonstraremos que, para que o garoto saísse com Heleno à luz do dia ou em público, ele tratou a aparência de Cícero de forma que ele fosse reconhecido como próximo à realidade de Heleno. O que demonstra certa precaução quanto à sua aparência em dias comuns, sugerindo um aspecto visual não condizente com a realidade do dramaturgo.

A troca cultural representa essa superioridade de Heleno, ou novamente a helenização, a mira na cultura grega, enquanto Cícero representa o popular e a rua, ou ainda, o que pode ser pago e consumido de imediato sem um esforço intelectual. Esse tipo de relacionamento também lembra os relacionamentos eróticos de pederastia na Grécia antiga, apontados por Michel Foucault em *História da Sexualidade: o uso dos prazeres*, de 1984, nos quais homens mais velhos e outros ainda em desenvolvimento se relacionavam sexualmente como um ritual para propiciar a eles “forma, valor e interesse” (FOUCAULT, 2007, p. 174). Heleno, então, trata esse garoto não apenas como objeto, conforme destacaremos na sequência, mas como objeto capaz de ressaltar

esse seu ar professoral, erudito e honroso, mais um traço de helenização proposto por esse narrador-personagem.

Apesar de *Nossos Ossos* orbitar a morte do “boy” e seu destino honroso, Heleno objetifica esse garoto de acordo com seus interesses, conforme se pode verificar no trecho seguinte:

[...] eu queria que Carlos me visse ao lado de Cícero, assistisse ao meu romance, estava na hora de mostrar o garoto diferente, musculoso, com quem eu estava saindo, de roupas novas o boy viraria uma outra pessoa, o cabelo bem cortado, recomendei que ele usasse um casaco brilhante e moderno, ou um terno de linho azul, fomos juntos a uma loja no bairro, também para ele comprei uns sapatos, prometi pagar caro, não era você que estava precisando de dinheiro, meu querido, e marcamos que seria na noite de sábado o nosso compromisso. (FREIRE, 2013, p. 92)

Há, nesse exercício de Heleno em produzir a imagem de Cícero de uma maneira mais aceitável e condizente com a realidade do narrador-personagem, a estratégia de “assimilação” que Zygmunt Bauman apresenta em “A criação e anulação dos estranhos”, na medida em que torna-se o diferente semelhante ao aniquilar as diferenças culturais, linguísticas, buscando uma conformidade (BAUMAN, 1998, p. 29). Assim, percebemos no trecho de *Nossos Ossos* que Heleno valoriza as características físicas atrativas de Cícero – musculoso –, entretanto, era necessário que ele virasse “outra pessoa” no que diz respeito ao corte de cabelo e à vestimenta, de modo que, para conseguir seu intento de impressionar o ex-namorado, Heleno pagasse caro por toda essa transformação.

Heleno, então, dispõe do garoto e o objetifica, o que reforça a imagem de que, apesar da tentativa de assimilação, Cícero não se tornava semelhante a Heleno e Carlos. Bauman apresenta outra estratégia para lidar com os estranhos, a *antropoêmica*, em que a sociedade, na impossibilidade de assimilar esses estranhos, produz a exclusão ou o “vômito” destes para lugares invisíveis ou guetos (BAUMAN, 1998, p. 29). Consideramos, portanto, que o narrador-personagem, ainda que trate Cícero de forma mais próxima que os demais “michês”, usando inclusive outra forma de tratá-lo, chamando-o de *boy*, em suas descrições e ao narrar sobre os outros, demonstra as incompatibilidades ou falta de similitude deles consigo mesmo.

A forma de representar esses sujeitos michês não se distancia da representação da travesti, colocando-os sob estigmas sociais e confinando-os aos espaços que não os

produzem como humanos, mas como produtos sujeitos à aniquilação. Outro estigma atribuído aos michês é a suposição de serem disseminadores de doenças, pois Heleno supõe ter contraído o HIV de um dos michês da trama; outro fator evidenciado é a malandragem. Vitor, por exemplo, é descrito querendo usurpar o dinheiro destinado a Estrela. O fator da pobreza nos grandes centros, bem como o desejo homoerótico, são fatores constatados também na etnografia de Perlongher:

O negócio do michê situa-se na interseção de uma multiplicidade de coordenadas sociais. O interesse homossexual dos jovens pobres não diz respeito apenas ao plano do desejo, mas também à crescente pauperização – e correlativa “lumpenização” – dos adolescentes da classe baixa, principais vítimas do desemprego. Esse processo enche de bandos de jovens as ruas das grandes cidades brasileiras. O desemprego propicia a perambulação; o quase inevitável encontro com os homossexuais à deriva, à procura de um garoto jovem e rude, dá lugar a um peculiar contrato, no qual uma “ajuda” outorgada ao rapaz pelo cliente serve também de exutório para veicular a consumação sexual, atenuando os reparos “morais” em nome da compensação monetária. (PERLONGHER, 1987, p. 107, grifos do autor)

Conforme aponta o sociólogo argentino em pesquisa no Brasil, muitos dos jovens se mobilizam a trabalhar com “michetagem”, buscando sair da pobreza. Para outros, não há outra saída. Um fato que é comum aos michês da trama de Heleno, e discorreremos em seguida sobre a construção de cada um, é não serem oriundos de São Paulo. Todos eles têm em comum a emigração de seus estados para a capital paulista. Na pesquisa de Néstor Perlongher, não são identificadas as origens dos michês entrevistados, entretanto ele ressalta a questão da “desterritorialização” pela qual passam tais sujeitos, desde as geográficas até as corporais. Dessa forma, a errância é compartilhada não só pelos sujeitos alvos da pesquisa antropológica, mas representada pelas personagens do romance também. Essa desterritorialização e a forma de construir esses garotos errantes está identificada em cada um dos michês presentes na narrativa, na sequência.

Um dos michês de *Nossos Ossos* não apresenta nome e personalidade, apenas é apresentado na trama como “índio” e dessa forma é tratado nas duas cenas em que aparece, sendo a primeira, a descrição da iniciação sexual de Heleno com os michês; e a segunda, um encontro entre ambos após a morte, de modo que o índio vem a óbito por causa da AIDS que acometeu tal personagem. Heleno realiza, de forma sutil, a descrição do pagamento realizado a esse michê:

Aí ele me cobrou, ao final, uma ajuda para o trem, para o lanche, para comprar um refrigerante, eu dei e me acostumei a procurá-lo na Estação da Luz, encostado na grade de proteção, ele, na cama, era um vagão em cima dos trilhos, veloz e pesado me levou para onde eu não quis. (FREIRE, 2013, p. 33)

O trem é comumente utilizado como metáfora da vida, passando por várias estações, sendo os vagões, as fases e as pessoas que vão entrando e saindo de acordo com as paradas. Esse índio, além de ser encontrado sempre na estação de trem, a Estação da Luz, também é reconhecido como um “vagão” responsável pela iniciação de Heleno com garotos de programa. Podemos perceber, no trecho, que Heleno, ao contar sua ação de contratar garotos de programa, não revela haver consciência de uma relação comercial com esse michê. Ele descreve o ato como furtivo ou ao acaso. Na sequência, continua narrando que esse “índio” é que o fez seguir tendo relações sexuais com outros michês ao lhe apresentá-los. Assim, no trecho, na metáfora do trem para as relações sexuais dessa personagem, o “índio” é um dos vagões dentre outros que formam esse trem, o que, por sua vez, pode ser entendido como a articulação aos vários michês. Contudo, o índio é o vagão que leva Heleno para um local para onde não quis, podendo já ser um indício da infecção pelo vírus do HIV que, posteriormente, é atribuída a esse personagem. Um trem pesado anda devagar, já um trem pesado e veloz provoca o descarrilamento, a saída dos trilhos e, no trecho, Heleno indica esse michê como esse trem que o leva para um lugar indesejado.

Ainda, na construção dessa cena em que Heleno apresenta o índio, há um contraste entre essa personagem e o sucesso de Heleno na Europa, pois suas peças estariam sendo encenadas em Lisboa, Praga e Paris. Esse contraste mostra a visão de Heleno sobre si e seu sucesso europeu em contraste com o índio, representante do nativo brasileiro. Euler Lopes Teles (2017, p. 63) apresenta essa personagem também como representação da doença, não se tratando de uma aparição gratuita, mas sim uma forma de ressaltar essa imagem étnica do indígena como representante da ignorância desses ancestrais frente à modernidade adquirida após a colonização. Assim, o índio denota a imagem de uma personagem patológica e que será a explicação de Heleno para sua doença.

O índio morreu de AIDS, foi o que ele me falou, o próprio índio, juro que eu o vi, sentado, em um dos bares onde paramos, [...] vestia um

uniforme, do além, à sua frente uma xícara de chá, o líquido soltava uma fumaça que ia e voltava até as suas narinas, não estava feliz nem infeliz, mirava, distante, avante, a serra, a paz do horizonte [...] Será que foi você quem me contaminou, difícil de saber, ele explicou, não sabe se pegou a doença fazendo sexo ou se drogando, foi afinando, de repente, sem forças, vomitava, grosso, depois as manchas, pela cintura, melhor eu não saber detalhes, poderia me bater um medo, um pânico maior [...] (FREIRE, 2013, p. 108-109)

O índio, portanto, está representando, além da imagem patológica de quem Heleno construiu como vetor da contaminação dele pelo vírus HIV, como um sujeito desterritorializado de sua cultura e, ainda, como essa figura que também não consegue ser assimilada, por isso, sendo esse trem pesado que provoca todo esse estrago na vida do narrador-personagem. A alma do índio traz consigo uma xícara de chá, quente e soltando fumaça. A xícara representa um objeto que não é utilizado pelos índios ao tomarem chá, logo, há sinais de aculturação imposta a esses sujeitos, entretanto, ao não se adequar a toda essa engrenagem social, o índio é aniquilado pela doença, a exemplo dos índios no contato com o europeu durante a colonização.

De acordo com Bauman, com relação à aniquilação desses estranhos, o índio representa na narrativa uma impossibilidade de purificação, mesmo em contato com o homem civilizado, helênico, sendo factível de ser passível de uma “destruição criativa, demolindo, mas construindo ao mesmo tempo” (BAUMAN, 1998, p. 29), conforme se processa a aculturação dos indígenas no ocidente, de forma que a expulsão desse vagão pesado da sociedade já helenizada é entendida pelo narrador-personagem como uma ação comum e necessária. Desse modo, o índio, que por motivos de pobreza transforma-se em michê, como modo de sobrevivência na grande cidade civilizada, representa a destruição da diferença, operada pela força do capital.

O índio afirma ter morrido de AIDS e não saber se era o responsável pela infecção de Heleno pelo vírus. Não houve nenhuma outra consideração a respeito disso no texto, entretanto, o leitor passa a acreditar na versão construída por Heleno de que tenha sido o índio-vagão o responsável pela contaminação, apresentada junto ao pânico causado pela doença que poderia surgir ao tomar conhecimento de sua sorologia positiva para o HIV. Assim, ainda que Heleno possa ter contraído o vírus em qualquer relação sexual sem prevenção, inclusive com Cícero, a versão dos fatos apresentada por ele reforça esse estigma do índio doente.

O segundo michê, conhecido como Vitor, aparece em quatro momentos da narrativa. Na primeira aparição, ele conta a Heleno sobre o assassinato de Cícero, afirmando que mandaram matar o garoto, e se oferece para fazer um programa, ao qual Heleno se nega, devido ao choque. Na segunda aparição, Heleno faz referência a ele como “o michê, o melodramático” (FREIRE, 2013, p. 40), devido à forma com que esse garoto narrou a ele a morte de Cícero. Entretanto, Heleno aproveita para transar com ele para depois questioná-lo sobre a família do *boy* morto, e assim Heleno toma conhecimento sobre Estrela. Até essa parte da narrativa, não temos conhecimento do nome dele, que vai ser dito apenas pela própria travesti na terceira aparição do michê.

A partir da terceira aparição de Vitor é que Heleno vai apresentando ao leitor essa personagem como um malandro e começando a construir a visão estereotipada desse michê. Primeiro, ele se questiona: “[...] um rapaz veio me receber, de dentro do escuro, era aquele mesmo michê, juro, o da esquina, melodramático, será que caí numa armadilha?” (FREIRE, 2013, p. 59). Essa indagação leva o leitor a também se questionar, pois se anteriormente Vitor aparecia apresentando Estrela como perigosa, não haveria justificativas de ele mesmo estar na casa dela como namorado:

Foi aí que eu perguntei, você é o novo namorado de Estrela, sim, falei, para ele notar que eu não estava assustado, vim aqui só pra continuar a minha missão, custe o que custar [...] o michê ficou fazendo voltas na vista como se estivesse sem entender, ora, imagina, pura coincidência, e não vamos nos alongar neste assunto, depois eu conto, numa outra noite conversaremos, sozinhos os dois [...] (FREIRE, 2013, p. 60)

Heleno, então, a partir de sua desconfiança, dá ao leitor motivos para que ele também desconfie de Vitor, descrevendo esse contato de forma irônica, pelo discurso indireto, demonstrando a afirmação de Vitor ser uma coincidência no suposto diálogo com essa personagem. Por fim, na última cena com essa personagem, Heleno chega à casa de Estrela, Vitor o recebe e, ressaltando novamente a construção sobre o ponto de vista de quem narra, o michê afirma ser do Paraná e querer receber o dinheiro para entregar a Estrela, que não estava na boate naquele momento. Assim, sucede o desfecho em que Heleno morde a boca do garoto ao beijá-lo e o joga em direção às taças espalhadas pelo local, chamando-o de “ladrãozinho escroto”. Não houve, mesmo pelas descrições de Heleno, a confirmação ou o suborno por parte desse michê. O que Heleno tenta fazer, pela sua dramatização, é construir esse garoto como vilão ou malandro

devido aos contatos com ele ao longo da situação de aproximação com Estrela e da relação comercial estabelecida na troca de informações.

O outro michê da narrativa é descrito como “menino moreno, com idade para ser meu neto” (FREIRE, 2013, p. 74), o que demonstra a idade suposta de Heleno que apresentamos no começo deste capítulo, bem como a relação de idade entre michês e clientes apresentada por Néstor Perlongher. Além disso, Heleno, momentos antes de cometer suicídio, mesmo que não contrate esse garoto no momento, faz questão de enfatizar ter estado com o garoto algumas vezes e recompensá-lo com um envelope com dinheiro. Assim como os demais michês, esse garoto representa ainda mais o perfil daqueles que buscam a compensação monetária na cidade cheia de pobres em busca de uma vida melhor. Nesse contato, também, é possível identificar, pela segunda vez, o quanto Heleno reproduz o racismo, uma vez que trata esse garoto como “moreno” e o outro como “índio”, reforçando a visão superior dele mesmo, uma vez que é branco.

Assim, ao percebermos a forma de construção dessas personagens em *Nossos Ossos*, identificamos que Heleno de Gusmão, o narrador-personagem, ao se aproximar dos ideais sociais hegemônicos de condições financeiras melhores, mascara seus estigmas e passa a desconfiar das outras pessoas com quem constantemente se relaciona. A travesti Estrela, no intuito de construir-se socialmente com um ideal de corpo feminino, é tida como mercenária e perigosa, usando da informação tão válida para produzir-se mulher. Cícero e os demais michês reforçam a representação identificada na etnografia feita por Néstor Perlongher, que aponta para uma pauperização que leva os jovens à prostituição. Assim, Heleno vai construindo seus “estranhos” de forma viscosa, conforme apresenta Bauman, ou seja, o sujeito narrador de *Nossos Ossos*, ao relacionar-se com as demais identidades, impregna-se de suas viscosidades, comprometendo sua liberdade:

O estranho é odioso e temido da maneira como o é o viscoso, e pelos mesmos motivos [...] a acuidade da estranheza e a intensidade de seu ressentimento crescem com a correspondente falta de poder e diminuem com o crescimento da correspondente liberdade. Pode-se esperar que quanto menos as pessoas controlem e possam controlar suas vidas, bem como suas fecundas identidades, mais verão as outras como viscosas e mais freneticamente tentarão desprender-se dos estranhos que elas experimentam como uma envolvente, sufocante, absorvente e informe substância. (BAUMAN, 1998, p. 40)

Esses estranhos, em *Nossos Ossos*, são essa intensificação da tensão que a outridade causa na constituição da identidade dessa voz narrativa, bem como o seu esforço em tratar desses sujeitos como pessoas a serem desprendidas de sua realidade helênica. Heleno de Gusmão, portanto, para convencer seu leitor usa de uma construção social que privilegia os padrões do homem branco hegemônico, como ele mesmo se apresenta, trata a respeito da história desses “estranhos” como quer, pagando preços irrisórios para usá-los, arquitetando traços desses sujeitos como a sociedade demanda a partir de como devam ser reprimidos.

O CAMINHO ATÉ AQUI OU O PERCURSO A FAZER

Estudar *Nossos Ossos*, um romance diverso, contemporâneo, de publicação recente, produzido por alguém bastante produtor tanto na literatura como em eventos culturais, demonstrou-se desafiador em uma série de questões. De antemão, destaca-se o risco em uma análise realizada que venha a se tornar datada. Entretanto, como a travessia é circular e há uma série de percursos a serem realizados, considero o caminho realizado até aqui como o possível de ser trilhado desde 2016 quando comecei as primeiras pesquisas a respeito da produção de Marcelino Freire e que me levaram à conclusão desta dissertação.

Um dos objetivos específicos no projeto buscava a análise do narrador-personagem enquanto um narrador em primeira pessoa, póstumo e que se construía narrativamente em romance. Entretanto, a partir do aporte teórico adotado para análise de Heleno de Gusmão, ampliou-se a discussão, confirmando que o narrador continua sendo um dos operadores mais instigantes da narrativa, na medida em que o narrador de *Nossos Ossos* é uma junção do narrador-personagem e de um narrador-operador, o que amplia a pluralidade de leituras possíveis da obra. Esse narrador-personagem, dramaturgo, expressa o efeito trágico e retoma as diversas referências de produção do romance enquanto um gênero híbrido.

O romance de Marcelino Freire é montado com diversas referências ao gênero dramático: os nomes das personagens Cícero e Heleno fazem conexão com a história clássica greco-latina, são utilizados termos que remetem a uma montagem teatral como as rubricas e a montagem dos capítulos como se fossem cenas. Em relação ao gênero épico, são possíveis leituras comparadas com epopeias clássicas conhecidas, desde a história principal e o tempo da narrativa, até cenas que, justapostas, deixam claras as intertextualidades que procurei demonstrar no primeiro capítulo. Já no que se refere ao gênero poético, as rimas e o ritmo conferem musicalidade. Esse narrador dramaturgo de *Nossos Ossos* é uma estratégia para enriquecer essa narrativa com tantas linguagens e diálogos. Esse narrador, ao propor uma “helenização” do texto provoca não só a leitura realizada neste trabalho, mas instiga a observar, futuramente, de que forma os diferentes narradores propostos pelo escritor pernambucano podem proporcionar essa estética.

Ao acionarmos a instância do narrador-operador, emergiu uma necessidade não identificada quando iniciada a pesquisa: como essa instância narrativa monta o texto e qual o efeito advindo dessa montagem. Então, a análise do jogo de espelhos surgiu pelo

interesse em demonstrar a artificialidade, o excesso de montagem e o exercício de escrita proposto pela junção desses narradores que influenciam uma leitura de camadas que, a exemplo de pinturas e de outras produções barrocas, vão evidenciando o caráter ficcional e a produção desse texto narrativo.

A manipulação do canal leva a identificar o jogo de palavras na obra, como os títulos dos capítulos com partes do corpo humano, de modo que destacamos a proliferação da metáfora, principalmente dos referentes relacionados às expressões reconhecidas pela cultura como chulas como o são “cu” e “pau”, às quais selecionamos pelo viés do homoerotismo e dos símbolos criados para remeter a esses signos. Ainda, a separação dos capítulos de acordo com suas temáticas e camadas propiciou a leitura do suspense criado em torno da revelação do suicídio do narrador-personagem, entretanto, deixando evidentes as lacunas que essa manipulação e montagem permitem.

Essas análises permitiram uma leitura vertical do romance em diversas direções, desde as relações entre os gêneros literários utilizados para a construção do romance até a temática homoerótica. Não obstante, como o objetivo inicial também era reconhecer como esse sujeito homoerótico escrevia sobre os outros, foi possível comprovar que, ao falar demais sobre si e sua vida, Heleno aproxima-se dos ideais hegemônicos da cultura ocidental judaico-cristã, branca e abastada ao tratar a travesti Estrela e os michês como objetos, o que demonstra que há, por parte desse sujeito, uma forma de construir a outridade ou uma forma de valorizar a sua vida e seu esforço em erguer-se frente às dificuldades impostas aos sujeitos homoeróticos, gerando seu desprezo para com os “estranhos”.

Uma preocupação, entretanto, permanece a respeito dessa constatação: até quando as personagens travestis, e em certa medida também os michês, serão construídas e construídos como sujeitos perniciosos mostrados como violentos e enganosos, sendo tutelados pela presença masculina? Ainda que Estrela não sofra, explicitamente, violências corporais, o seu brilho é apagado e as violências morais praticadas pelo narrador-personagem revelam não só a visão de Heleno sobre o corpo estigmatizado, mas a visão de uma sociedade que insiste em definir as performances aceitáveis para um gênero ou outro.

Não há dúvidas de que o romance *Nossos Ossos*, de Marcelino Freire, é rico em sua construção e pode suscitar inúmeras leituras. Além disso, o fato de ter produzido um

texto que é envolvente o suficiente para lê-lo sem interrupção, como da primeira vez que o fizemos, é o resultado de um trabalho bem realizado pelo escritor ao propor uma narrativa que traz não só qualidade estética, mas representatividade de pessoas LGBT. Entre os ossos que a sociedade sujeita a serem expostos a partir da violência, da exclusão e das mortes dos corpos homoeróticos, o romance de Marcelino Freire apresenta essa voz que se impõe, representa sua vida no desejo de tornar-se visível, pertencente a essa sociedade, menos errante e deslocado. Que os ossos desses sujeitos, ou suas vozes abafadas, sejam uma parte enterrada, porém vivificada, na nossa ficção e que as vidas dos sujeitos homoeróticos na literatura possam ser mais brilhantes e menos cruéis.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.
- ALMEIDA, Guilherme. “Homens trans”: novos matizes na aquarela das masculinidades? **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 20, n. 2, p. 513-523, mai. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2012000200012>>. Acesso em: 26 jul. 2018.
- ANGELI, Jéssica Domingues; MACHADO, Guacira Marcondes. O poeta enrustido: narrativa e poesia em Nossos Ossos, de Marcelino Freire. **Signótica**, Goiânia, v. 29, p. 218-241, jan./jun. 2017. <https://doi.org/10.5216/sig.v29i1.43802>
- ARISTÓTELES. Poética. In: **ARISTÓTELES**. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os pensadores).
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: L&PM, 1997.
- BARBOSA, João Alexandre. Prefácio. In: FREIRE, Marcelino. **Angu de sangue**. São Paulo: Ateliê, 2000. p. 9-17.
- BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In: SOUZA JÚNIOR, José Luis Foureaux de (Org.). **Literatura e homoerotismo**: uma introdução. São Paulo: Scortecci, 2002. p. 7-103.
- BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- BATAILLE, Georges. **História do olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BATAILLE, Georges. A noção de dispêndio. In: BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 17-35.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Editora Lucerna, 2009.

BENEDETTI, Marcos. **Toda feita**: o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BONASSI, Brune Camillo. **Cisnorma**: acordos societários sobre o sexo binário e cisgênero. 2017. 121 f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helene Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. Tradução de Regina Machado e Michelle Pithon. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes. **O Corpo Educado**: Pedagogias da Sexualidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-167.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. **Três personagens femininas e um defunto autor**. In: GONÇALVES, Gláucia Renate; RAVETTI, Graciela (Org.). **Lugares críticos**: línguas, culturas, literaturas. Belo Horizonte: Orobó, 1998. p. 187-194.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. **A escrita dissimulada**: um estudo de *Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. Belo Horizonte: Sografe, 2005.

CAMARGO, Fábio Figueiredo (Org.). **Na literatura, as identidades**. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2017.

CAPUCHO, Luís. **Cinema Orly**. Rio de Janeiro: Interlúdio, 1999.

CARRERO, Raimundo. **Nossos ossos agora estão nus e expostos**. **Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Recife, n. 95, p. 8-9, jan. 2014. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_95_web.pdf> Acesso em: 26 jul. 2018.

CARVALHO, Ana Cecília. **O processo de criação na produção literária: um depoimento**. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v. 14, n. 1-3, p. 4-9, 1994. <https://doi.org/10.1590/S1414-98931994000100002>

CARVALHO, Ilana Goldfeld. **Autoficção e os discursos pós-modernos**. In: XV Abralic, 2016, Rio de Janeiro. **Anais da Abralic**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 474-480.

- CATTO, Filipe. Saga. In: CATTO, Filipe. **Fôlego**. São Paulo: Universal Music, 2011.
- CENTRO VIRTUAL CAMÕES. **Bartolomeu de Gusmão (1685-1724)**. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/ciencia/p2.html>> Acesso em: 26 jun. 2018.
- CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e modernidade**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1998.
- CIDADE, Hernani. **Lições de cultura e Literatura Portuguesa**. 7. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1984.
- COELHO, Sara Otto. **Marcelino Freire, ossos de um escritor marginal**, 2017. Disponível em: <<http://observador.pt/2017/03/18/marcelino-freire-ossos-de-um-escritor-marginal/>>. Acesso em 04 de abr. 2017.
- CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. Tradução de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício**: estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Tradução de Ramón Buenaventura. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman. 2. ed São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gernheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora Ufm, 2014. p. 111-125.
- DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. **Cadernos de Pesquisa do NAPq - FALE/UFMG**, Belo Horizonte, v. 15, p. 54-77, 1994.
- ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In: ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 11-37.
- FAURY, Mára. **Uma flor para os malditos**: a homossexualidade na literatura. Campinas: Papyrus, 1983.
- FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque; SCHNEIDER, Liane. **Personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX**: uma leitura sobre corpo e resistência. João Pessoa: Editora UFPB, 2017
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: o uso dos prazeres. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007. v. 2

- FREIRE, Marcelino. **Angu de sangue**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FREIRE, Marcelino. **EraOdito**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- FREIRE, Marcelino. **BaléRalé**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- FREIRE, Marcelino. **Contos Negreiros**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- FREIRE, Marcelino. **Rasif: mar que arrebenta**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- FREIRE, Marcelino. **Amar é crime**. São Paulo: Coletivo Edith, 2011.
- FREIRE, Marcelino. **Nossos Ossos**. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- GARCÍA, Paulo César Souza. Lugares dos ex-cêntricos na literatura. In: SANTOS, Cosme Batista dos; GARCÍA, Paulo César Souza; SEIDEL, Roberto Henrique (Org.). **Crítica Cultural e Educação Básica: diagnósticos, proposições e novos agenciamentos**. São Paulo: Cultura acadêmica, 2011, v. 1, p. 253-264.
- GARCÍA, Paulo César Souza. **Literatura e representações do homoerotismo**. Salvador: Editora da Universidade do Estado da Bahia, 2013.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons & ritmos**. 13 ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- GREEN, James Naylor. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil no século XX**. Trad. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- GRIMAL, Pierre. **Mitologia grega**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GULLAR, Ferreira. Barroco: olhar e vertigem. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 217-224.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Tradução de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.
- HOMERO. **Ilíada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- INÁCIO, Emerson da Cruz. **A Herança Invisível: ecos da 'Literatura Viva' na poesia de Al Berto**. Manaus: UEA EDIÇÕES, 2013.

KAFKA, Franz. A ponte. In: **Narrativas do espólio** (1914-1924). Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 64-65.

KLINGER, Diana Irene. **Escrita de si, escrita do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea 2006. 205 f. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KULICK, Don. **Travesti**: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo ou a polêmica em torno da ilusão**. São Paulo: Ática, 1985.

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

LINS, Paulo. [Orelha do livro]. In: FREIRE, Marcelino. **Nossos Ossos**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LUCON, Neto. **Mais de 80 pessoas trans e travestis foram assassinadas no Brasil no primeiro semestre de 2018**, 2018. Disponível em: <<https://nlucon.com/2018/07/10/mais-de-80-pessoas-trans-e-travestis-foram-assassinadas-no-brasil-no-primeiro-semester-de-2018/>>. Acesso em 06 jul. 2018.

LUGARINHO, Mário César. **Do inefável ao afável**: ensaios sobre sexualidade, gênero e estudos queer. Manaus: UEA Edições, 2012.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

MÃE, Valter Hugo. Prefácio. In: **Nossos Ossos**. Madeira: Nova Delphi, 2017. p. 5-6.

MALUCO, Capadócio. **O menino do Gouveia**. Uberlândia: O sexo da palavra, 2017.

MARINE, Talita de Cássia. O sistema dos pronomes demonstrativos no português do Brasil: uma especialização das formas. **Revista do GEL**, Araraquara, v. 2, p. 39-53, 2005.

MOURA, Natália Oliveira. **Estética e sombra**: margens, imagens e corpo em improvisos de *BaléRalé*, de Marcelino Freire. 2016. 131 f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim. Observatório de violência. In: **Instituto Brasileiro Trans de Educação**. Disponível em: <<http://observatoriotrans.org/observat%C3%B3rio-de-viol%C3%A2ncia>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

PASOLINI, Pier Paolo. Intervenção sobre o discurso indirecto livre. In: PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Herege**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1981.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERLONGHER, Néstor. **O negócio do michê**: prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

PRADO, Caio. Não-recomendados. In: PRADO, Caio. **Variável eloquente**. Rio de Janeiro: CD Baby, 2014.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrasexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva Ramos. **Poesia Barrôca**: antologia. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1987.

REIS, Luiz Felipe. Após ter estreia cancelada pela Prefeitura, a peça “Bicha Oca” é remanejada. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 out. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/apos-ter-estreia-cancelada-pela-prefeitura-peca-bicha-oca-remanejada-21937031>>. Acesso em: 11 out. 2017

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 79-96.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto e contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. O cenário ambíguo – Traços barrocos na prosa moderna. In: **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

SCHÜLLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 28, jan.-jun. 2007, p. 19-54.

SHAW, Harry. **Dicionário de termos literários**. Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1982.

SILVA, Ana Paula Rodrigues da. **Rasura, fragmento e utopia na literatura de Marcelino Freire**: uma leitura de *Rasif*, mar que arrebenta. 2011. 157 f. Dissertação (Mestrado), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

SILVA, Hélio Raymundo Santos. **Travestis**: entre o espelho e a rua. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SILVA, Taysa Cristina da. **Deslocamentos discursivos na contística de Marcelino Freire**. 2016. 147 f. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

SOARES, Leonardo Francisco. **Rotas abissais**: mimese e representação em *A força do destino*, de Nélide Piñon *E la nave va*. 2000. 141 f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

SONTAG, Susan. Notas sobre o *camp*. In: SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Tradução de António Guerreiro. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**: a comédia, o drama, a tragédia, o romance. Tradução de Flávia Nascimento. Algés: Difel, 2001.

TELES, Euler Lopes. **Nossos ossos**: a violência em Marcelino Freire. 2017. 97 f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Sergipe, Aracaju, 2017.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**. São Paulo: Max Limonad, 1986.

TREVISAN, João Silvério. **Seis balas num buraco só**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

TREVISAN, João Silvério. **Pedaço de mim**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VALENTIM, Jorge Vicente. **'Corpo no outro corpo'**: homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea. São Carlos: EdUFSCar, 2016.

VASCONCELOS, Liana Aragão Lira. **Estratégias de atuação no mercado editorial: Marcelino Freire e a geração de 90**. 2007. 176 f. Dissertação (Mestrado), Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOODWARD, Kathryn (Org.). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Org.). **Identidade e diferença**: A perspectiva dos Estudos Culturais. 15. ed. Petrópolis, Rj: Vozes, 2000. cap. 1. p. 7-72.